

Genrich
Nejgauz
*Poetika
klavíra*



hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

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 Voskoboynikova.

© Genrich Gustavovič Nejgauz

© Jakov Izakovič Milštejn, Valerij Voskoboynikov, 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 Mílštejn: 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 „štvrtrej 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 (Dokonala 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 Neįgauz 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 povrchno a sumárne sa mi zdalo nedôstojným. Preto som mnohých „zabudol spomenúť“.

O tom „dotieravom“ spomínaní Richtera. Dovolujem si upozorniť, že moja knižka nie je oficiálnou správou, ani referátom úradného činiteľa, ktorého zhodnotenia a charakteristiky musia zachovať rámeč „múdrej vyváženej“. 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“ domnejšej objektivity? Istý popredný budapešiansky 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 oprávnené 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 Schumannove *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. Chvíľami táto hudba môže vo mne vyvolať isté uspokojenie, ale iba chvíľami (napríklad u Weberna). 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. Vol'ky-nevol'ky 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. Neviem, 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: Razmyšlenia. Avtobiografičeskije zametki. Dnevnik. Izbrannye stati*. 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 zbehosť, 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 Neįgauzova rada je veľmi múdra, ale predstaviť si ho v kuchyni je dosť komické, keďže si ledva vedel uvariť čaj. [VV]