

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klavír

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**VÝZNAMNÍ PIANISTÉ 20. STOLETÍ  
A JEJICH INTERPRETAČNÍ PŘÍNOS**

**BcA. Michal Grešl**

Vedoucí práce: MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Helena Weiser

Datum obhajoby: 7. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Piano

**MASTER 'S THESIS**

**THE SIGNIFICANT PIANISTS OF THE 20TH CENTURY  
AND THEIR INTERPRETATIVE CONTRIBUTION**

**BcA. Michal Grešl**

Thesis Supervisor: MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Thesis Examiner: Mgr. Helena Weiser

Date of thesis defense: 7th of June 2019

Academic title granted: MgA.

Prague, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Významní pianisté 20. století a jejich interpretační přínos

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Tato magisterská práce se zabývá interpretačním přínosem vybraných klavíristů 20. století.

Jako určitý fenomén uvádím samostatnou kapitolu *Horowitz/Richter, kde šířeji pojednávám a zamýšlím se nad jejich popularitou*.

Mimořádné schopnosti vybraných klavíristů demonstruji na základě nahrávek mnou zvolených, kde prezentuji své postřehy a názory odborníků a uvádím důvod, čím byla jejich interpretace významná (kapitola č. 2 „Ti ostatní“)

V kapitole č. 3 „*Rozhovor s Martinem Kasíkem*“ se pak zabývám i problematikou interpretace obecně a kritériem významu „významný přínos“.

Přínos práce spatřuji v připomenutí si významných interpretačních počinů klavíristů 20. století, rychlé přístupnosti k poslechu na základě odkazů na internet a v neposlední řadě v obecném rozšíření schopnosti esteticky hodnotit a porovnat klavírní „golden age“ s nynější klavírní interpretací, kterou v práci sledávám jako puritánštější a unifikovanější.

## **Abstract**

This master's thesis is aimed on the interpretative contribution of the selected pianists of the 20th century. As a certain phenomenon I present a separate chapter Horowitz/Richter, in which I discuss their popularity. The extraordinary abilities of those pianists are presented with selected recordings along with opinions of experts, my viewpoints and reasons why their interpretation was significant (Chapter 2 - "The Others").

Chapter 3 contains an interview with Martin Kasík where I focus on interpretation from general point of view and definition of the term „significant contribution“.

The main benefactions of this thesis are reinvestigating exceptional interpretations of pianists of the 20th century, instant accesibility to recordings thanks to web links and at last but not least the ability to estetically compare interpretations of „golden age“ pianists with contemporary ones, the latter seen as more puritan and more unified.

## **Poděkování**

Rád bych upřímně poděkoval MgA. Martinu Kasíkovi Ph.D. za cenné rady a obětavou pomoc při zpracování mé diplomové práce.

## Obsah

1. Úvod .....	8
2. Fenomén Horowitz/Richter .....	10
2.1 Úvod.....	10
2.2 Vladimír Horowitz 1903-1989.....	11
2.2.1 Život a sláva .....	11
2.2.2 Styl hry .....	11
2.3 Richter 1915-1997.....	14
2.3.1 Repertoár.....	14
2.3.2 Richter a Prokofjev .....	14
2.3.3 Jiné významné nahrávky.....	17
3. „Ti druzí“.....	18
3.1 Úvod.....	18
3.2 Wilhelm Kempf.....	18
3.3 Glen Gould.....	20
3.4 Michail Pletněv .....	22
3.5 Claudio Arrau .....	24
3.6 Arturo Benedetti Michelangeli .....	26
3.7 Emil Gilels .....	28
3.8 Martha Argerich.....	30
3.9 Arthur Rubinstein .....	31
4. Rozhovor s Martinem Kasíkem .....	34

## 1. Úvod

K volbě tématu magisterské práce mě vedl jednak můj dlouhodobý a hluboký zájem o klavírní hru (ať už z pozice studenta pražské HAMU anebo učitele hudby na základní umělecké škole), dále pak snaha o rozšíření obzorů v této oblasti (zkrátka dozvědět se co nejvíce i o méně známých pianistech, různých přístupech a náhledů na klavírní dílo) a v neposlední řadě se díky psaní této práce zamyslet nad interpretací obecně- tedy nad tím, koho lze opravdu považovat za významného klavíristu v mezinárodním měřítku a celém kontextu vývoje klavírní hudby 20. století. Obecně lze tedy mluvit o kritériu hodnocení a srovnávání. Toto lze nazvat jistým způsobem problematikou a využívám zde tak dosti prostoru k zamyšlení a polemice. Sám jsem si kladl otázky, na které mně zpočátku přišly jen vratké a nepřesvědčivé odpovědi. Nesmírně proto vděčím mému dlouholetému profesorovi Martinu Kasíkovi za čas, cenné zamyšlení a za poskytnutí rozhovoru na výše zmiňovaná témata (viz. Kapitola č. 4 „Rozhovor s Martinem Kasíkem“).

20. století zaznamenalo obrovský rozmach klavírní hry (ať už v různých uměleckých přístupech a náhledech na dílo, rozvoji klavírní techniky a samozřejmě také- ve významném technickém posunu ve formě nahrávacího zařízení) a vychrlilo doslova desítky a desítky pianistů. Upřímně říkám, že při začátku psaní této magisterské práce mě postihla závrať v souvislosti s otázkou, zda není příliš troufalé a nereálné zpracovávat tak rozsáhlou kapitolu a pátrat v ní, kdo a jak byl významný. Nicméně, s touto troufalostí jsem do toho tzv. šel a uvádím zde záměrně, že volba a kritéria hodnocení jsou zcela subjektivní a nerad bych svá přesvědčení někomu vnucoval a považoval je za svatou pravdu. Na druhou stranu, klavíru se profesionálně věnuji již mnoho let a s velkým zájmem a intenzitou poslouchám různé klavírní nahrávky. S rozvojem médií, sociálních sítí a celkovém internetovém globálním sdílení, se postupně začal zaplňovat internetový kanál „Youtube“, kde lze nacházet nepřeborné množství nahrávek již i z oblasti tzv. klasické hudby. V mé práci pak tedy častokrát odkazuji na zmíněný Youtube, aby si čtenář mohl např. i od určité minuty pustit rozebíranou nahrávku. Jinými slovy, podstatná část mé práce vychází z mých postřehů audio nebo video záznamů.

Snažím se zde vybírat ty pianisty, které považuji za zcela zásadní pro vývoj klavírní hudby 20. století. Ty pianisty, kteří výrazně přispěli něčím novým v kontextu s jejich přirozeným a ohromným talentem zároveň. Samostatně se

pak věnuji fenoménu dvou velikánů klavírní hry, a sice Vladimíru Horowitzovi a Svatoslavu Richterovi (viz. Kapitola č 2. "Fenomén Horowitz/Richter"). Zde se však nesnažím tyto dva klavírní giganty porovnávat, nýbrž popisovat jejich rozličný způsob hry a jejich vnímání hudby na základě konkrétních nahrávek. Detailně se tedy snažím popsat „co dělají“ a „jak to dělají“. Ať už z hlediska klavírního řemesla, ale i z hlediska jejich osobnostního přístupu a životní filozofie.

## 2. Fenomén Horowitz/Richter

### 2.1 Úvod

Na začátku této kapitoly ihned uvádím, že již nedokážu tyto dva „klavírní titány“ srovnávat a kriticky hodnotit. Dříve snad ano, ale spíše šlo o mladistvou nerozvážnost, možná dokonce i chybu. Shodují se s názorem mého profesora Martina Kasíka, že v takovém případě srovnávání moc smysl nemá, jde-li o dva odlišné světy. Tendence srovnávat je lidem blízká a ze sociologického hlediska je to jistě přirozený jev. Ocitáme-li se však na poli interpretačního umění, v tomto případě tedy hudby - zde již pak nejsou některé výsledky tak hmatatelné a změřitelné a častokrát se pohybujeme jen v abstrakcích. Těžko proto mnohokrát najít slova, jak posluchačský zážitek popsat a vyloženě kriticky něco dokázat, porovnat a potvrdit, domnívám se.

Je však zajímavé, proč jsou tito dva klavíristé tak často zmiňováni na prvních místech, když se na ně ptám např. profesionálních muzikantů či studentů. Ať už Horowitz nebo Richter - každý z nich je, dle mého názoru, svým způsobem absolutista, neboť jejich typické a charakteristické znaky jsou vlastně dovedeny do extrému. Jejich mnohoznačná výraznost je pak možná mezi posluchači hlavním měřítkem, a proto zřejmě tito dva ční nad ostatními desítkami skvělých pianistů. Ještě snadněji řečeno-oba jsou zcela jiní a oba zcela výjimečně výrazní. Uvedu zde jen malé srovnání, spíše pro zajímavost, nikoliv pro důležitost věci.

Už jen nepodstatná maličkost, že Richter sedával velmi vysoko nad klaviaturou a byla-li nutnost, neváhal hrát výrazně i tzv. shora a viditelně používal váhu celého těla a typicky pak váhu podle potřeby dávkoval. Naopak tomu bylo u Horowitze, který seděl velmi výrazně nízko a téměř po celou dobu hry se málokdy odchytil nějak výrazněji od klaviatury. Jeho trup byl při hře charakteristicky nehybný. Oba dva však byli s nástrojem geniálně srostlí. Mimo tento spíše méně důležitý poznatek, Horowitze i Richtera vnímám jako dva různé přístupy-názory v hudbě, a sice: Horowitze, jako svět klavíristy/improvizátora a Richtera, představujícího svět muzikanta/dirigenta. Co se vizuálního vzhledu týče, Richter působil spíše drsněji a odtažitěji k publiku, zato Horowitz vypadal až roztomile skromně a rozhodně méně chladně než zarputilý Richter. Už jen čistě z těchto důvodů a viditelné odlišnosti (znaky již na první pohled tak odlišné, kterých si snadno všimnou i neprofesionální hudebníci) se domnívám, že srovnávat jejich nahrávky a přístup k hudbě a jakkoliv je pak následně kriticky hodnotit, by bylo trochu mimo mísu.

Naopak, napsáním této kapitoly (i de facto celé práce) bych spíše rád čtenáři rozšířil obzory a kritéria vnímání odlišných uměleckých přístupů, aby třeba (a popř. později) mohl velkoryseji vnímat různorodé snahy, byť třeba na první pohled našemu hudebnímu srdci nepřístupné.

## **2.2 Vladimír Horowitz 1903-1989**

### **2.2.1 Život a sláva**

Repertoár Vladimíra Horowitze inklinoval ke klasicko-romantickému „střednímu proudu“ (Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Liszt) s důrazem na díla ruských autorů-Čajkovského, Skrjabinina a Rachmaninova. Horowitzův repertoár byl obrovský a např. v sezóně 1924-1925 údajně provedl na sedmdesáti recitálech přes 200 skladeb. O slávu během života Horowitz nouzi neměl. Jeho velkolepou kariéru odstartoval americký debut v roce 1928 s dirigentem Thomasem Beechamem a Newyorskou filharmonií, kde uvedli Čajkovského *Klavírní koncert b moll*. Americká média později začala geniálního Horowitze plně respektovat a milovat a neustala v tom po následujících šedesát let. Během té doby Horowitz pobýval střídavě v New Yorku, Paříži a Luzernu, pořádal kolem stovky koncertů ročně a spolupracoval s uměleckými partnery nejzvučnějších jmen. I přes prokazatelně rozjetou kariéru a potvrzení jeho schopností, se Horowitz několikrát uchýlil do ústraní a nekonzertoval (konkrétně roky 1936-1938, 1953-1965, 1969-1974 a 1983-1985). Mohly za to údajně jeho pochybnosti o talentu, tréma a boj s vlastní sexualitou. Dle mého názoru, jeho návraty na velká pódia mohly onu slávu umocnit, už jen z psychologického principu očekávání. Historický návrat v Carnegie Hall v roce 1965 byl opravdovou událostí, stejně tak jako koncert v Moskvě v roce 1986.

### **2.2.2 Styl hry**

V následujících řádcích se pokusím konkrétně popsat, co dělá Horowitzem, čím je charakteristický, kouzelný a nedostižný.

Typická je například Horowitzova rytmická pulsace. Respektive, v dnešní době bychom to spíše měli tendenci nazývat „přepulsováním“. Uvedu příklad: V expozici Lisztovy *Sonáty h moll* (živá nahrávka z roku 1949, Carnegie Hall), Horowitz velmi výrazně akcentuje úvodní vzestupné oktávové vstupy.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Horowitz Plays Liszt Piano Sonata 1949 Live Horowitz At Carnegie Hall. Dostupné z: <https://youtu.be/FznLaISMi5U> od 2:20)

Z dnešního pohledu zcela až úsměvné a nepřipustné, řekli bychom.

Další příklad výrazně rytmického pojetí hudby najdeme v nahrávce z roku 1951 - Chopinovo *Scherzo* č. 1<sup>2</sup> Zde hned od samotného začátku vnímám Horowitzovo pojetí scherza jako rytmicky brilantní hru, která však zahrnuje ohromné akcenty až „prokofjevovské“ estetiky. Když připočteme, že tento způsob hry je často kombinován s minimálním používáním pedálu, pochopíme, možná, Horowitzův záměr uchopit leckterou hudbu jako ohnivou, jiskřivou, rytmicky naprosto pregnantní a přehlednou, která nám ukazuje hudební struktury až leckdy více než vehementně. V některých případech to chápu jako zcela přirozené „dokomponování“ a pomoc skladateli, aby dílo vyniklo ještě lépe. Tato tendence je pak zcela patrná např. v Horowitzově interpretaci díla Alexandra Nikolajeviče Skrjabinina, a sice *Sonáty* č. 9 „Černé mše“<sup>3</sup>. Na konci této sonáty Skrjabin předepsal „Alla marcia“, nicméně, po následujícím *Piú vivo* následuje *Allegro*, kde je faktura v originálním zápise psaná bez výrazných akcentů v levé ruce. Horowitz zde nicméně pokračuje v rytmickém cítění pochodu a velmi výrazně rozvádí onen pochod dál a zvětšuje objem akordů tak, aby Skrjabinova hudba v tomto místě působila lépe koncepčně, přesvědčivěji-mohutněji (nota bene, jde-li o samotný závěr a gradaci skladby).

Z dnešního pohledu výrazné forsírování, tedy zvýrazňování každé noty, bylo tehdy jistě akceptovatelnější. V této souvislosti vzpomeňme např. na úvodní vstup v Brahmově *Klavírním koncertu* č. 2 *B dur*<sup>4</sup>, kde první rozklady akordů v tónině B dur slyšíme od Horowitze doslova nasázené za sebou bez citlivějšího pojetí a výrazu. To stejné zaznamenejme při poslechu prvních tónů *Balady* č. 1 *g moll* F. Chopina<sup>5</sup> I zde bychom možná skoro až řekli-„proč má smysl rytmizovat každou notu, vždyť je to nepřipustné, ne příliš vkusné...“.

Nepíši proto, abych Horowitze obhajoval, ale spíše se snažím dopátrat a zamyslet se nad tím, jak jeho hra s prvky funguje. Kdyby nebylo Horowitzových mistrovských pianissim a náhlých dynamických proměn, zřejmě bychom nikdy o žádném Horowitzovi neslyšeli. Myslím to tedy tak, že onen „vtip“ spatřuji v práci zcela mimořádného kontrastu. Čili, část hudebních struktur předat posluchači až

---

<sup>2</sup> V. Horowitz - Scherzo No. 1 in B minor, Op. 20 (F. Chopin) [1951]. Dostupné z: [https://youtu.be/0Klgd\\_fcZ9I](https://youtu.be/0Klgd_fcZ9I)

<sup>3</sup> Scriabin Piano Sonata No.9 Op.68 (Horowitz). Dostupné z: <https://youtu.be/c8T-aM6jmGw> 7:34

<sup>4</sup> Brahms Piano concerto 2 Toscanini, Arturo: NBC Symphony Orchestra. Horowitz, Vladimir. Dostupné z: <https://youtu.be/PwQVgxrVaNE>

<sup>5</sup> Horowitz (Chopin) Ballade in G Minor (HQ). Dostupné z: [https://youtu.be/18620H\\_z8Uk](https://youtu.be/18620H_z8Uk)

zcela banálně, suše, rytmicky, zvukově až velmi ostře, ale posléze, např. vedlejší téma skladby, nechat klavír zcela rozplynout. Dokázat navodit atmosféru, kdy nelze neposlouchat například jeho vnímání melodické linie a kantilenu v pravé ruce. Zcela banálně řečeno – ukázat v umění hrubé základy (notový zápis, harmonii, melodii, tempo...)v kontextu s naprostými mimořádnostmi („detail v detailu“, nepopsatelnou náladu, extrémní decibelové proměny zvuku nástroje), které jdou slovy těžko popsat.

Toto, výše mnou zmíněné, působí jako jistý „trik“, který zajistí, že si poté řeknu: „Aha, ono to přeci jen má opodstatnění, logiku věci a přesvědčivost“.

Dalším podstatným rysem Horowitzových interpretací je volba temp a samotná virtuozita. Jeho oktávová hra je zaznamenaná na zpomaleném záběru.<sup>6</sup>

Je zde krásně vidět naprostý klid paží, loktů a zápěstí. Nepůsobí zde nic křečovitě, „pouze“ je vše v dokonalé symbióze. Jako další příklad jeho oktávové techniky uvádím *Paganinskou etudu č. 2* F. Liszta<sup>7</sup> nebo legendární místo v Čajkovského *Klavírním koncertu b moll*, s pověstnými oktávami na konci 3. věty<sup>8</sup>

Další z nezbytných rysů Horowitzovy hry je jeho expresivní melodie, která nikdy nezanikne. A to i při těch nejhřmotnějších pasážích, kde by se leckterému pianistovi zvuk vrchního hlasu vytratil. Co však více – tóny v melodii, kterou hraje, mají jasné pojítka, všechny na sebe navazují a různě se proměňují. Nutí nás poslouchat jejich jednotlivé záchvěvy. Je zde tedy řeč o pozoruhodném melodickém vedení. Horowitz někdy melodii vyklene jakoby oproti normálnímu a dnes již zažitému pravidelnému oblouku (obecně řečeno crescendo-decrescendo) a nápadně tak zvýrazní první tóny. Ovšem později ty ostatní zjemní, fascinujícím způsobem rozpustí... do posledního tónu a do poslední pointy. Zde uvádím příklad: A. N. Skrjabin: *Etuda op. 2 č. 1 cis moll*.<sup>9</sup>

Osobně se k nahrávkám V. Horowitze rád vracím a jsou pro mě čím dál tím výraznější inspirací. V dnešní době, kdy je spíše tendence vše hrát přesně, dle zápisu a razit spíše zdrženlivější vhléd do díla, si jeho odvážné počiny rád připomínám. A to i přesto, že z mého pohledu je jeho vnímání hudby místy až „přeafektované“ a až možná příliš vehementně nám nabízí jeho názory. Nicméně,

<sup>6</sup> Horowitz Slow-Motion. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=IT6H-ERo-rk>

<sup>7</sup> Martha Argerich – Octaves. Dostupné z: <https://youtu.be/qBSEUJWy2qE> (1:05:29)

<sup>8</sup> Vladimir Horowitz; Arturo Toscanini: Tchaikovsky: Piano Concerto #1 1943 Live. Dostupné z: <https://youtu.be/qBSEUJWy2qE> (30:08)

<sup>9</sup> Horowitz - Scriabin: Etude for piano in C# minor, Op. 2 no. 1. Dostupné z: <https://youtu.be/327D03P5Xxc>

s podivem pak někdy zjistím, kouknu-li se navíc do partitury, že vlastně logiku věci jeho silně předkládané protiklady mají, že nám ono „gró“ věci zprostředkovává, byť jinou, neuvěřitelně citlivou cestou. Cestou, která je ale podepřená nedostižnou genialitou, zvláštním druhem citlivosti a spontaneity. V tom spatřuji jeho ohromný interpretační přínos.

## **2.3 Richter 1915-1997**

### **2.3.1 Repertoár**

Jako jeden z největších přínosů vnímám Richterovu schopnost obsáhnout a předat lidem mnoho hudby. Svjatoslav Richter měl ohromný repertoár, který zahrnoval např. díla G. F. Händela, J. S. Bacha, K. Szymanowskeho, A. Berga, A. Weberna, I. Stravinského, B. Bartóka, P. Hindemitha, B. Brittena nebo G. Gershwina. Kromě toho měl samozřejmě v repertoáru hudbu L. v. Beethovena, W. A. Mozarta, J. Haydna, J. Brahmse, F. Schuberta C. M. Webera, F. Chopina, F. Liszta, R. Schumanna, S. Rachmaninova, A. Skrjabina... Zdaleka jsem ale nevyjmenoval všechny.

Mezi muzikanty jsou již notoricky známé informace, které poskytoval během rozhovorů, že má v repertoáru zhruba 80 recitálových programů, že *7. klavírní sonátu* Sergeje Prokofjeva se údajně naučil za 4 dny, nebo že druhý cyklus *Dobře temperovaného klavíru* J. S. Bacha se naučil za měsíc. Zkrátka, mít celoživotní snahu, chuť a vůli učit se stále nový a nový repertoár, mělo jistě za následek, že méně známá díla se tak dostala lidem k poslechu. A to i tam, kam by jiní pianisté ani nejeli (např. koncert v Bechyni). Richter byl známý právě i tím, že koncerty odehrál i v odlehlejších končinách. Bylo mu jedno, na jaký nástroj, ale hlavně, aby sloužil hudbě. Službu hudbě prokazuje už jen tím, že k zápisu skladatele se staví snad za každou cenu naprosto přesně a nenajdeme u něj žádné výrazné vybočení (ať už změny dynamiky, přidání akordů na úkor zvuku apod.)

### **2.3.2 Richter a Prokofjev**

Další interpretační přínos pak vidím ve schopnosti utáhnout a pochopit skladebnou formu jako celek. Mám pocit, že nadhled nad dílem, ale přitom energický přístup v pojetí (až neústupný přístup v dramatickém ztvárnění díla), tj. Richterův hlavní interpretační atribut.

Za další, Richter dokázal díky jeho technickým schopnostem a volbě tempa dosáhnout neuvěřitelné rychlosti a strhující nálady skladby. Jako doklad by mohlo posloužit provedení *6. klavírní sonáty* S. Prokofjeva-4. věta: *Vivace*<sup>10</sup>

Zde slyšíme naprosto všechny tóny brilantně. Až pedanticky na nás působí způsob, kterým Richter tuto závěrečnou část ovládá. Fyzické síly a nasazení mu umožní odehrát tuto krkolomnou kompozici až do posledního tónu. Zároveň nad tím vším vnímáme absolutní oddanost a skromnost, se kterou k dílu přistupuje. Ruský virtuóz Konstantin Igumnov si jednou v rozhovoru neodpustil: „Poslyš, ty snad klavír vůbec nemáš rád?“ Richter mu odpověděl: „A víš, že na tom něco bude? Já mám rád hudbu.“ Už v roce 1956 Václav Holzknecht napsal: „Je to vzácně přesný portrét zcela výjimečného umělce: „Je to Próteus, který se dovede převtělovat do skladeb nejrůznějších dob. Tuto vlastnost – do té míry vyvinutou – nenajdeme u žádného z velkých výkonných umělců, které jsme měli příležitost poznat. Většinou volí virtuosové repertoár podle osobních dispozic a zálib, přizpůsobují si jej po stránce projevové a interpretují spíš sebe než autora. Richter se dokáže ztotožnit s dílem do té míry, že zachytí všechny jeho podstatné znaky a vycítí bezpečně styl. Dynamikou a výrazem vybásní specifickou sféru pro určitého autora a přesně ji vždy dodrží. Ačkoli jde zřejmě o postoj přemýšlivý, nepodléhá nicméně Richter šablonovitě teoriím. Proto je jeho umění živé a neleží na něm ani stín spekulace... Máme opět co dělat s fenoménem ‚nadpřirozených schopností‘ a jeho prostřednictvím se můžeme dobrat skladeb, které nám zůstávaly uzavřeny.“<sup>11</sup>

Ivan Moravec pro změnu říkal na konto S. Richtera: „Myslím, že Richterova prostota je něco, co nás bude čím dál tím víc dojímat a udivovat“<sup>12</sup>

Když se údajně Richtera ptali, v čem spočívá jedinečnost jeho tak oslavovaného pojetí Schumanna, odpověděl: „Jaképak pojetí? Nemám žádné, já jen hraju, co je v notách.“

Již zmíněnou *6. sonátu* Prokofjeva, kterou mj. Richter premiéroval, bych přirovnal skoro k jeho vlastnímu podpisu. Zde se skloubí vše, co považuji za naprosto typické pro tohoto klavírního velikána-dokonalé držení tempa, díky kterému vyzdvihne syrovost a nekompromisní charakter hudby, která připomíná

---

<sup>10</sup> Prokofiev - Piano sonata n°6 - Richter Prague 1956. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=h--n70brr80>

<sup>11</sup> VEBER, Petr a Jindřich BÁLEK. *Hraje Svjatoslav Richter* [online]. 17.3.2015, , 1 [cit. 2019-04-25]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/hraje-svjatoslav-richter-5169786>

<sup>12</sup> KADLEC, Petr. *Richterovo pojetí nabitě pravdou* [online]. 31.12.2016, , 1 [cit. 2019-04-25]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/richterovo-pojeti-nabite-pravdou/?pa=1>

fabriku, ve které řinčí stroje. A to vše samozřejmě s naprostou technickou přesností. V této interpretaci neslyšíme zbytečný detail, zde ho nepotřebujeme. Richterovo rozvrhnutí tempa je naprosto dokonalé a např. i celá první věta je vnímána na jeden oblouk, což při těch všech krkolomnostech, které tato kompozice naskýtá, je neuvěřitelné. Po zvukové stránce, objevujeme „krásu v rezavém zvuku“ řekl bych. „Prokofjevovský“ idiom, myslím si, je zde naprosto naplněn, a sice: svým způsobem drzý přístup, metronomická přesnost, kovový zvuk, úhozové naschvály a až jakýsi duševní chlad.

Není v mých silách a ani to neumožňuje rozsah mé práce, abych zde rozvedl mnoho příkladů, které dokazují významný interpretační přínos hry S. Richtera. Nicméně, mezi další charakteristické interpretace (alespoň podle mého vkusu a názoru) zařazuji pražské provedení *Zrcadel* Maurice Ravela (schopnost udržet hypnotickou náladu a zvukovost, např. při části *Oisieux Tristes*).<sup>13</sup>

Z dalších „pražských kreačů“ bych zmínil provedení výběru *Transcendentálních etud* F. Liszta.<sup>14</sup> Toto pojetí vnímám jako naprosto virtuózní nejenom ve smyslu riskovat a obětovat tóny vedle, ale uchopit dílo i ve vší jeho pravdivostí a strhujícím nábojem. Jestliže v Arrauově pojetí Lisztových *Transcendentálních etud* vnímám zvukovou šíři a noblesní nadhled, pak u Richtera vnímám interpretaci těchto etud jako „syrově opravdovou“, naprosto nekompromisní a temnou.

Další schopností, kterou byl Richter obdarován, bylo vnímání vícehlasu. Avšak nikoliv plastickým vypracováním různých hlasů (jako u W. Kempfa) nebo kombinací různých druhů artikulace třeba jen v jedné ruce (jako u G. Goulda)-nýbrž v lineárním plynutí prosté a vzácné obyčejnosti. Nejlépe jsem toto zatím vnímal u jeho kompletní nahrávky Bachova *Dobře temperovaného klavíru*. Např. sám jsem si v notách ověřil, že v *Preludiu b moll z 1. dílu Dobře temperovaného klavíru* mu proznívají všechny hlasy i v oné pětihlasé fuze. Každý hlas je zde sám za sebe, má tzv. duši a silnou vypovídající hodnotu. Přitom, jak už jsem zmínil, je toho dosaženo bez výraznějších artikulačních dopomáhání. Jak toto Richter dělá, nedokážu přesně popsat. Snad jen, že jeho přístup k umění, který mně osobně se jeví jako čistý, opravdový a absolutní, doslova prosákne do prostoty této nahrávky. Takový výsledek byl ale zřejmě leckdy i podepřen tvrdou prací a naprostým zaujetím pro věc, neboť H. Nejcgauz se ve svém *Umění klavírní hry*

---

<sup>13</sup> Sviatoslav Richter in Prague, 1965 - Ravel Miroirs. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=wj5JxtVXMus&t=427s>

<sup>14</sup> Sviatoslav Richter in Prague, 1956 - Liszt Transcendental Etudes. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=SoRWmUPj7ww&t=910s>

Richtera ptal, jak to, že mu tak dobře vychází jedno těžké polyfonické místo z 9. klavírní sonáty S. Prokofjeva. Richter skromně odpověděl: „Však jsem taky toto místo cvičil 3 hodiny“.

Vrátíme-li se ale k Richterovu pojetí *Dobře temperovaného klavíru*, celý tento interpretační počín má i druhou stranu mince-celkově je v Richterově podání toto dílo uchopeno bez ozdob, bez sofistikovanej práce v napodobování starého nástroje v kontextu s dnešním nástrojem, nebo odvážnější a pečlivější přístup vedoucí k větší zvukové propracovanosti. Ale nebyl by to Richter, kdyby celý tento cyklus nebyl v podstatě zahráný na jeden oblouk a nepůsobil jako jeden opravdový a krásný celek.

### 2.3.3 Jiné významné nahrávky

V souvislosti s Richterem je tedy řeč zřejmě o mimořádném daru celoživotně se vzdělávat (v jeho případě mj. i na poli výtvarného umění) a milovat hudbu v její prostotě. U některých pianistů hodnotíme na jejich prvním místě zvukové efekty a mimořádné detaily, u Richtera toto najdeme spíše hlouběji v hierarchickém žebříčku jeho hodnot. To jest zřejmě dáno i tím, že při všem tom repertoáru by na zabývání se dílem ve větší hloubce neměl ani čas. Přesto však, schopnost, s jakou dokáže i u obřích hudebních forem dosáhnout přehlednosti, jasnosti a srozumitelnosti, je nedostižná. Mezi jeho významné interpretační počiny určitě patří další nahrávky děl F. Liszta (výše zmíněná ohromná tempa a dravost), Beethovenovy klavírní sonáty (včetně monumentálního *op. 106*), Schumannovy *Symfonické etudy* (právě pro jejich symfonické vyznění a mohutnou šíři), *Ludus tonalis* P. Hindemitha (pro zmiňovanou čistotu ve vedení hlasů a až meditativní účinek vyznění jako celku). V souvislosti s jeho všestranností by bylo vhodné zmínit i koncertní provedení skladeb technicky velmi obtížných a průzračných, jako jsou Chopinovy *Etudy op. 10* a *op. 25* nebo *Preludia op. 23* S. Rachmaninova. Velké zastoupení najdeme i v jeho spolupráci s orchestry- Rachmaninův *Klavírní koncert č. 2 c moll*, Brahmsův *Klavírní koncert č. 2 B dur* atd.

### 3. „Ti druzí“

#### 3.1 Úvod

Na začátku této kapitoly o dalších významných pianistech bych rád uvedl, jak těžké bylo těch pár zvučných jmen vybrat, zařadit. Hned zkraje se symbolicky omlouvám všem těm ostatním velikánům klavírního umění za to, že jsem je do mé práce nezařadil. Nebylo v mých silách a časových možnostech pouštět si všechny skvělé nahrávky minimálně zhruba stovky pianistů. Jistě, že jsem nezapomněl např. na zajímavé a rozličné chopinovské interpretace Eugena Indjice, Garricka Ohlssona, Krystiana Zimermana, Ivana Bunina, Dang Thai Sona a jiných. Ovšem, že ani Grygorije Sokolova či Vladimira Ashkenazyho nelze přehlédnout, obzvláště pro jejich celistvý přístup k ruské hudbě. Taktéž legendární nahrávky a velký přínos, co se interpretace např. Skrjabinovy či Schumannovy hudby týče, patří Vladimiru Sofronitskému a stejně tak zásluhu o obrození Schubertovy klavírní hudby má Alfred Brendel. Šura Čerkasskij či Nikita Magaloff pro změnu zvukově kouzlili, ať už v Ravelovi nebo Chopinovi. Rudolf Serkin a jeho Beethoven, Friedrich Gulda se svým „zemitým“ a nekompromisním Bachem, Lazar Berman se svým mohutným Rachmaninovem a Lisztem. Dalo by se pokračovat dál a dál. Chtěl jsem tím také i demonstrovat, kolik jmen skýtá tato velká kapitola v dějinách klavírní interpretace, a sice kapitola jménem 20. století.

#### 3.2 Wilhelm Kempf 1895-1991

Jako pianista, ale i dirigent, skladatel, muzikolog a vysokoškolský profesor, se dožil pětadevadesáti let. W. Kempf během svého dlouhého života stihl například více než padesátkrát veřejně provést celý cyklus dvaatřiceti klavírních sonát L. v. Beethovena, ale již ve čtrnácti letech prý uměl z paměti všech 48 *Preludií a fug Dobře temperovaného klavíru* J. S. Bacha, a to včetně jejich transpozic do libovolných tónin. Co se repertoáru týče, interpretační přínos zde spatřuji především hlavně v již zmíněném Beethovenovi, ale dále pak i v dílech F. Schuberta, J. Brahmsa, ale i poetických, méně známých a méně virtuózních kompozicích F. Liszta.

Ony mimořádné hudební dispozice jsou dobrým základem pro něco, co u Kempfa vnímám jako ještě něco výše, něco obtížně popsatelného a „skromně jedinečného“. Z jeho hry cítím jistou nenucenost, ale zato ohromnou vřelost celého projevu.

Konkrétně, zaměřím-li se na zvukovou stránku, napadají mě slova v paradoxech: měkký, matný, ale zároveň ostrý, lesklý tón. Zřejmě lze o naprosto originální kombinaci všech těchto atributů a nad to naprosto skromný a oduševnělý projev. Zde by se hodilo připomenout např. slova Jeana Sibelia, kterému Kempf osobně zahrál rozsáhlou Beethovenovu klavírní Sonátu op. 106 „*Hammerklavier*“. Sibelius pravil: „Vy jste nehrál jako pianista, ale jako člověk“<sup>15</sup>

Alfred Brendel o Kempfovi prohlásil: „Kempf hrál impulzivně. Záleželo na tom, jestli fouká ten správný vítr, jako u Aeolovy harfy. Pokud zavanul, odnesli jste si z koncertu něco, co byste jinde nikde neslyšeli“<sup>16</sup>

Wilhelm Kempf rozhodně nebyl považován za virtuózního klavíristu oplývajícího bravurně zahránými pasážemi, nicméně, jeho přínos v samotném sdělení posluchači je neoddiskutovatelný. Zmiňované zvukové kouzlo Wilhelma Kempfa bych demonstroval např. na Schubertově *Sonátě A dur D. 664*. Kempf, dle mého názoru, zde naprosto přesně vystihuje náladu celé kompozice, která je odlehčená, vábivá, matně zabarvená, ale i hravá. V první větě - *Allegro moderato*- zní hlavní téma pod Kempfovými rukama prostě, matně, svátečně, ale i místy z ničeho nic spontánně - tu a tam na malý moment pár tónů nedočkavě popožene, zvuk naostří, ale ihned opět velmi přesně navrátí původní zvukový a tempový balanc. Tyto jemné nuance jsou těžko napodobitelné. Ve snaze popsat a jasněji definovat Kempfův zvuk docházím ke zjištění, že onu „sváteční matnost“ Kempf vytváří častým preferováním spodního tónu oktávy v pravé ruce. Avšak dělá to tak akorát málo, že nám to nevnutí, nevnímáme to ani důvtipně, ani agresivně. Ale naopak tam, kde je třeba, dokáže jasně a zněle rozeznít diskantovou polohu klavíru, kdy je melodie jasně převládající nad doprovodem. Například v motivu opakující se primy v první větě zmíněné Schubertovy sonáty. Zde máme pocit, že zvuk jasně slyšíme, zároveň je však neuvěřitelně měkký, ale přesto i zářivý. Nevím to jistě, ale troufám si říci, že je to způsobeno zdárnou kombinací rychlosti úhozu, specifickým použitím levého a

---

<sup>15</sup> HRADECKÁ, Dita. *Portréty velkých klavíristů 20. století* [online]. , 1 [cit. 2004-04].

Dostupné z:

[http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo\\_id=211&id\\_clanku=1662](http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=211&id_clanku=1662)

<sup>16</sup> HRADECKÁ, Dita. *Portréty velkých klavíristů 20. století* [online]. , 1 [cit. 2004-04].

Dostupné z:

[http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo\\_id=211&id\\_clanku=1662](http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&cislo_id=211&id_clanku=1662)

pravého pedálu a celkově promyšlenou interpretací. Interpretací v tom smyslu, že Kempf ví, jak přesně konkrétní pasáže načasovat tak, aby některé momenty zapadly jako detail do celku a přitom tok hudby nepozastavily a nerušily. Nejenom totiž zvukovost, ale i vnímání hudebních struktur a jejich významovou hierarchii ovládá Kempf přinejmenším mimořádně zajímavě. Např. při poslechu Beethovenovy klavírní *Sonáty E dur op. 109*. Celou první větu – *Vivace ma non troppo / Adagio espressivo*- hraje Kempf celkem střízlivě, objektivně, možná až málo poeticky (jak to nebývá u jiných velkých pianistů v tomto případě), ale celková plynulost a nadhled nám dají v celkovém vyznění logiku a cítíme soulad a adekvátní tempový poměr mezi jednotlivými větami.

Klavírní přínos W. Kempfa spatřuji především v umění nastavit posluchače tak, aby vnímal hudbu jako něco hluboce skromného, kde nad vášní a virtuozitou spatříme světlo, ale i onu slzu. Prostor, kde vnímáme mír a soulad namísto jindy bujarých a živých hudebních ploch. Jeho interpretace je prostoupena jistou zdrženlivostí a moudrostí, kterou opravdu (a za to se zde v této práci upřímně omlouvám) nelze konkrétně popsat. Snad jen, že to bude dáno jistou sterilitou a metrickou přesností v konfrontaci s plastickým zvukem a občasným tempovým záchvěvem.

### **3.3 Glen Gould 1932-1982**

Význam a interpretační přínos Glenu Goulda zmíním hned v úvodu: Pianistické schopnosti (naprostá samostatnost prstů a dokonale pregnantní úhoz i v těch nejrychlejších tempech), hudební genialita (např. jeho mimořádná schopnost vnímat vícehlas), odvaha být excentrický (zkoušet, kam až lze v hudební interpretaci zajít v kontextu s nesčetnými pokusy v nahrávacím studiu a v důsledku toho si za svými interpretačními záměry stát), vysoká hudební inteligence (absolutní smysl pro řád, čistotu a pochopení hudebních struktur) a celoživotní koncentrace na zabývání se hudbou (např. pověstné jsou jeho dlouhé noční hovory s novináři). Coby televizní a rozhlasový moderátor uměl být pohotový a vtipný, měl herecké nadání. Často publikoval v hudebních časopisech – také pod různými vtipnými pseudonymy, natočil desítky rozhlasových a televizních pořadů, dirigoval, komponoval.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> HRADECKÁ, Dita. *Portréty velkých klavíristů 20. století* [online]. , 1 [cit. 2004-04].

Dostupné z:

[http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id\\_clanku=1577](http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=1577)

Gouldovo těžiště a největší přínos je bezesporu v interpretaci J. S. Bacha. Kromě toho však jeho nahrávky zahrnují i kompoziční mistry 20. století – Albana Berga, Paula Hindemitha nebo Arnolda Schoenberga. V rozhovoru s publicistou Timem Paegem Gould prohlásil, že veškerá hudba, která ho zajímá, je kontrapunktická. Nutno dodat, že kontrapunkt a až jakási matematická přesnost, je leckdy Gouldem upřednostňována na prvním místě. A to i tam, kde estetika skladatele jasně naznačovala jiný interpretační záměr (např. nahrávka Skrjabinovy *Třetí klavírní sonáty fis moll op.23* rozhodně nepůsobí Skrjabinovským duchem, neboť, jak jest známo, se Skrjabinova hudební estetika často opírá o vzletnost, prchavost, barevnost). Nikoliv však v Gouldově podání. Je to ale interpretův zcela jasný záměr, nikoliv nepatřičné a „odfláknuté“ nastudování.<sup>18</sup>

Gouldův originální, ale zcela odlišný přístup (možná řekněme „provokativní“) občas narazil. Např. při koncertě s Filharmonii New York musel Leonard Bernstein předstoupit před publikum a v krátké řeči vysvětlit, že to, co se obecenstvo chystá vyslechnout, se ani náhodou neblíží jeho vlastní představě, jak má znít Brahmsův *Klavírní koncert č. 1 d moll*.<sup>19</sup>

Zásadní zlom nastal v roce v roce 1964, kdy Gould odehrál svůj poslední veřejný koncert a své schopnosti vložil do služeb mikrofonu a nahrávacího studia. Po zbytek života experimentoval, nově a nově nahrával a porovnával své pokusy a doslova slepoval vše povedené dohromady. Díky této jisté izolaci mohly vzniknout dnes již legendární nahrávky *Goldbergovských variací* J. S. Bacha (první z roku 1955, ta druhá z roku 1981).

Ať už posloucháme tu či onu, je zde patrné, že obě interpretace nemají jediné tzv. hluché místo. Gouldovo hloubání a jasný názor je slyšet od první noty. V tom já osobně vnímám největší pozitiva a sílu Gouldova interpretačního přínosu, a sice: jasný názor a schopnost donutit posluchače slyšet a koncentrovat se na to, co by nás předtím ani nenapadlo poslouchat. Gouldův Bach je zde naprosto výmluvný, neuvěřitelně virtuózní (v rychlých variacích je např. ve vysokých tempech slyšet zcela odděleně každá nota levé ruky) a když se Gould rozhodne-napodobí dobový zvuk cembala. V mollových částech je naopak sentimentální, ale přesto nevybočí s přísně metrického cítění, vše je zkrátka promyšleno doslova do poslední noty. Z klavírního hlediska se jeho sezení a styl úhozu místy podobá

---

<sup>18</sup> Scriabin, Sonata para piano N° 3. Glenn Gould. Dostupné z: <https://youtu.be/192QwBLWXaU>

<sup>19</sup> Brahms: Piano Concerto No. 1 - Gould/Bernstein - Bernstein's Speech included. Dostupné z: <https://youtu.be/zuxPKikMONI>

hře V. Horowitze – na záběrech je vidět naprostá přilnavost ke klaviatuře a výrazný posed nízko. Nápadná je nad tím vším plynulost a tok díla a v neposlední řadě schopnost každý hlas hrát jiným úhohem (domnívám se, že tuto schopnost v tak dokonalé míře neměl nikdo z pianistů předtím a ani potom). Pro tyto schopnosti a jisté „provokující novátorství podepřené genialitou“, osobně Goulda řadím mezi pianisty, kteří mohli konkrétně a hmatatelně ovlivnit další směřování klavírního vývoje. Možná dokázal to nejcennější - donutil jiné mistry myslet chvíli jinak a hloubat dál – v jiných souvislostech, v jiných estetických cílech. Gledn Gould provokoval, inspiroval, urážel, ale to vše v celoživotní izolaci pro hudbu samotnou.

### 3.4 Michail Pletněv, nar. 1957

Klavírista a dirigent, vítěz Čajkovského soutěže z roku 1978. Interpretační sílu a originalitu klavíristy Pletněva spatřuji v kombinaci mimořádné citlivosti pro zvuk, mimořádným smyslem pro detail, schopnost pro drobné efekty, které ale nepůsobí zbytečně navíc, jako něco umělého. Kromě těchto zmíněných atributů, převažuje zdravá a spontánní virtuozita, vzletnost a ohromný nadhled. Nadhled, který však může mnohé odrazovat, poněvadž, když Pletněv hraje, vidíme značný odstup. Jeho odstup od vizuálních přirozených klavírních pohybů je až mrazivý, stejně jako mimika, absence gest. Když hraje, působí na mě až strašidelně staticky nebo jako chladný detektiv. Nicméně, to, co mu zpod jeho rukou zní, je pro mě vždy inspirativní. Jeho živé provedení všech Chopinových preludií z roku 2008<sup>20</sup> není typicky Chopinovské, postrádá jistým způsobem vřelost, ale, stejně jako Gould, nás učí vnímat a poslouchat jiný vhled do kompozice, jinou vrstvu, jiný smysl a to vše v naprosté dokonalosti a absolutním názorovým dotažením do konce.

Pletněvovo mistrovství vidím zejména v interpretaci malých forem a v mimořádném zvuku. Podobně jako u G. Goulda, vnímám jeho naprostou představu o tom, co chce posluchači sdělit a promyšlenost do úplného detailu. Pletněvova interpretace umí být velmi introvertní, ale když je třeba, probudí se v něm virtuóz *par excellence*. Zde příkládám odkaz na záznam 1. kola Čajkovského soutěže, kde se plně odráží jeho hráčský naturel. V Čajkovského *Říjnu* z klavírního cyklu *Roční doby* oplývá nádherným zvukem a vnitřní svobodou. Ve Skrjabinově *Etudě op. 65 č. 3* v sobě naopak probudí ohnivou sílu, kterou tato

---

<sup>20</sup> Mikhail Pletnev plays Chopin Preludes, op. 28 - video 2004. Dostupné z: <https://youtu.be/3OChLbrjTm0>

hudba potřebuje a nezdráhá se riskovat na úkor některých not zahraných tzv. vedle (což je oproti jeho současným vystoupením, dle mého názoru, zdravý rys a bohužel jeho nynější snaha o jistotu a preferenci „zvuk nade vše“, mu svým způsobem jeho hráčskou celistvost ubírá. Pouze však můj názor). Ač už v pozdějších letech jeho klavírní kariéry můžeme s leccím nesouhlasit, nedá se mu upřít schopnost nutit posluchače poslouchat všechny jeho myšlenky. Zcela jasně zamíří na to, čeho chce dosáhnout. Z jeho hry vychází až zcela nápadná je práce s detailem např. při provedení výběru *Lyrických kusů* E. Griega.

Například *Kolíbavá píseň op. 38 č. 1*. kdy mimořádně jemně vystihne poetismus a dětský idiom. Na tomto příkladu, řekl bych, lze jasně prokázat Pletněvovu snahu o jemnost a hledání samotné jemnosti. V tom spatřuji jeden z jeho hlavních záměrů.<sup>21</sup> Další a zcela pozoruhodný počín spatřuji v interpretaci Griegova *Motýlka op. 43 č. 1*, kde dosahuje takové brilance a perlivosti prstů bez použití pedálu, že máme opravdu pocit, že vidíme třepetající se motýlí křidélka. V této souvislosti si naopak řeknu: „pozoruhodná zajímavost a nadhled nade vše“<sup>22</sup>

Pletněvova interpretace je maximálně promyšlená, zároveň však působí čerstvě. Přitom je ale Pletněv zjevně uzavřen do sebe a plně koncentrován. Mám skoro pocit, že poslouchám jen znějící klavír, dokonale vyladěný, dokonale barevný, poetický, zajímavý a něžný, avšak bez pianisty. Zvláštní atmosféra, zvláštní prostor. Taková slova mě napadají, když slyším jeho hru. Mezi další inspirativní provedení patří bezesporu Musorgského *Obrázky z výstavy*.<sup>23</sup>

Zde je na videozáznamu jasně vidět, jakým typem úhozu Pletněv často rozeznívá klavír-fixovaným zápěstím a velmi kolmým úhlem prstu udeří klávesu. Takto vytvořený tón, leckdy výrazný až pronikavě ostrý, obalí zároveň velmi citlivě a v nízké dynamice ostatními znějícími hlasy. Nejednou mně tak připomíná způsob hry V. Horowitza, se kterým se Pletněv osobně znal. Na příkladu Musorgského *Kartinek* je patrné, jaké kvantum detailu dokáže osobnost Mikhaile Pletněva obsáhnout. Máme pocit, že jedno zajímavé se ihned střídá s dalším, nenechá posluchače vydechnout (v tom dobrém slova smyslu). Pro mě osobně je jeho přínos zjevný zejména v přístupu, jak lze citlivě a sofistikovane přistupovat k tvorbě klavírního zvuku. Osobně mám tu zkušenost, že způsob vnímání jeho hráčského

---

<sup>21</sup> Mikhail Pletnev plays GRIEG RECITAL !!! 1/3. Dostupné z: [https://youtu.be/\\_R1\\_7YMTKek](https://youtu.be/_R1_7YMTKek) 4:16

<sup>22</sup> Mikhail Pletnev plays GRIEG RECITAL !!! 1/3. Dostupné z: [https://youtu.be/\\_R1\\_7YMTKek](https://youtu.be/_R1_7YMTKek) 7:03

<sup>23</sup> Mussorgsky Pictures at an Exhibition Mikhail Pletnev. Dostupné z: [https://youtu.be/BMg\\_A8eYweY](https://youtu.be/BMg_A8eYweY)

stylu mě inspiroval a i technicky pomohl (minimalizovat pohyby, kde nejsou nutné).

### 3.5 Claudio Arrau 1903-1991

Claudio Arrau, narozen v Chile roku 1903, patřil bezesporu k nejvýznamnějším pianistům 20. století. Na klavír ho v mládí vyučoval Martin Krause, což byl jeden z posledních žáků F. Liszta. V tomto ohledu Arraua můžeme vnímat jistým způsobem jako nositele jisté interpretační tradice a není náhoda, že za své Lisztovské nahrávky byl vysoce ceněn (mj., již ve svých dvanácti letech zahrál všechny Lisztovy *Transcendentální etudy*, které jsou považovány za jedny z nejtěžších kompozic pro klavír, co se klavírní techniky týče)<sup>24</sup>

Kromě neuvěřitelně kvalitního zvuku, o kterém bude řeč později, měl Arrau schopnost, podobně jako např. S. Richter, naučit se během svého života kvanta repertoáru. V jednom z rozhovorů (Bernard Gavoty, r. 1962) uvádí, že umí 76 samostatných recitálů a 63 koncertů. Na toto konto říká: „Je to možná extrémně mnoho, ale když uvážíte, kolik pokladů nepředstavitelné ceny je roztroušeno po hudebních dějinách, není to takřka nic“<sup>25</sup>

Claudio Arrau (mj. učitel Garricka Ohlssona), pro mě představuje pianistu, v jehož zvuku slyším ohromnou šíři. Jednak šíři prostorovou (díky jeho volbě leckdy pomalejších temp, ve kterých ale dokázal vždy hudbou vše naplnit), dále pak šíři a mohutnost ve středních či doprovodných hlasech a za třetí- samotný krajní tón, soprán klavíristy, který se leckdy pod ohromnou klavírní sazbou, např. právě děl F. Liszta, vytrácí. Jako kdyby měl místo malíčku palec, který měkce rozrezonuje strunu i v těch nižších, méně znělých polohách nástroje. Tyto mnou uvedené postřehy lze například snadno vyposlouchat v nahrávce již zmíněných *Transcendentálních etud* F. Liszta.<sup>26</sup>

Abych zde konkrétněji doložil, co slyším. Například, při poslechu *Etudy* č. 6 je nádherně slyšet, že některé plochy, kde by jiní pianisté naopak mírně zrychlili kvůli jednoduššímu charakteru skladby, naopak Arrau hudební prostor rozšiřuje a nechává klavír ve své plné síle rezonovat (např. tremola v závěru etudy zde hraje

---

<sup>24</sup> Dostupné online: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Claudio\\_Arrau](https://cs.wikipedia.org/wiki/Claudio_Arrau)

<sup>25</sup> Dostupné online: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Claudio\\_Arrau](https://cs.wikipedia.org/wiki/Claudio_Arrau)

<sup>26</sup> Claudio Arrau plays Liszt - 12 Trascendental Etudes. Dostupné z: <https://youtu.be/PD4C1voDDfU>

velmi pomalu). Zde bychom skoro mohli říci, že oproti často extravagantní lisztovské interpretaci, Arrau spíše volí symfoničtější pojetí v duchu J. Brahmse.<sup>27</sup> Za zmínku stojí také interpretace *Transcendentální etudy č. 8 „Divoký hon“* -zvuk a přesvědčivost, s jakou Arrau nastolí hned úvodních pár taktů, je odzbrojující a přívlastek „divoký“ cítíme zcela právem. Schopnost zahrát za sebou hřmotné akordy, rytmicky nepřehánět, ale zároveň naplnit hudbou krkolomný průběh této etudy-to vše tu lze slyšet. O šíři zvuku a doslova těžkém zvuku bych se rád ještě zmínil. V uvedené Lisztově *Transcendentální etudě č. 8* poslechněme např. úplný konec<sup>28</sup>. Alespoň já osobně vnímám, jako kdyby zde Arrau všechny tóny hrál naprosto naplno, ale přesto dokázal oddělit bas od středních poloh klavíru a soprán mu zůstal stále znít. Jak to tedy dělá? Čím je to, že jeho zvuk je tak ryzí, těžký, hřmotný, zemitý, velkorysý a snad až jakoby zlatý?

Shlédnu-li video záznamy, je zcela patrné, že Arrau hraje naprosto celou vahou těla. Paže má naprosto volné, ramena nezdvihá, sedí zcela soustředěně a trupem rovně, ruce pomalu „uzemňuje“ do kláves. Myslím si, že jeho způsob hry bude záviset na kombinaci pomalého úhozu ve spojení s těžkou rukou a celkově výše postavené dynamické hladiny, ve které se Arrau pohybuje.

Jako další atribut a interpretační přínos bych rád uvedl, že Arrauova hudba zpod jeho prstů se jeví být naprosto skromná, prostá a oduševnělá. Jak jinak si lze vysvětlit jeho fenomenální interpretaci Lisztových *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*<sup>29</sup>

Tato magická zvukomalba je leckdy prezentováno spíše jako bezduchá virtuosita s bouřlivou gradací v závěru. Ale Arrauovo pojetí působí dojemně, nesmírně poctivě a vyzdvihl bych zejména perličkovitý či harfovitý zvuk ve dvou až tříčárkované poloze klavíru. Z klavírního hlediska jde, zřejmě, o schopnost dát každé samostatné notě ideální porci váhy a důležitosti a nechat ji rozrezonovat.

Samotný Arrau mj. říká, že „Ideální interpretace si žádá od umělce pečlivé studium autografu, prvního vydání, biografických souvislostí i celého kulturního milieu doby. Jen díky detailnímu poznání skladatelových záměrů a ovšem též díky

---

<sup>27</sup> Claudio Arrau plays Liszt - 12 Trascendental Etudes. Dostupné z: <https://youtu.be/PD4C1voDDfU> 25:29

Claudio Arrau plays Liszt - 12 Trascendental Etudes. Dostupné z: <https://youtu.be/PD4C1voDDfU>

<sup>28</sup> Claudio Arrau plays Liszt - 12 Trascendental Etudes. Dostupné z: <https://youtu.be/PD4C1voDDfU> 35:05

<sup>29</sup> Arrau in Boston plays Liszt Jeux d' eau a la villa d' Este. Dostupné z: <https://youtu.be/2DoGOGS3IC8>

intuici a citlivosti interpreta nastává onen magický moment, vyznačující každou velkou interpretaci."<sup>30</sup>

Za tento jeho výrok, jakoby se podepsal svými kompletními nahrávkami Mozarta, Schuberta, Brahmsa, Webera, ale především Beethovena. Arrau hrál 32 sonát L. v. Beethovena již od konce 30. let, k integrální nahrávce dozrál však až v 60. letech (1962–1966). Arrau bezesporu patřil mezi nejdůležitější interprety L. v. Beethovena a jeho nahrávku dvaačtyřiceti klavírních sonát považují za jednu z nejlepších. Avšak, pojednat o ní, díky jinak specifikovanému tématu mé práce, není v mých silách a spíše by to bylo vhodným námětem jiné práce.

### 3.6 **Arturo Benedetti Michelangeli 1920-1955**

Arturo Benedetti Michelangeli, pianista, jenž proslul svými vysokými nároky na kvalitu nástroje a velmi detailnímu přístupu při studiu skladeb. Oproti jiným slavným a významným pianistům, neměl tak rozsáhlý repertoár, nicméně výsledky, kterých dosáhl ať už studiovými nahrávkami nebo živými provedeními, byly svým způsobem do té doby nevídané. Jak je řečeno E. Kissinem v dokumentu „*Art of great pianists of 20 century*“, nikdy jsme nemohli být svědkem, že by Michelangelimu spadla nějaká ta nota pod stůl.

Tento fakt a neuvěřitelná, absolutní čistota hry, domnívám se, posunula klavírní umění v tomto ohledu dál. O naprosto dokonalé technice Michelangeliho zřejmě svědčí fakt, kdy Arthur Rubinstein (po skončení mezinárodní soutěže v Bruselu v roce 1938, kde Michelangeli po neúspěšném finálovém klání skončil na sedmém místě) prohlásil na adresu tehdy ještě osmnáctiletého umělce: „*Arturo Benedetti Michelangeli, slavný italský umělec, sice předvedl neuspokojivý výkon, nicméně dokázal, že již vládne dokonalou technikou.*“ Jakoby byl Rubinstein tak trochu prorokem, neboť o rok později, v červenci 1939 na mezinárodní soutěži v Ženevě, Michelangeli suverénně zvítězí. Proslulý Alfred Cortot, který je členem poroty, se neubrání při oznamování výsledků zvolání: „*Zrodil se nový Liszt!*“

Mezi jeho významné nahrávky patří např. Beethovenův *Pátý klavírní koncert* (La Scala, 1947) a Schumannův *Klavírní koncert a moll*, op. 54 (Carnegie Hall, 1948) Když poslouchám impresionisty Debussyho či Ravela právě s Michelangelim, mám pocit, že tvoří zcela ideální zvukový obraz, skoro však nehybný jako samotná umělcova vizáž. Při hraní je totiž Michelangeli zcela nehybný, ani tzv. nehne brvou, působí naprosto chladným a až necharismatickým dojmem, troufám si říci. Na druhou stranu, vše je absolutně pod umělcovou kontrolou a

---

<sup>30</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Claudio\\_Arrau](https://cs.wikipedia.org/wiki/Claudio_Arrau)

promyšlené do nejmenšího detailu. Jeho interpretace vynikají aristokratickou čistotou a lehkostí. O nahrávce Ravelovi *Ondiny*<sup>31</sup>

z cyklu *Kašpar noci* M. Ravela, se Ivan Moravec zmiňuje takto: „Čím je Michelangeliho provedení charakteristické? To je vlastně skutečnost, že on vůbec nehýbe s tempem. *Rusalka* se mu odvíjí skoro metronomicky. A podaří se mu vytvořit pomocí úplně strojového tempa zase ten pocit bezčasovosti. Zajímavé je, že Michelangeli si ani nedává moc záležet na tom, aby nějak romanticky prociťoval melodii *Ondine*, která je jedna z vůbec nejkrásnějších melodií klavírní literatury. Skoro jako by ten kus hrál studeně. Studeně z hlediska prociťování, modulování, zesilování, zeslabování melodie i z hlediska pružnosti rytmu. Pružnost rytmu tu zcela opustil, hraje to v tempu strojovém. Ovšem tu strojovost si tady člověk neuvědomuje jako moment nepříjemný, což je samozřejmě jiné, než kdybychom měli ve strojovém vydání reprodukci nějakého Chopinova díla. Pak bychom asi nebyli moc spokojeni. Tady si člověk tu strojovost vlastně neuvědomuje. To znamená, že vědomé opuštění jakéhokoliv *rubata* je tady jedním z hlavních vtipů, kterým Michelangeli vytváří dojem z této skladby. A ta určitá studenost v traktování melodie je také záměrem. Člověk má vlastně pocit, jako by viděl nebo slyšel ten obraz namalovaný na skle. Nevím, jestli tyto mé subjektivní úvahy posluchačům něco řeknou. Ale v každém případě jsou produktem hledání a jsou ověřeny určitým shodným definováním řadou našich přátel.“

Svůj chladný postoj i k publiku by dával smysl v souvislosti s Michelangelovým výrokem: „*Potlesk patří Beethovenovi, Chopinovi, Debussymu, ne mně. Nenávidím, když je aplaus určen pianistovi.*“

Jeho technické dispozice jsou neuvěřitelné, zejména prstová technika a nezávislost prstů (podobně geniálního v tomto směru vnímám Glenu Goulda)

Při poslechu a pozorování jeho hry (konkrétně sonát Domenica Scarlattiho) mám skoro pocit, jako kdyby měl v konečcích prstů ještě nějaký „akcelerátor“ na zrychlení inervace či úhozu obecně.<sup>32</sup>

Jeho Scarlattti je díky své čistotě a nenucenosti naprosto průhledný, nikoliv romanticky uhlazený (jako např. u Gilelse, Pogoreliče, Horowitze...)

---

<sup>31</sup> KADLEC, Petr. *Michelangeliho Ravel. Obraz namalovaný na skle* [online]. , 1 [cit. 2016-12-17]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/michelangeliho-ravel-obraz-namalovany-skle/>

<sup>32</sup> Arturo Benedetti Michelangeli plays Scarlattti (1962). Dostupné z: <https://youtu.be/ud0a8O1o9NY?list=RDud0a8O1o9NY>

Arthuro Benedeti Michelangeli je klavírní aristokrat, chladný, ale účinný. Posunul klavírní techniku a smysl pro kázeň a ukázal nám, do jaké míry má smysl věnovat se určitým vybraným kompozicím absolutně a do hloubky. Svým studentům nikdy neopomněl připomenout, že „technika je hudební fantazie“<sup>33</sup>

### 3.7 Emil Gilels 1916-1965

Emil Gilels byl jeden z nejvýznamnějších sovětských klavíristů. Častokrát se kritici či milovníci hudby prou, jestli nebyl ve finále Gilels ještě lepším klavíristou než Richter. Slibuji, že odpověď na tuto otázku ani nebudu hledat, neboť to nepovažuji za předmětné. V této souvislosti je naopak zdravější zmínit, že když ve druhé polovině 50. let Gilels dostal povolení a vycestoval na západ, tak své nadšené publikum skromně krotit slovy „Počkejte, až přijede Richter“

Emil Gilels, stejně jako Svjatoslav Richter, byl žákem významného pedagoga G. Nejgauze. Jeho ohromný repertoár zahrnuje skladby od baroka až po 20. století. Vystupoval např. i s klavírními kompozicemi Nikolaje Medtnera či Dmitrije Kabalevského. Kmenový repertoár pak patřil autorům jako L. V. Beethoven, J. Brahms, F. Liszt, P. I. Čajkovskij, S. Prokofjev nebo R. Schumann. Významná je i jeho spolupráce v oblasti komorní hry s M. Rostropovičem a L. Koganem, vzniklá v roce 1945.

Interpretační přínos Emila Gilelse spatřuji především v jeho zvuku, který je obecně mnohými pianisty popisovaný jako něco zcela mimořádného. Např. v dokumentu „The art of great pianists 20th century“<sup>34</sup> popisuje Evgenij Kissin jeho zvuk jako „zlatý zvuk“. V souvislosti s Gilelsovou interpretací romantických dramatických skladeb, mně připadá, že je zde vše, co naturel těchto kompozic vyžaduje. Smysl pro virtuozitu (odvaha riskovat na úkor čistoty hry), volit rychlá tempa, hrát i s jistým pohybovým zaujetím, bez zbytečného kalkulu a odtažitosti. Sleduji-li E. Gilelse na video záznamu<sup>35</sup>, jak zde interpretuje konec slavné *Třetí klavírní sonáty* S. Prokofjeva, nemůžu se zbavit pocitu, že Gilels zde působí jako naprostý živel, jako „lev v aréně“. Jeho vizáž a způsob hry mluví za vše. Je zde vidět, jak využívá do maximální míry zvukové možnosti nástroje v těch

---

<sup>33</sup> KADLEC, Petr. Michelangeliho Ravel. Obraz namalovaný na skle [online]. , 1 [cit. 2016-12-17]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/michelangeliho-ravel-obraz-namalovany-skle/>

<sup>34</sup> The Art Of Piano Great Pianists Of The 20Th Century. Dostupné z: <https://youtu.be/vpiMAaPTze8>

<sup>35</sup> Emil Gilels, Prokofjev Sonata no.3 op.28. Dostupné z: <https://youtu.be/ogcbQfOMFa8>  
7:10

největších dynamikách, představuje typicky ruskou školu: úhoz shora, paže a ramena zcela volná, ale bez zbytečně korektní elegance. Tělo je jako jedna pružná celistvost. Nic nedává na obdiv, „pouze“ hraje spontánně a naplno. Oproti Richterovi ještě více používá pohyby trupem a doslova se o klavír někdy opírá a zároveň, když je třeba, charakteristicky se prohne, aby naprosto odlehčil svůj hrající aparát.<sup>36</sup>

Vše působí v naprostém souladu, pohyby jsou maximálně ladné, úhoz pregnantní a měkký zároveň. Ostatně není pak náhoda, že díky jeho dravému přístupu v hudbě Sergeje Prokofjeva, mohl premiérovat skladatelovu *8. klavírní sonátu*.

Gilelse považuji taktéž jako ideálního interpreta hudby J. Brahmsa. Například jeho živé provedení *Čtyř Balad op. 10*. Hned u Balady č. 1 d moll je fascinující poslouchat (koneckonců i sledovat), jak zde Gilels vystaví bouřlivý vrchol skladby.<sup>37</sup> Zvuk mu zde postupně nabývá, neztrácí kvalitu a v moment, kdy máme pocit, že klavír nemůže znít více, je ještě schopný přidat. Vychází mu tak neuvěřitelný zvukový oblouk, na jeden celek, bez zbytečného dopomáhání a frázování navíc.

Práce s pedálem, tj. další prvek, který jistě zkrášluje jeho živelný zvuk a dává tomuto vrcholu Brahmsově balady adekvátní hal a šíři. Ve zmíněném vrcholu slyšíme záměrně jinou pedalizaci (oproti sterilnějším pojetím jiných pianistů). Jiný příklad ohledně jeho pedalizace: Interpretace *Preludia a Fugy BWV 532* Bacha/Busoniho jistě stojí za poslechnutí<sup>38</sup> Zde Gilels, díky své zvukově bohaté fantazii, místy až záměrně nadužívá pedál, aby tak navodil chrámovou akustiku.

Hra Emila Gilelse vyniká, kromě zmíněných zvukových a úhozových kvalit, nesmírnou hloubkou prožitku a opravdovostí. Není tedy náhodou, že dostal v roce 1984 cenu *Gramophon Award* za nahrávku monumentálního díla-*Klavírní sonáty op. 106 „Hammer klavier“* L. V. Beethovena. Byl mistr velkých forem (např. nahrávka Brahmsova *Druhého klavírního koncertu B dur* s Berlínskou filharmonií a Eugenem Jochumem), ale hrával na sklonku svého života i miniaturní formy-např. klavírní sonáty D. Scarlattioho.

Oblíbeným přídávkem-Bach/Siloti: *Prelidium h moll*-pak nechával posluchače nahlédnout do jeho hluboké duše.

---

<sup>36</sup> 7:39 Emil Gilels, Prokofiev Sonata no.3 op.28. Dostupné z: <https://youtu.be/ogcbQfOMFa8>

<sup>37</sup> (2:10) Emil Gilels, Prokofiev Sonata no.3 op.28. Dostupné z: <https://youtu.be/VJwLU4EmZjE>

<sup>38</sup> Emil Gilels - Bach-Busoni - Prelude and Fugue in D major, BWV 532. Dostupné z: <https://youtu.be/QYUbfOVpUAQ>

### 3.8 Martha Argerich, nar. 1941

Světově proslulá a fenomenální klavíristka Martha Argerich je pravděpodobně nejlépe hrající ženou dvacátého století (možná i století jednadvacátého), alespoň co se do technické zdatnosti a úspěchů týče. Zajímavostí je, že již v roce 1978 ukončila svou pravidelnou koncertní činnost, která byla do té doby představována sto padesáti celovečerními recitály ročně. Do té doby stihla vyhrát klavírní soutěže v Ženevě, Bolzanu a pak především-Chopinovu soutěž ve Varšavě (1965). Zde získala tři ceny: první cenu poroty, cenu publika a cenu za nejlepší interpretaci mazurek.

Kromě jejího „vítězného“ Chopina, se Martha Argerich proslavila dále v interpretacích F. Liszta, R. Schumanna, ale i např. S. Prokofjeva či M. Ravela.

Sólové hraní později vystřídala svým komorním působením - stále častěji vystupovala se svými přáteli, Nelsonem Freirem, brazilským pianistou a dlouholetým přítelem, předčasně zemřelým Nicolasem Economou a Stephenem Kovacevichem, posledním z řady jejích tří manželů. Dlouholeté partnerství ji dodnes pojí s litevským violoncellistou Mischou Maiskym, se kterým založila v roce 2002 festival ve švýcarském Luganu.

V čem však tkví interpretační přínos Marthy Argerich, ptám se? Přiznávám, že zprvu jsem odpověď nenašel. Musel jsem si doslova připomenout některé její interpretační mezníky, vzpomenout na reakce jiných osobností v oblasti klavírní hudby, kteří jí hodnotili, vzpomenout rovněž na recenze lidí, kteří ji mohli slyšet osobně, živě (byť už i v 21. století). Shoda byla povětšinou popisována v přenádherném tónu a v neopakovatelné auře její osobnosti a také: jistý způsob hry, při kterém jako by neexistovaly překážky a nebylo tak toto řemeslo namáhavé. Její popularita je i mezi dnešními mladými muzikanty veliká.

Rád bych zde stručně uvedl, v čem tedy i já, sám za sebe, spatřuji její pianistický a interpretační přínos.

U Marthy Argerich spatřuji zcela mimořádnou technickou suverenitu a nadhled ve spojení s naprostým uvolněním duše i těla. Sledujeme-li videozáznamy z Chopinovy soutěže ve Varšavě (kde se stala absolutním vítězem, jak jsem již výše uvedl), jasně vidíme její maximální koncentraci v kombinaci s jistou nonšalantností. Ze hry je pak v jejím případě cítit jistá a vzácná nenucenost.

Za další, její tempa, s jakou prezentuje ty nejtěžší klavírní skladby (např. Ravelovo *Scarbo* z klavírního cyklu *Kašpar noci* nebo *Sonáta h moll* F. Liszta či Chopinovy *Scherza*), jsou neuvěřitelná. Ve skladbách, jejichž charakter to

vyžaduje, dokáže Argerich vyvinout ohnivý a mužský temperament (např. interpretace Čajkovského *Klavírního koncertu b moll* nebo *Třetího klavírního koncertu Sergeje Prokofjeva*). Martha Argerich studovala mj. u Fridricha Guldy a od toho se odvíjí, svým způsobem řekl bych, místy až drzý a zemitý tón.

V poslední řadě jde o vytríbený hudební intelekt, smysl pro vnímání čistých linií, hudebních struktur a hudebního toku v hudbě obecně. Vše je přirozené. Argerich sice netvoří nikterak časově a v prostoru zajímavá rubata jako jiní, velcí pianisté té doby, ale v jejím případě to nahradí geniálně čistý a virtuózní přednes.

Pozorujeme-li její způsob hry z hlediska klavírní metodiky, vidíme typické sklepávání ze zápěstí, naprosto uvolněné lokty a paže. Toto je zřejmě právě ten výše zmíněný dojem, který charakterizuje její virtuozitu i v těch nejexponovanějších pasážích. Pověstná jsou její oktávová místa: zde ukázka z *Čajkovského klavírního koncertu b moll*<sup>39</sup> nebo neuvěřitelně rychlá prstová technika – Chopinovo *Preludium b moll op. 28 č. 16*<sup>40</sup>

Pozoruhodná je také schopnost repetovaných tónů v podání Marthy Argerich-zmiňme notoricky známou Scarlattioho *Sonátu d moll K 141*.<sup>41</sup> Zde je zajímavé pozorovat, jak má Argerich prsty schované do dlaně, zápěstí zcela uvolněně, pohybujíc zleva doprava, kruhovým pohybem. Pozice dopadu prstů na klaviaturu se jí mění a oproti některým pianistům, při repetovaných tónech neshrabuje prsty, ale spíše to vypadá, přirovnám-li, jako kdybychom si zkusili osolit jídlo. Respektive, její grif vypadá vlastně velmi snadně a přirozeně, nicméně už hůře s realizací pro obyčejné smrtelníky.

Fenomén Marthy Argerich tedy spatřuji v kombinaci jejího přirozeně krásného vzhledu, lidské laskavosti, prostým a svobodným hudebním projevem, podepřeným neomylnou technikou a schopností zvládnout ta nejrychlejší tempa.

### **3.9 Arthur Rubinstein 1882-1887**

Přiznám se, že Arthura Rubinsteina jsem do této kapitoly o vybraných pianistech zařadil nejprve z důvodu „aby tam byl“. Zpočátku jsem moc netušil, v čem je jeho výjimečnost a přínos. Tušil jsem sice, že měl ohromný repertoár, že působil noblesně a svým způsobem je vnímaný jako ikonický interpreta F. Chopina. Nikdy jsem však při poslouchání nahrávek nedošel až přímo k němu, vždycky jsem

<sup>39</sup> Martha Argerich – Octaves. Dostupné z: <https://youtu.be/qBSEUJWy2qE>

<sup>40</sup> Prelude in B flat minor op 28 N° 16. Dostupné z: <https://youtu.be/t5QcVIk-3Oo>

<sup>41</sup> Martha Argerich - Ravel – Scarbo. Dostupné z: <https://youtu.be/qIFT1QGgu6Q>

nakonec sáhl po jiných interpretech. Ptal jsem se i spolužáků na jejich názor. Dostal jsem nějaké tipy k poslechu, reference na krásný zvuk apod.

Skrze nahrávky a videozáznamy jsem pak začal lépe vnímat celkový kontext jeho talentu. Když si uvědomíme, že téměř sto let žijící pianista obsáhne za život tolik repertoáru a zvládne ho i nahrát, už to samo o sobě o něčem vypovídá.

Ať už poslouchám s Arthurem Rubinsteinem např. skladby Mozarta, Schumanna nebo Debussyho, Ravela či Granadose, dochází mně, že hraje naprosto přirozeně a jednoduše řečeno krásně a že je vlastně takovým unikátním zástupcem ideálního interpretačního vkusu. Vkus, který kladně působil na posluchače jak v první polovině dvacátého století, tak i v té druhé a že jeho odkaz a slávu zaznamenáváme i dnes, ve 21. století. Jméno Arthura Rubinsteina nám dnes rezonuje, mimo jiné, i v souvislosti s mezinárodní soutěží v Tel Avivu, která nese jeho jméno a je jednou z nejvýznamnějších klavírních soutěží současnosti.

„Vladimir Horowitz měl možná zářivější techniku, Rudolf Serkin hrál lépe německou hudbu, Rosalyn Tureck přesvědčivěji cítila Bacha, Richter zas Prokofjeva a Skrjabinu, Claudio Arrau měl ještě větší repertoár. Ale žádný z pianistů neměl od všeho tolik jako Rubinstein. Mohli vynikat v jednotlivostech, ale on byl úplný a dokonalý,“ napsal hudební kritik Harold C. Schonberg v New York Times v roce 1964. Dodejme, že Rubinsteinovu kariéru v délce (75 let) ani rozsahu (6000 koncertních vystoupení) asi nikdo nepřekonal a nepřekoná.

Tato celistvost se promítla i do vizuálního projevu jeho hry-pozorujeme-li Arthura Rubinsteina u klavíru, vidíme skoro doslova prototyp ideálně sedícího a i hrajícího klavíristy, napadá mě. Sedí rovně, působí noblesně, nedělá žádné prudké či urputné pohyby, z jeho způsobu hry je cítit pohodlí a elegance. Učebnicové je i jeho vzorové držení ruky (klenba ruky a dlaňové klouby mají překrásný tvar) a úhoz shora. Jeho zvuk byl plný, měkký a noblesní. O způsobu tvoření jeho krásného tónu hovoří Maurizio Pollini a přirovnává jej k perfektnímu používání hry vahou a volné paže. Sám Rubinstein mu to osobně prý demonstroval.<sup>42</sup>

Jak jsem již zmínil, jeho významným odkazem jsou nahrávky a jejich celkové množství. Těžiště Rubinsteinova repertoáru byl romantický repertoár, který takřka celý kompletně natočil. Řadu významných děl i víckrát: existují tři komplety Beethovenových koncertů, čtyřikrát nahrál Griegův koncert, třikrát Schumannův i Čajkovského, Brahmse a Chopina.

---

<sup>42</sup> M. Pollini and A. Rubinstein about arm weight. Dostupné z: <https://youtu.be/ZIKtIHL9sPM>

Jeho diskografie je gigantická a odráží rapidní vývoj nahrávací techniky. V pozdějších snímcích můžeme lépe poslouchat jeho přirozený a plný tón, pro něhož je typické pevné jádro. Je melodický, neperkusivní, masivně a plně znějící. Toto lze například příkladně vnímat při interpretaci Chopinových *Nocturen*, kde vyniká nádherná a teskná kantiléna, polyfonie, ornamentace.

„Díky neochvějnému rytmickému cítění v mazurkách, schopnosti zpívat na klaviatuře a spojovat cit s formou v rozměrnějších scherzech nebo baladách jsou jeho chopinovské nahrávky stále prvotřídní mezi pianisty minulosti i současnosti. Nahrál na CD téměř sto hodin hudby.“<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> HRADECKÁ, Dita. *Portréty velkých klavíristů 20. století II* [online]. , 1 [cit. 2019-04-25]. Dostupné z: [http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id\\_clanku=2094](http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=2094)

#### 4. Rozhovor s Martinem Kasíkem

Asi se oba shodneme, že kritérium onoho „významného“ se dá vymezit pojmy „významný pianista“ anebo „významný interpretační přínos“, tedy dva různé pohledy, které byť se prolínají, jsou přeci jen rozdílné. Co pro Vás znamená „významný interpretační přínos“ obecně?

*„Těžká otázka hned na začátku! Myslím si, že tento pojem má pravděpodobně více kritérií. V této souvislosti bude řeč o člověku, který buď něco významně nového předá posluchačům jako interpret, anebo nahlédneme z jiného úhlu- pianista, který interpretuje zajímavý repertoár, do té doby nezpracovaný. Myslím si ale také, že se tyto kategorie hodnocení musí nutně překrývat. Vždy však musí jít o originální přístup, který vychází z kvalit osobnosti daného umělce. Interpretační přínos najdeme jistě jak v tradiční linii, ale i u jedinců, kteří šokovali- vzpomeňme na Glenu Goulda, který svým celkovým působením a estetikou, kterou si předtím nikdo nedokázal představit, působil jako takový „klavírní marťan“. Šokoval nejenom hrou, ale taky tím, co o hudbě říkal, co o ní psal, jak se hudbou zabýval.“*

Co Vy sám osobně považujete za základní kritéria pro splnění „fenomenální“ či „mimořádné“ interpretace?

*„Pravděpodobně půjde o skloubení hudebních prvků (vnímání fyzikálních zákonitostí v hudbě), ale zároveň schopnost nazírat na dílo z nějakého zvláštního úhlu, tedy projevit osobitý pohled, na základě bohatství duševního obsahu. A tam pak spadá vlastně téměř vše- schopnost mimořádného vnímání hudby, schopnost intelektuální reflexe, emocionální reflexe, hudební intuice...“*

Máte pocit, že dnešní vycházející klavírní hvězdy mají těžkou úlohu v podobě zasazení se o nějakou vlastní, vyloženě specifickou tvář? Někdy mám totiž pocit, že z hlediska interpretace bylo tzv. vše řečeno a že již není možné objevit něco zásadně nového...

*„Myslím si, že to tak je. Nicméně, tento problém se netýká jen interpretace klasické hudby, zasahuje, dle mého názoru, do celého umění obecně. Hlavně umění výtvarné a hudební, neboť v oblasti filmu a literatury má výhodu význam*

slova, slovní zásoba. Zde se pak pracuje s několika set tisíci slov, kdežto v západní hudbě máme 12 tónů. A čistě jenom matematicky- zde se potom kombinace musejí do značné míry rychle vyčerpávat. Proto v hudbě také vidíme snahu až křečovitě objevovat něco nového- říci si „tak co bych udělal, aby to bylo hlavně jinak“. Například, hrát nějaká místa ve skladbách dvakrát tak pomalu či hrát celou dobu v pianissimu a pak do toho najednou „třísknu“. Jde tedy o to, že v těchto případech pak hovoříme spíše o kalkulaci, nežli o vnitřní pohnutce, což je nesympatické a nemůže vyznít dobře. U těch mladých interpretů je to dáno jistým komfortem a unifikačí, všechno znají, všechno mají naposloucháno a někdy se pak tedy chtějí takto vymezovat. Tyto aspekty mohou také souviset s komercí. Lang Lang je jistě příklad toho člověka, který je vlastně produkt průmyslu, nespatříme zde hluboký umělecký záměr, alespoň tak já to vnímám. Došlo to do určitých hraničních singularit, řekl bych, které symbolizují určitou bezradnost, vyčerpání, krizi. A pak se to řeší různě- snaha nalézat nové zvuky, kombinace, elektrickou hudbu propojovat s akustickou, nebo reprodukovanou a živou dávat dohromady. Zkrátka něco nového. Řekl bych, že evropská civilizace je momentálně na nějakém scestí. Nerad bych říkal, že je u svého konce, ale rozhodně je za svým vrcholem."

Celé 20. století zahrnuje desítky a desítky výrazných osobností na poli klavírní hry – jak si tuto skutečnost vysvětlujete?

*„Vlastně bych se divil, kdyby ve 20. století k rozšíření počtu významných klavíristů nedošlo! Řekl bych, že to nastalo přirozeným rozšířením – objevení nových talentů na jiných kontinentech- zmiňme konkrétně Jižní Ameriku- Claudio Arrau, Daniel Barenboim, Martha Argerich...Je pak krásné pozorovat, že i díky těmto jménům došlo ke stálému ožívování té tzv. staré hudby.“*

Do jaké míry je pro Vás zásadní, aby významný interpretační přínos splňoval kritéria originálního zápisu?

*„Je to velmi různé a záleží, koho kdo interpretuje. Nejrigidnější je to u Beethovena, protože jeho hudba vyvěřela, jeho tvůrčí proces byl složitý, neustále hledal ideální tvar, měl různé varianty, stále zkoušel a hledal, dokud správný tvar nenašel. Jeho skladatelský výsledek pak vnímám jako vrcholný a neměnný tvar. Jako jeden z prvních byl pedantický ve svém zápisu (zejména dynamickém).“*

*Jeho hudba je plná naschválů-přirozené hudební cítění by nás vedlo k něčemu jinému, než on chce. Např., když napíše sforzato tam, kde ho interpret nečeká. V tom je určitý Beethovenův revoluční duch. A pokud mu toto interpret nesplní, tak tím popře určitou kvalitu jeho hudby.*

*Dnešní dobu pak oproti minulým éram vnímám jako snahu o určitý purismus, návrat k původnosti (např. různá kritická vydání). Kdysi totiž např. nebylo zatěžko pianistům zahrát si pár akordů před začátkem skladby, aby do ní lépe vpluli. To mi připomíná výrok L. Godowského, že „je jen málo skladeb tak dokonalých, aby nepotřebovali dopracovat“*

Jak zde zmiňujete onen purismus, nemůžu se ubránit dojmu, že oproti klavírním hvězdám minulého století již v dnešní době ubývá jisté originality. Častokrát se mi stane, že slyším mnoho studentů hudby anebo i současné laureáty velkých soutěží a mám zkrátka pocit, že po stránce technické, emocionální i interpretační tam jakoby vše je, ale něco hlavní a zcela zásadní nad tím postrádám. Nedokážu si vysvětlit, čím to je...

*„Zřejmě jde o nějakou formu úzkosti, aby se člověk tzv. nezpronevěřil. Zvláště právě na těch soutěžích, kde se žádá korektnost. Samozřejmě záleží, aby byl ten soutěžící velká osobnost, ale spíše zvítězí ten, který bude více korektní než ten, který jednoho nadchne a druhého urazí. V této souvislosti jde o hledání tzv. zlatého středu a snaha o korektnost.“*

Ted' již konkrétněji-jaké se Vám vybaví zásadní interpretační mezníky či posuny v intepretaci, které jsou neoddiskutovatelné? Ať už z hlediska technických posunů v klavírní hře, zvukových jemností či specifickým agogickým stylem...

*„Nevím, jestli to budu umět nějak ideálně pojmenovat, ale domnívám se, že velký posun zaznamenáváme příchodem nahrávacího zařízení. A i tento způsob tvorby musel proměnit interpretaci do jisté formy korektnosti, zejména ze začátku, kdy nebyly možné stříhy. Interpreti se tak museli mimořádně koncentrovat na čistotu hry. Zejména pak při živém snímku z koncertu. Závazek, že je záznam navždy trvale zachován-to muselo muzikanty velmi ovlivnit.*

*Další mezník vidím v proměnách doby, kdy do vývoje velmi zasáhly dvě světové války. Myslím, že každý pianista má určitý kontext, v jakém se pohybuje- např. Myra Hess a její Beethovenovy sonáty v Londýně za války. Ty mají kontext např.*

*právě toho bojem se zlem. Hrála výrazně a až přehnaně dramaticky. Na dotazy lidí, proč tímto způsobem interpretuje, odpovídá, že je přeci válka. Nevím, jestli toto je vyloženě stěžejní, ale již zmíněné nahrávání jistě jako velký posun vnímám.*

*Postupně taky docházelo k názorovému srůstu, a sice: tím, jak se více a více poznávaly kultury a interpreti. Vlastně, jde o posun od originality k ideálu – např. ve školství. Když vyučujeme, snažíme se nalézat ideální tvar. Člověk se sice snaží respektovat studenta a jeho osobnost, aby se nekřivila, ale hledání onoho ideálu je možná ten důvod, proč se vše unifikuje."*

Vím o Vás, že jeden z Vašich největších klavírních vzorů je Vladimír Horowitz. Na něm by šlo jistě dokázat a popsat, čím on se zasadil o interpretační posun. Poprosím o pár slov k němu...

*„Naprosto mimořádná citlivost k nejmenším záchvěvům hudby. Způsob, jakým on dokáže spojit dva tóny, je fascinující. Dále, jak dokáže proměnit barvu jednoho tónu s druhou, jak dokáže fantasticky postihnout napětí a uvolnění, zvýraznit jednotlivé hlasy v akordu. Jeho síla není v ovládnutí formy, ale síla zachytit tu nejmenší jednotlivost. Hovoříme zde také o mimořádné zvukovosti, někdy až orchestrální působnosti. Mezi další jeho významné charakteristiky patří nedostižná virtuozita, která zahrnuje jednak absolutní rychlost, ale také pregnantnost jednotlivých zvuků, protože v jeho případě žádný tón není nerozsvícený. Absolutně všechno zní, neboli-„zvučící technika“, jak Rusové říkají."*

U něj to ale zřejmě bude častokrát geniální schopnost jisté spontaneity a schopnosti být improvizátor, nežli dopředu nacvičený kalkul, který by pak šel provést...

*„Ano, určitě. On měl zjevně velmi šťastné dětství, protože mnohokrát mluvil o tom, jak si pamatuje na své klavírní začátky doslova jako na „hru“. Zkrátka hra na klavír pro něj byla hrou opravdu do slova. Například, utíkal kolem klavíru a snažil se jeden tón trefit a byla to pro něj nesmírná zábava. Možná proto ta jeho interpretace působí takovým kouzelným dojmem. Pro mě představuje hru se zvuky, hru s tóny."*

Napadá Vás konkrétní nahrávka, která Horowitze reprezentuje, charakterizuje?

*„Asi 3. Koncert S. Rachmaninova. Ať už nahrávka raná či starší. Sám Rachmaninov pak prohlašoval, že ten koncert Horowitz hraje lépe než on sám. A tady už můžeme vybírat z čehokoliv, ať už z bouřlivých pasáží, nebo těch teskných. Při bolestných a zoufalých místech mám pocit, že Horowitzův klavír až vyloženě pláče a že z něho Horowitz vyrval nějaký strašný vzlyk“*

Jen tak pro zajímavost- je někdo, kdo Vám Horowitze z pianistů minulého století jeho hru připomínal a kdo by byl potažmo podle Vás jeho zaručený fiktivní náhradník?

*„No zjevně není... Jistě se o to mnoho lidí snažilo, ale připadá mi to marné, jako kdyby chtěl někdo napodobit Leonarda da Vinciho. Jednak na to musí mít člověk mimořádné technické dispozice, ale zřejmě je ta nápodoba nesmírně složitá, neboť komplex těch věcí, které by člověk musel ovládat, aby se stal druhým Horowitzem, je příliš veliký.“*

V mé práci se věnuji právě samostatné kapitole o V. Horowitzovi a S. Richterovi, tedy dvojici pianistů, které téměř každý ze studentů hudby či profesionálních pianistů (ale i jiných muzikantů) vyjmenuje na prvním místě mezi svými oblíbenými. Jeví se mi to jako jistý fenomén- čím si napak vysvětlujete originalitu S. Richtera?

*„Richter byl zjevně člověk, který fantastickým způsobem ovládal strukturu a formu díla. Samozřejmě kromě toho měl všechno ostatní, co by klavírista měl mít. Jemu bylo jedno, na jaký hraje klavír, nešlo mu zdaleka tak o zvuk, jako Horowitzovi nebo Gilelsovi. Z toho je patrné, že se jeho genialita upřela na jiné věci. U něho spatřuji neuvěřitelnou duševní sílu. Sílu tolikrát až ubíjející. Např. dirigent Gennadij Rožděstvenskij vzpomíná, jak při spolupráci s orchestrem Richter dominoval natolik, že orchestr svojí energií přebil. Jestli ne doslova zabil.“*

Častokrát slyším od lidí, kteří měli Richtera možnost slyšet živě, že v sále seděl démon či nějaká obrovitánská síla...

*„Neřekl bych démon, spíše lev či pan tvorstva. Jak už jsem říkal, je to ohromná síla ducha. Možná bychom zde v této souvislosti mohli hovořit o mimořádných technických schopnostech, které umožní Richterovi zahrát některá místa tak nekompromisně, že to z hudebního hlediska působí až jakoby hrubě. Konkrétně například v Preludiu op. 23 č. 2 B dur S. Rachmaninova. Zde hraje Richter jedno místo (sled akordů ke konci preludia před codou) v neskutečném a stejném tempu, ve stejné dynamice a to i přesto, že toto místo obsahuje harmonickou spojitost a je v něm obsaženo hodně hudby. Richterovi to nedělá jednak technickou námahu, ale nevadí mu to ani z interpretačního hlediska. Jiný by na tomto místě ukázal tu a tam jinou barvu akordu, tu a tam si na nějaký akord počkal, ale Richter svým pojetím učiní zkrátka to, že vnímáme jeho ohromnou sílu a smysl pro již zmíněnou formu.“*

Máte tendence Richtera s Horowitzem v jistém smyslu srovnávat anebo je vnímáte jako dvě různé a nenapodobitelné individuality?

*„Čím dál tím méně srovnávám, ať už veledíla nebo velikány. Pro mě to nemá moc smysl. Je to jako dva světy-jeden svět může být člověku bližší, druhý vzdálenější, nicméně je to svět, do kterého když člověk vstoupí bez předsudků, je fascinován.“*

Oba jsme byli před 3 lety na recitálu G. Sokolova, který velmi osobitě přednesl např. slavnou *b moll sonátu* F. Chopina-ať už to bylo jakkoliv vkusné či méně vkusné, nedala se upřít jistá originalita v celkovém pojetí a náhledu na dílo-např. typicky výrazná baladičnost pojetí nebo neuvěřitelná škála dynamiky (už jen z decibelového hlediska). Grygorij Sokolov je dnes již legendou, ale v minulém století jistě zaujímal po právu místo mezi nejvýznamnějšími pianisty. Máte pocit, že se něčím rovnal Richterovi?

*„Možné to je, ale těžko soudit, neboť jsem Richtera naživo neslyšel, těžko pak posoudit tu „magii“ těch koncertů. Což tedy v případě Richtera hrálo zjevně významnou roli, poněvadž někteří lidé, kteří zažili samotného Richtera naživo a třeba si pak pořídili nějakou pirátskou nahrávku, byli posléze dost zklamání, protože jenom ten zvukový vjem nebyl zdaleka tak fascinující, jako samotné živé provedení.“*

V kontextu se Sokolovem a Richterem by mě zajímalo, jestli je pro Vás jejich charakteristický styl hry jistým „podpisem“ k oné „Ruské škole“? A popř. jak vnímáte tento, obzvláště mezi pedagogy, vnímaný termín?

*„Myslím si, že tady je třeba rozlišovat mezi tzv. Moskevskou školou a tzv. Petrohradskou školou.*

*Sokolov představuje tu Petrohradskou, která se ještě výrazněji stará o zvuk jako takový, což je v jeho případě zcela zjevné. Jeho zvukovost je vždy a všude na prvním místě. V tomto ohledu by mně pak spíše připomínal Emila Gilelse, rovněž zaměřeného na zvuk. Oproti Richterovi, kde často kritici psali o tom, že to bylo nádherné, ale že mu nedělalo problém jít do zvukových hrubostí. To by se u Gilelse nestalo. Zkrátka zvuková kultura je tomu Petrohradu ještě vlastnější, než té Moskvě.“*

Jací pianisté Vám vytanou na mysli, když se řekne „klavírní Golden age“ S tímto pojmem se setkávám u vrstevníků taky často, většinou každý si však pod tímto pojmem představí někoho jiného. Kdo pro Vás spadá do této kategorie?

*„Tento pojem se neustále posouvá. Když člověk čte např. nějaké knížky z padesátých let o pianistech, tak o těch „nových“ pianistech té doby (Gilels, Horowitz...) se hovoří jako o úpadku a že ti pianisté, kteří tzv. dělali zázraky, byli Josef Hofmann, Leopold Godowsky, Sergej Rachmaninov, Ferruccio Busoni, Wilhelm Backhaus... Z pohledu nyníška bych zřejmě ten zlatý věk hledal dál, zhruba v šedesátých či sedmdesátých letech. Za mě by tam spadal určitě zmíněný Gilels, Horowitz, ale i Arthur Rubinstein, Wilhelm Kempf, Claudio Arrau, Rudolf Serkin.*

*Je fascinující, že Rubinstein ještě zažil např. Josepha Joachima. V této souvislosti jsem si vzpomněl na Emanuela Axe. Vyprávěl mi o tom, jak šel po výhře soutěže v Tel Avivu za A. Rubinsteinem s prvním klavírním koncertem J. Brahmse. Zde je určitý problém v tom, že samotný a velmi dlouhý úvod koncertu se tempově nepojí se vstupním partem klavíru a většinou s tím klavírním vstupem to celkové tempo upadne. Emanuel Ax, v domnění, že jde o předsudek a nějakou hloupou tradici, hrál zmíněné tempo naprosto identicky a přesně. Samotný Rubinstein ho ihned zastavil a ptal se, proč to hraje tak rychle. Důvod mu E. Ax sdělil, nicméně odpověď Rubinsteina byla taková, že když toto slyšel již velmi dávno dirigovat*

*Josepha Joachima, tak i ten to přeci hrál taky pomalu... Takže hovoříme stále o lidech, kteří mají stále kořeny ještě v tom 19. století, kde ta hudba zaznamenávala největší rozkvět."*

Zajímalo by mě, jak těžká pro Vás bude odpověď na zdánlivě banální otázku: Jací další pianisté 20. století jsou konkrétně pro Vás významní a popř. čím přesně?

*„Kromě zmíněného Horowitze, bych zmínil zejména W. Kempfa a Emila Gilelse. Wilhelm Kempf mně ze všech těch pianistů 20. století připadá nejhumánnější. Cítím u něj filozofický přesah a neuvěřitelnou dobrotivost duše. U Emila Gilelse cítím v jeho zvuku nějakou slzu, která dojíká sama o sobě. Např. jeho slavný předavek Bach/Siloti-Preludium h moll. Každý ten tón je dojemný, v tom je jeho zvuk mimořádný a hluboce mě zasahuje."*

A onu dobrotivost W. Kempfa byste dokázal popsat nějak konkrétně?

*„Těžko říci. Zřejmě to vidím v jisté neokázalosti jeho interpretace. On nic nepřehání, je nevtíravý a jeho hra na mě působí velmi útulně, pocitem, jako by nás chtěl pozvat k sobě domů. Pokud jde o konkrétní skladby, oceňuji nejvíce jeho interpretace Beethovenových klavírních sonát."*

Jak se díváte na význam R. Firkušného, po kterém je mj. pojmenovaný festival pod patronací Pražského Jara a na kterém jste měl možnost hrát?

*„Je dobře, že se o něm v této souvislosti mluví. Alespoň teď, když už byl 40 let na indexu...Je to jeden z těch úžasných lidí, kteří chtěli reprezentovat zemi, ale nebylo jim to umožněno. Přesto se však stali jistým způsobem velvyslanci české hudby. Smetana, Dvořák, Martinů, Janáček-to byl jeho repertoár. Význam Rudolfa Firkušného je určitě obrovský a ve světě je jednoznačně nejrespektovanější český pianista."*

A přesto-troufl byste si ho zařadit i do světového měřítko?

*„S českým repertoárem určitě ano. Byl ohromný muzikant a jeho hra vynikala mimořádnou noblesou. Nejenom jeho Martinů klavírní koncerty jsou ve svém pojetí mimořádné."*

Společnost si často snaží udělat obrázek o někom na základě srovnání s někým jiným a taky ho patřičně v nějaké hierarchii zařadit. Je to zřejmě běžné a logické, nicméně určitě se i v případě pianistů leckdy stalo, že se nám jevil ten či onen buď přeceňovaný anebo podceňovaný. Jak nahlížíte na projekt firmy Philips Records z roku 1999, kdy byla vydaná prestižní edice *Great Pianists of the 20th Century*, která na svůj seznam zařadila 72 pianistů z 20. století. Byl to podle Vás přespříliš troufalý nápad, jasně v názvu vymezit konkrétní jména s rizikem, že některá tam prostě nebudou?

*„Vnímám to jako americký projekt (nebo se alespoň tak tváří). Američané mají tendenci věcem dát hned cenu a mají potřebu vyjadřovat se v číslech. V tomto případě to ale nepovažuji za až tak absurdní projekt oproti jiným způsobům nebo zkušenostech, které odtamtud znám. Jistě je to i marketingový tah, ve stylu „best of“, ale tím nechci říci, že je ten projekt amatérský, poněvadž se jistě dlouho a pečlivě připravoval. Nicméně, například právě Rudolf Firkušný tam chybí a myslím si, že jde o veliké opomenutí.“*

Zůstaňme ještě u nahrávek: Jak vy sám jste se zabýval v mládí či nyní poslechem nahrávek? Co Vám to nejvíce dalo?

*„Ovlivnilo mě to dost. Byl jsem z malého města a moc příležitostí k poslechu jsem neměl. Těžko říci, jestli bych se na klavír dal, kdybych neměl mezi prvními nahrávkami k dispozici Richtera s nahrávkou preludií S. Rachmaninova či Horowitze- 3. klavírní koncert S. Rachmaninova. Neměl bych pak možná dostatek met před sebou a možná by mě fascinovala jen samotná hudba, ale neznal bych významnou interpretaci. Přiznám se ale, že v dnešní době mám spíš už nezájem poslouchat právě klavírní nahrávky. Když už, pouštím si orchestrální kompozice či zpěv. Nemám to nikterak racionálně podloženo, spíš už mám jaksi k poslechu klavírní hry odpor.“*

## Závěr

Mnoho a mnoho urputných, avšak i krásných hodin, měl jsem možnost za posledních zhruba 15 let intenzivně strávit u klavíru. Poctivě někam směřovat, objevovat a dávat si menší a větší cíle, bylo zkrátka motivující. A to i přesto, že snaha najít v umění dokonalý tvar a smysl věci, je úkolem takřka nekončícím. Nicméně, jenom za samotnou možnost této cesty plné hledání vděčím a děkuji. Kromě rodičů, blízkých lidí, posluchačů v hledišti, hudebních škol a mých profesorů, vděčím taktéž i samotným nahrávkám s významnými klavíristy 20. století. Nebýt nahrávacího zařízení a geniálních osobností na poli klavírní hudby, asi obtížně bych hledal inspiraci a srovnání v souvislosti s mým klavírním studiem. Bez jejich interpretačního přínosu bych si těžko mohl nastavovat pomyslnou laťku výš a také-už jen z principu-bych byl o tyto mimořádné hudební zážitky (zvláště jde-li o živé snímky z koncertů), ochuzen.

Jak je zde asi z výše uvedeného textu patrné, poslechu nahrávek jsem se během svých studií věnoval a myslím si, že jako pomyslné základy v profesionálním studiu klavíru mě velmi pomohly (např. v utváření kvalitnějšího zvuku a způsobu vnímání hudebního průběhu).

Téma mé práce (*Významní pianisté 20. století a jejich interpretační přínos*) jsem ve své práci nastínil svým způsobem i jako problematiku, kterou jsem poté v kapitole č. 4 „Rozhovor s Martinem Kasíkem“ mohl tak trochu rozvíjet. A sice, jde o samotné vymezení pojmů „významný interpretační přínos“ a „významný klavírista“. S Martinem Kasíkem jsme se shodli na tom, že za významný interpretační přínos můžeme jednoduše považovat případ, kdy klavírista obohatí publikum (potažmo kulturu celkově) svým rozsáhlým repertoárem a mimořádně četnou koncertní činností během své dlouhé kariéry, ale taktéž lze za přínosné považovat i klavíristu, kterému hudební svět vděčí za úzce profilovaný repertoár, ve kterém dokázal jaksí nacházet určitý „detail v detailu“.

Pokud jde o konkrétní pianisty, má práce je ukotvena na dvou klavírně-interpretacních pilířích, které jsou od sebe velmi vzdáleny a nekonkurují si a ani snad nemůžou, a sice klavírní umění Svjatoslava Richtera a Vladimira Horowitza.

„Jsou to dva různé světy“, říká Martin Kasík (Kapitola č. 4) a naráží tím na vratkost onoho srovnání. Zde jsem došel k názoru a utvrzení, že díky jejich síle osobnosti, mimořádným schopnostem a naprosté originalitě (tedy celkové

komplexnosti v samotných superlativech), je lze opravdu (a nikoliv náhodou) považovat za určitý fenomén či prototyp dvou gigantů a klavírních ikon. Zvláště opětovný poslech jejich nahrávek mě v tom utvrdil.

Jsem si vědom toho, že utvořit pak z dalších zmiňovaných desítek pianistů velmi úzké síto těch, které považuji za ty interpretačně významné, byl úkol velmi těžký a svým způsobem velmi zodpovědný. V kapitole č. 3, „Ti druzí“, jsem pak uvedl klavíristy, které svým způsobem něčím považuji za průkopnické. A to například pro rozsah repertoáru a zvukovost (Claudio Arrau), technickou a hráčskou neomylnost (Arthuro Benedetti Michelangeli) nebo specifické a odvážné interpretační vychýlení se z norem, podepřené celoživotním objevováním jednoho skladatele (Glen Gould a jeho Bach). Právě v této kapitole se snažím popsat, co a jak konkrétně uvedení pianisté dělali, že jejich hra pak působila naprosto výjimečně. Jinak řečeno, snahou zde bylo zkonkrétnit obecné ódy a houževnatá slova, které člověku leckdy tolik neřeknou.

Musím ale uznat, že ne ve všech případech se to podařilo, poněvadž síla interpretačního umění, jak jsem v této práci směl zjistit a uvědomit si, často tkví právě v určité nedefinovatelnosti uměleckého působení na naše vnímání. Domnívám se, že v kontextu s onou nedefinovatelností jde častokrát o kombinaci neuvěřitelně silné vůle pianisty poznávat dílo do nejmenšího detailu z mnoha úhlů pohled právě ve spojení s vnitřním bohatstvím duše. Někdo by to shrnul a nazval „aurou“ či „zvláštním duchem“. Ano, pořád se pohybujeme ve světě umění a budme možná naopak rádi za to, že některé jevy, v dnes již dosti konzumní a materialistické době, se nedají vysvětlit a zároveň nám navozují nesmírně libí pocit. Toto, svým způsobem tajemství, lze právě objevovat díky historickým nahrávkám, které jsou (alespoň pro mě) stále čerstvé a doslova nabitě inspirací. A v dnešní, unifikované a korektní době, se mně historické nahrávky z 20. století jeví býti jako již velmi vzácný doklad toho, po jakých krůčcích se mohlo postupně klavírní umění ubírat dál a také, do jaké míry tehdy museli pianisté riskovat, aby obstáli se svým, častokrát velmi odvážným a novátorským interpretačním počinem. Za toto jejich počínání jim z celého svého srdce upřímně děkuji. A to i těm, které jsem ve své práci nezmínil.