AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

VLIV VARHANNÍ HRY NA KLAVÍRNÍ HRU

aneb

Klavírista varhaníkem

Marie Pawlowská

Vedoucí práce: MgA. Ivo Kahánek, Ph.D.

Oponenti práce: prof. MgA. František Malý, Mgr. Pavel Černý

Datum obhajoby: 7. června 2019

Přidělovaný akademický titul: Magistr umění (MgA.)

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THE MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Piano

MASTER´S THESIS

THE INFLUENCE OF ORGAN PLAY ON THE PIANO PLAY

or When a pianist is an organist

Marie Pawlowská

Thesis advisor: MgA. Ivo Kahánek, Ph.D.

Examiners: prof. MgA. František Malý, Mgr. Pavel Černý

Date of thesis defence: 7th June, 2019

Academic title granted: Master of Arts (MgA.)

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na *téma Vliv klavírní hry na varhanní hru aneb Klavírista varhaníkem* vypracovala 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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

ABSTRAKT

Cílem této práce je posouzení vlivu varhanní hry na klavírní hru, tedy zmapování různých aspektů, v nichž může být hra na varhany pro klavíristu přínosná či naopak. Je totiž běžné, že varhaníci napomáhají rozvoji svých schopností rovněž hrou na klavír. Funguje to však i naopak? Nejde o ojedinělý případ, když klavírista hraje zároveň i na varhany. Autorka této práce se proto rozhodla zjistit, zda toto může být pro klavíristu i v oblasti jeho klavírní hry přínosné a zda je vhodné tuto praxi klavíristům doporučit.

Práce ve svých úvodních částech rozebírá historický kontext varhanní a klavírní hry, následně se zabývá objektivními rozdíly mezi hrou na varhany a na klavír.

Největší část práce je pak věnována rozboru konkrétních přínosů, ale i případných rizik, jaká klavíristům může skýtat varhanní hra.

Klíčová slova: varhanní hra, klavírní hra, interpretace

ABSTRACT

The aim of this thesis is to assess the influence of the organ play on the piano play, i. e. to map out various aspects in which the organ playing can be beneficial for the pianist (or not beneficial as well). It is common for organists to help develop their skills by playing the piano. But does it work the the other way? It is not a unique case when the pianist also plays the organ at the same time. Therefore, the author of this work decided to find out whether this can be beneficial for the pianist and his or her piano play and whether it is appropriate to recommend this practice to pianists.

The thesis in its introductory parts analyzes the historical context of the organ and piano plays, then it deals with the objective differences between the organ and the piano.

The biggest part of the work is devoted to the analysis of concrete benefits, but also to the potential risks that the pianists can provided with during playing the organ.

Key words: organ play, piano play, interpretation

OBSAH

1 Úvod 1

2 Historický exkurz 4

2.1 Notový zápis 4

2.2 Nejstarší památky 7

2.3 Formy klávesové hudby 10

2.4 Strunné klávesové nástroje 11

2.5 Využití klávesových strunných nástrojů 12

2.6 Klavírní a varhanní školy 15

3 Varhanní technika a její rozdíly oproti klavírní technice 17

3.1 Metodika varhanní hry při přestupu z klavíru 17

3.2 Hlavní rozdíly mezi varhanami a klavírem 21

4 Vliv varhanní hry na klavírní hru 23

4.1 Prospěšnost cvičení na varhany pro klavíristy 23

4.2 Konkrétní vlivy varhanní hry na klavírní hru 25

4.3 Předpoklady pro hru na oba nástroje 27

4.4 Výraz při hře na varhany a na klavír 29

4.5 (Ne)přínosnost hry na oba nástroje 30

4.6 Obvyklost hry na oba nástroje 33

5 Praxe využívání varhan klavíristy 35

6 Závěr 42

Seznam použité literatury a zdrojů 44

Literatura 44

Internetové zdroje 44

Další zdroje 44

1 Úvod

Není neobvyklé, když se jako klavíristé setkáváme s přesvědčením, že „určitě ovládáme i hru na jakékoliv jiné klávesové nástroje, když všechny mají klávesy“. Kdo se klavírní hře věnuje, moc dobře ví, že hra na klavír je něco jiného než hra na cembalo a úplně něco jiného než hra na varhany.

I přesto se nezřídka stává, že klavírista usedne za nějaký jiný klávesový nástroj – v některých případech je to z nutnosti, v jiných případech z přesvědčení, že opravdu mezi nástroji nemůže být moc velký rozdíl, když se na ně hraje pomocí bílých a černých (nebo v některých případech černých a bílých) kláves.

I mně se v poslední době naskytla větší možnost zahrát si na varhany, pravidelně na ně cvičit a rozvíjet své interpretační schopnosti. Právě tato zkušenost mě přivedla k volbě daného tématu. Můj nově nabytý zájem o tento nástroj dal vzniknout řadě nových otázek. Jelikož jsem se vždy věnovala pouze klavíru, začala jsem se zamýšlet nad tím, zda pro mě budou nově nabyté zkušenosti nějak využitelné i v klavírní hře. Vím, že varhanní hra je v řadě aspektů podobná klavírní hře, naopak v některých ohledech je až diametrálně odlišná od klavírní hry. Mohou nám tyto odlišnosti pomoci, nebo nám naopak uškodí?

U hráčů na dechové nástroje se velice často setkáváme s tím, že hrají na různé nástroje stejné nástrojové skupiny (například klarinetisté často ovládají i hru na saxofon, flétnisté musejí povinně hrát i na pikolu apod.), stejně tak violisté nezřídka hrají na stejné profesionální úrovni i na housle.

Případ varhan a klavíru je však mírně odlišný. Přestože se na oba nástroje může hrát na první pohled téměř shodně, u onoho pohledu to končí. Na rozdíl od výše zmíněných příkladů jde v případě varhan a klavíru o naprosto odlišné nástroje s různým způsobem tvorby zvuku, když jeden nástroj je nástrojem strunným, zatímco druhý je nástrojem dechovým. I když tak jsou sice varhany hmatově možná mnohem blíže klavíru než třeba viola houslím, kde je vzdálenost jednotlivých hmatů rozdílná, jsou ve výsledku varhany klavíru mnohem vzdálenější.

V poslední sobě se stále častěji setkávám s tím, že se nějaký varhaník rozhodne profesionálně věnovat oběma zmíněným nástrojům, anebo dokonce přejde z varhan ke klavírní hře zcela.

Tímto „směrem“ to není nijak neobvyklý jev, jelikož se varhaníci po celou dobu svých studií věnují rovněž hře na klavír. V určitém momentu tedy tato v daných případech převáží a začne být interpretem preferována.

Co se týká opačného „směru“, málokdy hovoříme o tom, že by se z klavíristy stal varhaník, jelikož téměř každý varhaník začíná hrou na klavír před tím, než se k varhanám dostane. Začne-li se proto po několika letech klavírní hry věnovat naplno varhanám, nemluvíme o něm jako o klavíristovi, který se stal varhaníkem, nýbrž jako o varhaníkovi. Možná je to proto, že se „klavíristou“ stát nestihl.

Co když se ale interpret začne věnovat varhanní hře, když je už „skutečným klavíristou“, tedy když se začíná plně připravovat na dráhu profesionálního klavíristy (zejména studenti klavíru na konzervatořích či hudebních akademiích)?

Zatímco studenty hry na varhany provází klavír celým jejich studiem a tito jsou vychováváni jako komplexní hudební osobnosti schopné hrát na oba nástroje (požadavky kladené na varhaníky jsou i v klavíru na většině škol velice vysoké), klavíristé jsou při svém vývoji většinou úzce zaměření pouze na svůj obor (pomineme-li výjimky, jako je 1 rok povinné hry na cembalo apod.).

Je tato skutečnost pro klavíristy přínosná a umožňuje jim tak hlubší soustředěnost na činnost, jíž se plánují v životě věnovat, nebo by občasné přesahy do jiných oborů byly pro klavíristy přínosem?

V této práci jsem se rozhodla věnovat pozornost dvěma klávesovým nástrojům: klavíru a varhanám. Mým záměrem je zmapovat rozdíly a podobnosti těchto nástrojů a pokusit se přinést klavíristům podněty k zamyšlení, zda by pro ně bylo či nebylo někdy do procesu cvičení na klavír zařadit i varhanní průpravu.

Přece jen je klavír oproti jiným nástrojům poměrně moderním hudebním nástrojem, a tedy ne všechny skladby, které na něj hrajeme, vznikly v době, kdy už klavír existoval.

Samozřejmě nemůže být mým cílem dát jasnou odpověď (jako například „Na každých 10 hodin cvičení na klavír by měla připadat 1 hodina cvičení na varhany jakožto optimální poměr.“), jelikož taková odpověď by zákonitě musela být nesmyslná.

Každý interpret je individuální persona, každý má jiné potřeby, ať už jde o technické cvičení, tak o hudební rozvoj. Každý se věnuje jiným hudebním žánrům a každý preferuje jiný styl interpretace.

Tato práce je proto pojata jako určitý exkurz do daného tématu, kde se snažím sesbírat klady a zápory, možná i dojít ke své vlastní osobní odpovědi na dané otázky, ale určitě ne cokoli vnucovat. Ráda bych poskytla čtenáři podobný prostor pro zamyšlení, jaký se mně skýtá při tvorbě této práce. Protože pouze přesvědčení, které si člověk vytvoří sám na základě dostupných poznatků, může být natolik silné, že jej pozitivně ovlivní v následujícím praxi.

2 Historický exkurz

Na počátku dějin hudby pro klávesové nástroje (14. a zejména pak 15. až 16.století) tvořila klavírní a varhanní literatura v mnoha zemích jednotu. Klávesové nástroje tvořily jeden obor, kdy skladby nebyly adresovány konkrétnímu nástroji. A pokud už se jednalo o skladbu, kterou by měl hrát konkrétní z klávesových nástrojů, nebyla tato skutečnost zřejmá přímo výslovným určením, ale jedině typem skladby. Interpret proto musel správný nástroj určit na základě své hudební zkušenosti.

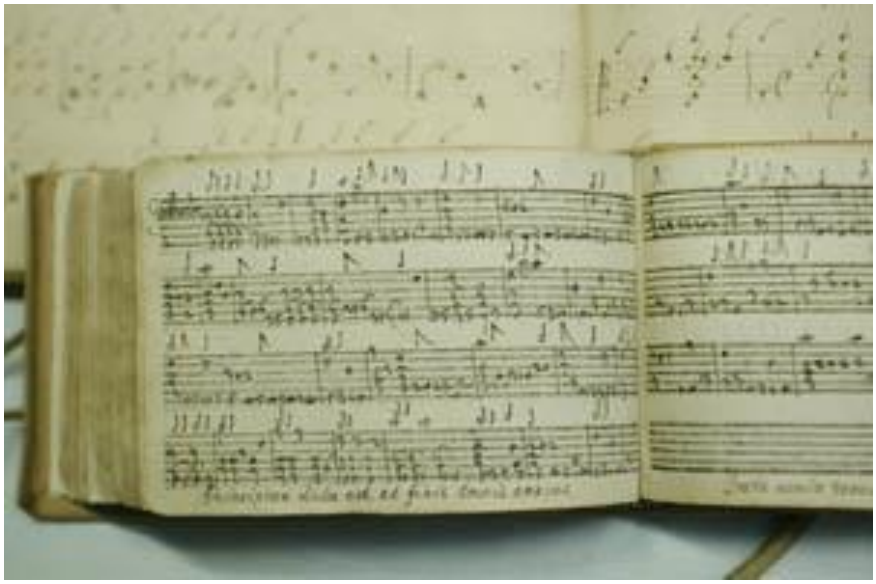
Charakter skladeb nebyl příliš různorodý, ať už se jednalo o hudbu církevní nebo světskou. To znamená, že skladby napsané se záměrem užití pro světské či církevní účely, se mohly bez problémů používat i při jiných, naprosto odlišných příležitostech. Neexistovala vyhraněnost světského a církevního stylu tak, jako v následujících obdobích.

Samozřejmě se upravovaly doprovody chorálů, vokální mše či moteta a preludia i epiludia k nim pak byla hrána na varhanách. Jenže u tanečních skladeb a variací na světské písně správný nástroj tak striktně stanoven nebyl. Ty se hrávaly na cembala, ale i na další druhy strunných nástrojů, jejichž zvuk lépe odpovídal jejich charakteru. Bylo by však mylné se domnívat, že se na varhany takovéto skladby nehrály. Hlavně španělští varhaníci hrávali na varhany skladby, jejichž sazba byla ovlivněna loutnou (vihuelou) a připomínala světský styl. Rovněž výše zmíněné úpravy chorálů a dalších vokálních církevních skladeb, které byly jednoznačně určeny pro provedení varhanami, byly ovlivněny technikami, které bychom dnes hledali spíše v hudbě cembalové (virtuózní koloratury v pravé ruce za jednoduchého doprovodu ruky levé). Avšak hlavním centrem, kde hudba doslova vzkvétala a vynikala nad další evropské státy, nebylo Španělsko, nýbrž Itálie, neboť právě zde byla hudba hojně podporována církevními i světskými hodnostáři.

2.1 Notový zápis

První klávesové skladby byly především úpravami vícehlasých skladeb. Vypadalo to tak, že každý hlas se zvlášť zapisoval do partesů a hlasových knížek. Takže úkolem varhaníka nebo cembalisty bylo si udělat jakousi partituru, kde si hlasy

spojil a poté je různě aranžoval. Tomuto přenesení vokálních skladeb na klávesy se říkalo latinsky tabulatura, italsky intavolatura.[1]



Tabulatura taky znamenala i zvláštní druh notového písma. V různých zemích se tvořily jinak odlišné systémy těchto tabulatur, například musíme odlišit typ klávesový pojmem "tabulatura varhanní" od "tabulatury loutnové", případně tabulatury pro harfu, violu da gamba atd., aniž ovšem varhanní tabulaturou chápeme varhany v užším slova smyslu, nýbrž celý klávesový obor.

Všechny dosavadní kategorie tabulatur vycházejí z průkopnického díla Johannese Wolfa, který rozlišuje celkem sedm základních skupin tabulatur:

I. varhanní tabulatury
II. loutnové tabulatury
III. kytarové tabulatury
IV. tabulatury pro smyčcové nástroje
V. tabulatury pro dechové nástroje
VI. akordeonové tabulatury
VII. varhanní mimoněmecké tabulatury a klavírní tabulatury.[2]

---

[1] SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění III.: Dějiny klavírní literatury*. Netolice: Jc-Audio, c2010, s. 7. ISBN 978-80-87132-14-2.

[2] ADAMEC, Miroslav. Tabulatury - historie a současnost. *Muzikus.cz: Hudební portál* [online]. 2. 2. 2005 [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Tabulatury-historie-a-soucasnost~02~unor~2005.

Tabulatury se nelišily jenom tím, pro jaký nástroj byly určeny, ale i tím, kde vznikaly. Vyznačují se totiž významnou geografickou diverzitou, což je dáno tím, že tehdejší svět nebyl tolik propojen a globalizován, tudíž jednotlivé druhy notových zápisů vznikaly často nezávisle na sobě. Kdybychom se například podívali do Německa, tak můžeme zaznamenat, že nejstarší památky jsou notovány písmennou notací A-h. V nejstarších dobách se tahle písmena malovala dokonce i na klávesy, takže notace vyznačila i sám hmat, což mohl muzikant hrát i bez znalosti v té době používané menzurální notace. Tomuto stylu zápisu se říkalo "německá varhanní tabulatura".

Dalšími zeměmi, kde byla tabulatura velmi rozvinutá, bylo Španělsko nebo Portugalsko. Tam se užívala číselná notace tří druhů:

1. Bermudova učebnice „*Declaración etc*“, která přidělila všem klávesám od C do a2 (byla zachována "krátká" oktáva) čísla 1 - 42, přičemž každý hlas měl svoji linku, na níž se psala čísla. Dva hlasy tak měly dvě linky nad sebou, čtyři hlasy měly čtyři linky.

2. Dílo slepého varhaníka Antonia Valenteho „*Intavolatura de Cimbalo*“ z roku 1576, které bylo určeno pouze cembalu, předvádí následující způsob zápisu not: čísla jsou přidělena jen dolním širokým klávesám (tzn. našim bílým) a chromatické tóny byly vyjádřeny tzv. akcidentálem. Lze říci, že se tímto zápisem autor již přiblížil dnešní notaci, kdy na linkách a v mezerách jsou umístěny pouze noty „na bílých klávesách“, zatímco pro zápis ostatních not musíme využít posuvky – dnes křížky a béčka.

3. Díla Cabezónova, Henestrosova, Arauxova a jiných velkých mistrů 16. století jsou psána stylem F - f (čísla 1 - 7), kde výška hrané oktávy je určena čárkou, bodem nebo háčkem. Čísla jsou psána na linkách podle počtu hlasů.

V Itálii byl zápis skladeb odvozen z menzurální notace jejím zjednodušením, a to tak, že obsahovaly dva systémy linek, přičemž dolní systém patřil levé ruce, měl někdy až 8 linek, horní systém patřící ruce pravé měl linek 5 až 6. C klíč se psal pro pravou

ruku a byl na úplně spodní lince, v dolním systému se střídaly dva klíče F a C na různých linkách.[3]

Roku 1530 se začaly poprvé vyskytovat dva systémy po pěti linkách, které se dominují notovým zápisům pro klávesové nástroje až do dnešní doby. Pomocné linky se kdysi vůbec neužívaly; byla dávána přednost bohatému střídání klíčů. Až v 19. století se místo sopránového klíče začal používat houslový klíč, takže muzikanti, kteří si chtějí zahrát něco ze starých rukopisů Mozarta, musí znát aspoň sopránový (diskantový) klíč, v levé ruce se objevoval někdy altový nebo tenorový klíč.

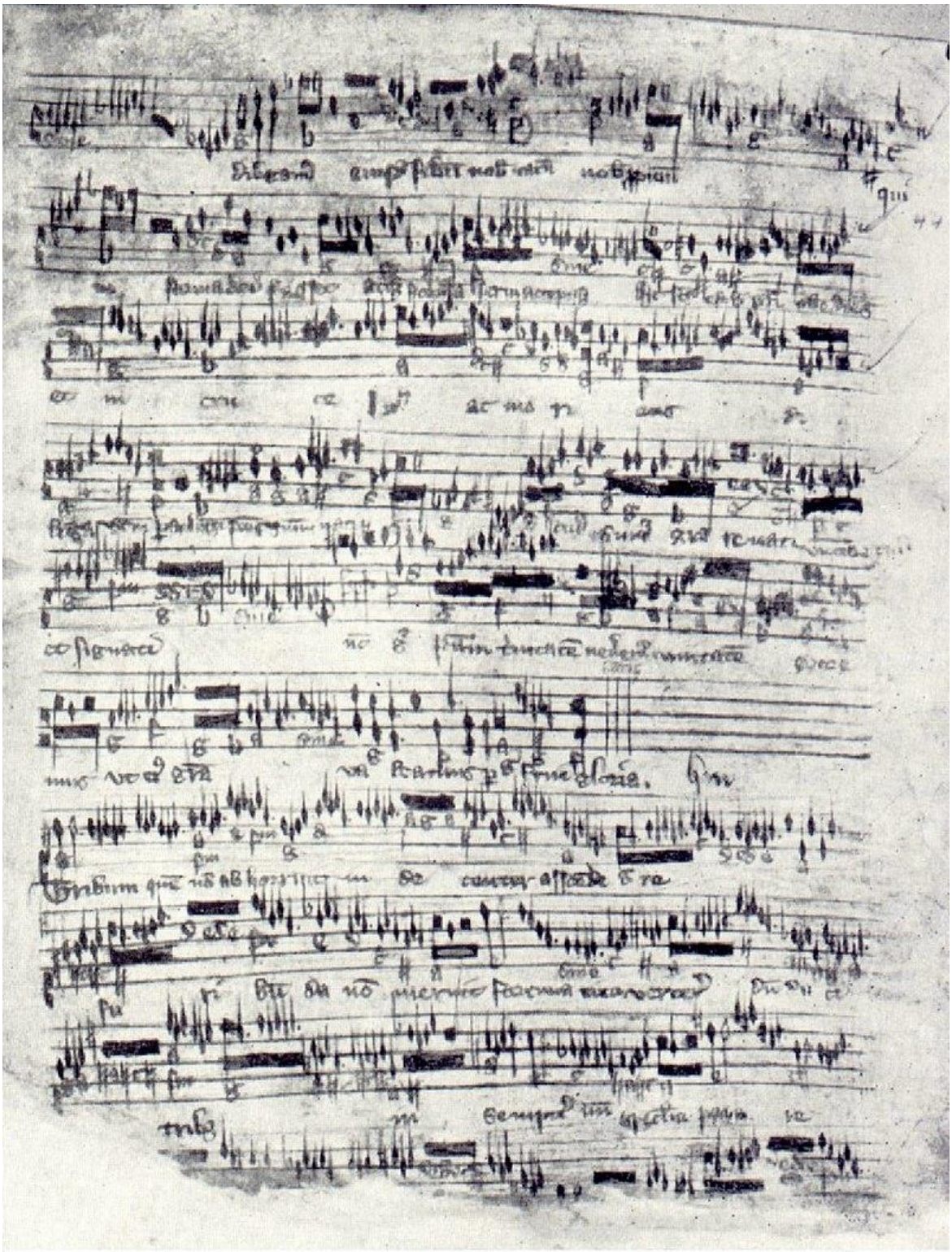
2.2 Nejstarší památky

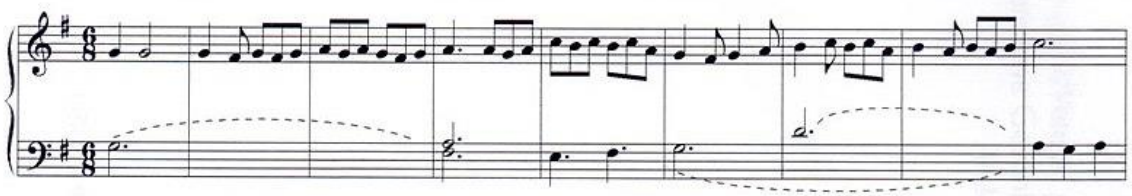
Za nejstarší dochovanou památku klávesové hudby se dá považovat rukopis *Robertsbridge fragment* cca z roku 1320, který bychom mohli dnes najít v britském muzeu. Obsahuje tabulaturu tří církevních motet a tři světské tance, gotické estampidy. Základní klavírní technikou do 16. století byla variační ornamentální výzdoba, které se také říkalo kolorování. Právě tato technika je v nejstarší dochovaném klávesovém díle hojně užívána.

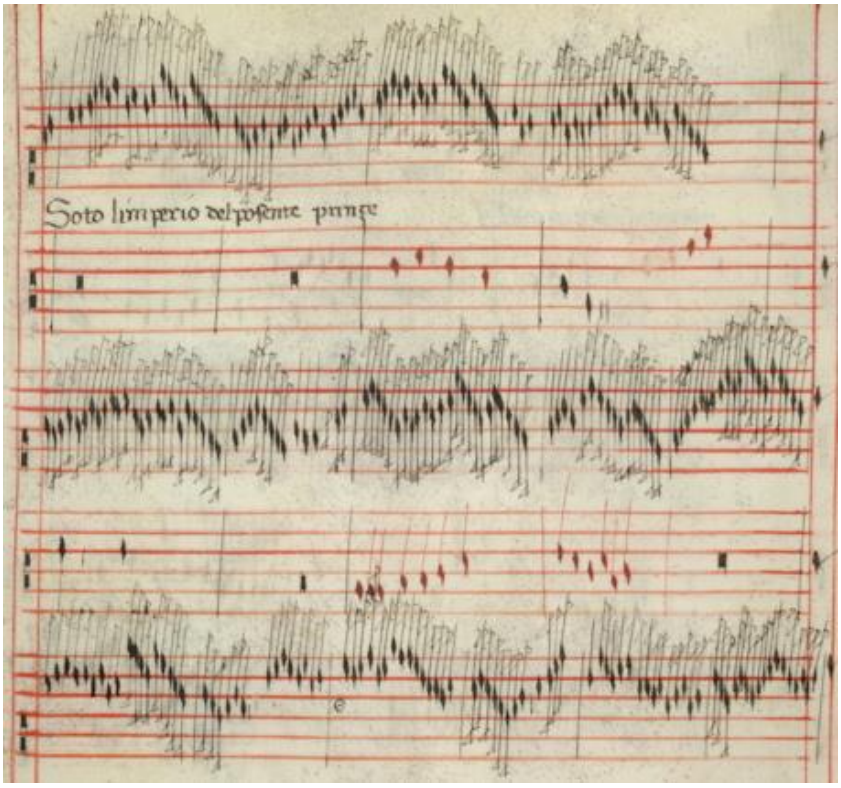
Další dochovaný rukopis, který pochází ze 14. století, je italský *Codex Faenza*, v němž můžeme najít sbírku skladeb pro klávesové nástroje, například úpravy francouzských nebo italských písní F. Landina, G. Machaulta a dalších.[4]

[3] SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění III.: Dějiny klavírní literatury*. Netolice: Jc-Audio, c2010, s. 8. ISBN 978-80-87132-14-2.

[4] Tamtéž, s. 9.







Dále můžeme jmenovat například varhanní tabulaturu Rudolfa Wiklina z roku 1432 či tabulatura Adama Ileborgha z roku 1448. Dochované varhanní tabulatury obsahují zajímavé úpravy středověkých světských německých písní.

Roku 1513 je datována tabulatura Johannesa Kottera, která pokročila již dále – obsahuje již čtyřhlasé úpravy, časté akordy nebo svobodný kontrapunkt v pravé ruce k tenoru v levé ruce. U Kottera se poprvé začaly objevovat tance jako je gotická basse – danse a z preludií vytvořil samostatné klavírní skladby.

Vůdčí osobností mladšího proudu německých koloristů se stal varhaník u sv. Tomáše v Lipsku Elias Nicolaous řečený Ammerbach.

V té době se klavírní umění rozvíjí i v jiných zemích a přicházejí impulsy, pod jejichž vlivem tvoří němečtí varhaníci jednoduché skladby, které se staly základním pramenem klavírního slohu. Koloristé vytvářeli již pravou klavírní sazbu, která vycházela z jednoduchých rozkladů daných tónů vokální předlohy.[5]

[5] Tamtéž, s. 10.

Hlavní zásluhou německých koloristů bylo, že vysvobodili instrumentální hudbu z pout církevní polyfonie. Za to vděčíme koloristům ze staré školy, jimiž byli Conrad Paumann, Pavel Hofhaimer či Arnold Schlick, dále pak z mladší školy Hansi Buchnerovi, Eliasi Nicolaousi Ammerbachovi, Bernardu Schmidovi se synem, Jakubu Paixovi, Janu Woltzovi nebo Augustu Normigerovi. Mezi oběma školami byl veliký rozdíl v kolorování. U Paumanna a Hofhaimera jsou koloratury barvitější a přizpůsobují se celé skladbě. Naopak u koloristů v pozdější době byly ozdoby více řemeslné a bez logických souvislostí. Co se týká samotného kompozičního umění, autoři z mladší školy koloristů se mohli sotva rovnat svým předchůdcům, když se pouze omezovali na kolorování starších děl, buď církevních motet nebo světských písní a tanců.

Naopak například italští autoři této doby (1. pol. 18. stol.) kolorovali své skladby s dokonalých vkusem, lépe uměli používat ozdoby. Možná je to dáno obecně dobře rozvinutým vkusem obyvatel této země, která vynikala všemi druhy umění – literaturou, architekturou, plastikou, sochařstvím i malířstvím. A právě zde zaznamenala klávesová hudba v 1. polovině 18. století obrovský rozmach. Byli to právě Italové, kdo začal rozlišovat charakter nástrojů – varhan, které měly hlavní úlohu v chrámu, a klavíru, který sloužil k domácímu provozování hudby.[6]

2.3 Formy klávesové hudby

Se stále větší diferenciací mezi klavírem a varhanami po stránce stavby nástroje (větší propracovanost jednotlivých nástrojů) přicházely i stále větší rozdíly v interpretaci hudby a stylu hry na jednotlivé nástroje. U varhan jsou stále zachovávány polyfonní tradice, kdežto skladby pro klavír mají v sobě větší pohyblivost, čerpají z tanečních forem.

Mezi hojně používanými formami jak pro klavír, tak pro varhany můžeme jmenovat například formu "suonata", která měla velice slavnostní náladu a mohl ji hrát jakýkoliv nástroj, avšak s dnešní sonátou neměla nic moc společného. Skládala se ze dvou dílů - 1.díl byl velice patetický, narozdíl od druhého dílu, který byl pojat jako fuga.[7]

[6] METELSKÁ-HEŘMANOVÁ, Zdena. *Úvod do dějin klavíru a klavírní literatury*. Praha: Čsl. jednota hudebních stavů, 1934, s. 24.

[7] Tamtéž, s. 24 – 25.

Další formou známou z tohoto raného období klavírní literatury je "canzon per sonar", což je lyričtější skladba určena pro více nástrojů, dalším typem byla canzon alla francese, což byla vokální píseň přenesená na klávesový nástroj. Zároveň vznikl i ricercar, fantasie, capriccio, které měly kontrapunktický podklad, čímž byly postaveny základy pro pozdější vznik fugy. Ta už byla, na rozdíl od výše jmenovaných, pouze pro klávesové nástroje, speciálně pro varhany a poté také pro klavír. Důležitou formou byla toccata, která se vyznačovala bohatou technikou, ozdobami, pasážemi a akordickými rozklady.

Mezi nejslavnější varhaníky benátské školy, kteří se podíleli na rozkvětu jak varhanní, tak klavírní tvorby, byli Anrdea a Giovanni Gabrieli a dále Claudio Merulo a jeho žák Girolamo Diruta, který napsal dílo *Il Transilvano*, které je pokusem o první klavírní školu vůbec. Je to učebnice klávesových strunných nástrojů i varhanní, která je psána formou dialogu, kdy se učitel táže a žák mu odpovídá. Přestože byla tato učebnice vydána už v roce 1593, je zde už zachycen rozdíl klavírní a varhanní hry, kde se klade důraz na to, že každý nástroj potřebuje svoji vlastní techniku a charakter.[8]

2.4 Strunné klávesové nástroje

Uvědomování si potřeby rozdílné interpretace na varhany a strunné klávesové nástroje však pramení z doby ještě dávnější. Začalo ve 14.století, kdy předchůdcem kladívkového klavíru bylo cembalo a klavichord. I v rámci jednotlivých typů klávesových strunných nástrojů se už v takto rané době začaly objevovat interpretační rozdíly. Pro jejich pochopení je důležité uvědomění si, jaké byly odlišnosti mezi jednotlivými druhy starých nástrojů. Kovová tangenta na straně jedné (nacházející se u klavichordu) a kousek kůže či ptačí brk zadrhávající se o strunu na straně druhé (nacházející se u cembala) přinášely různé možnosti úhozové, dynamické, technické i přednesové. Při odlišení těchto nuancí je zřejmé, že zvuk tvořený vháněním zvuku do píšťal u varhan musel být rovněž vnímán jedinečně a „neházen do jednoho pytle“ se strunnými klávesovými nástroji.[9]

[8] Tamtéž, s. 25.

[9] BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha: Supraphon, 1973, s. 11.

Kromě cembala a klavichordu pak bylo možné v době jejich rozkvětu rozlišovat i další druhy starých klávesových strunných nástrojů, jako je gravicembalo, clavecin, virginal, spinet a další. Tyto nástroje byly víceméně obdobou cembala, lišily se od něj především velikostí, tvarem, počtem manuálů či rejstříků atd.

Klavichord byl velice jemným nástrojem s příjemným zvukem. Ve své době si ho nejvíc oblíbil Johann Sebastian Bach. Na nástroji se dal vytvořit velmi zvláštní druh úhozu, kterému se říkalo „chvění“, což znamenalo, že hudebník mohl pomocí tlaku prstu zesilovat nebo zeslabovat, což pak dodávalo přednesu zvláštní výrazovost a působivost.

Oproti tomu cembalo mělo silnější, zvonivější zvuk a nebylo příliš v moci interpreta ovlivnit intenzitu zvuku – jen velmi málo. Pokud měl nástroj dva nebo více manuálů, tak se samozřejmě daly odlišit plochy hrané silněji a slaběji, případně mohly dopomoct i rejstříky. Co se týká úhozových požadavků, oproti klavichordu cembalo vyžadovalo větší sílu úhozu a sílu v prstech.

2.5 Využití klávesových strunných nástrojů

V nejstarších dobách nebylo k dispozici mnoho klávesové literatury. Velkou část tvořily polyfonní vokální skladby, které se musely za účelem interpretace na klávesových nástrojích vždy přepisovat do varhanní tabulatury, což vůbec nebylo jednoduché. Pro jednotlivé nástroje klavír a varhany bohužel nebyla odlišná literatura, ale jak bylo již popsáno výše, umělci této doby si plně uvědomovali rozlišnosti v charakteru jednotlivých klávesových nástrojů.

Za účelem vyrovnání handicapů jednotlivých nástrojů oproti druhým bylo úkolem hráče přizpůsobit danou skladbu nástroji, na nějž byla právě hrána. Úkolem hráče na cembalo tak například bylo, aby se pořádně naučil přizpůsobit krátkému tónu nástroje tak, že dlouhé noty a větší intervaly se vyplňovaly kratšími ozdobami nebo třeba delšími koloraturami jako je diminuce, divize a další. Nejen kvůli tomu byla nutností každého interpreta schopnost improvizace, a to ať už se jednalo o kolorování či zdobení, tak o číslovaný bas, podle něhož se některé části skladeb hrály a bez jehož znalosti se interpret neobešel.

Vrcholem klavíristova umění byla schopnost ovládat fantazii, kdy se hráč stával skladatelem a většinou bez jakékoliv improvizoval bez přípravy, a to i hned s několika tématy.[10] C. Ph. E. Bach ve svém díle *Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen* z roku 1753 vypočítával všechny obtížné požadavky, které byly kladeny na klavíristu v rámci umění fantazie. Podle něho by měl hudebník tvořit fantazie všeho druhu, aby bez přípravy dokázal vypracovat dané téma podle nejpřísnějších pravidel harmonie i melodie, aby uměl jednoduše hrát ve všech tóninách, a to bez chyb, dále aby vše dokázal hrát z listu a dokonale ovládal hru podle generálního basu.

Každý klavírista musel projít důkladnou teoretickou průpravou, aby mohl dokonale ovládat všechny úkoly. Proto se staré klavírní školy ani zdaleka neomezují pouze na klavírní hru, nýbrž obsahují i teorii, harmonii, výuku kontrapunktu a samozřejmě také číslovaného basu. Díky této komplexnosti nebylo u starých klavírních škol natolik významné, pro jaký konkrétní nástroj byly určeny, jelikož více než konkrétními technickými problémy úzce zaměřenými na jeden nástroj se zabývaly celkovým hudebním rozvojem hudebníka. Kromě cembala či klavichordu proto mohly být využity například i pro výuku hry na arpa harfu nebo vihuelu, ale i další nástroje.

Výše zmíněná univerzalita neplatila zdaleka jenom pro klavírní (spíše řekněme hudební) školy, ale i pro samotné interprety. Základním rysem hudebníků hrajících starou hudbu byla všestrannost. Nehráli pouze jen na jeden nástroj jako dnes, ale byli schopni ovládat všechny další klávesové nástroje. Takové učení na všechny nástroje zabíralo řadu let a nebylo vůbec jednoduché.

Jediná užší specializace byla dána prostředím, kde hráli – šlo většinou o chrámové hudebníky anebo o hudebníky pohybující se a působící ve dvorských kruzích.[11] Z těchto můžeme zmínit zejména hudebníky působící u dvorů španělských a anglických, kdy ve Španělsku převládala hra na klavichord (sám král Karel V. a jeho sestra Eleonora hráli výborně na klavichord), zatímco anglické královny a šlechtičny hrály převážně na virginal.

[10] Tamtéž, s. 12.

[11] Tamtéž, s. 13.

Existuje spis *Cortegiano,* jehož autorem je Baldasare Castiglione, který ve svém spise požadoval, aby šlechtic byl i hudebníkem, aby ovládal zpěv a hru z listu na různé nástroje, hlavně klávesové.[12]

Samozřejmě i v té době bylo dost šumařů, kteří primitivně hráli na špatné nástroje. Nebyl to však tolik případ nástrojů klávesových, které byly dražší, a proto méně dostupné pro různé potulné hudebníky. Nejrozšířenějším nástrojem, na který hráli skoro všichni, byla loutna. I tato skutečnost však měla vliv i na rozvoj hudby klávesové, a to když výrazně zvyšovala zájem o hudbu a o její výuku v obecné rovině (bez ohledu na vyučovaný nástroj).

V zemích jako je Německo, Španělsko, Itálie nebo Francie vznikaly první školy, v nichž se našla spousta teorie a praxe, kterou sepisovali světoví mistři pro své žáky. První části starých škol se od novějších lišily tím, že to byly spíše traktáty, které byly věnovány výuce notového písma a základům hry na nástroj. Obsahem byl spíše text než praktická cvičení, z technických cvičení se využívalo ozdob, nejvíce trylků, kterým mistři staré hudby připisovali velmi důležitou roli. S vývojem klavírního stylu se měnil i prstoklad, který byl dříve úplně jiný, než jak jej známe z dneška.

Další důležitou roli u starých mistrů hrál přednes – otázka úhozu, frázování a dynamiky, jejíž řešení však bylo ještě velice vzdálené dnešnímu pojetí, jaké si můžeme dovolit s moderním klavírem. Dále se ve starých školách můžeme dozvědět nejrůznější informace o volbách tempa, charakteru skladby apod., v čemž dokonce některé staré školy předčily i pozdější díla z 19. století, přestože tyto byly už určeny pro klavír mnohem bližší nástroji, jaký známe dnes, a tudíž by se dalo očekávat, že i poznání sdílená v této době budou pro moderního klavíristu přínosnější. Ve druhém dílu starých klavírních škol pak najdeme učení o harmonii, kontrapunktu a číslovaném basu. Na konci bývá obvykle připojena sbírka velmi obtížných skladeb.[13]

Tyto znalosti byly pro klavíristu nepostradatelné, jelikož jakožto korepetitor zastával často současně i pozici dirigenta. I to je důvod, proč bylo cembalo pro korepetice vhodnější než varhany.

[12] Tamtéž.

[13] Tamtéž, s. 14.

2.6 Klavírní a varhanní školy

Za úplně nejstarší školu považujeme *Fundamentum Organisandi* Conrada Paumanna, jež vznikla kolem roku 1452. Conrad Paumann byl slepým varhaníkem i učitelem působícím v Mnichově a v cizině. Jeho dílo bylo o výuce varhanního kontrapunktu, kde se v první části pojednává o tabulatuře, ve druhé části o kontrapunktu a třetí část je věnována příkladům preludií, chorálům i úpravám světských písní.

První údaje o prstokladu jsou uvedeny ve Fundamentu atd. Hanse Buchnera, které je cca z roku 1540. První část je teoretická, kde se zabývá především technikou hry na nástroj a stanovil devět pravidel prstokladu. Ve druhém díle najdeme výuku, kde se převádí vokální skladby na klávesové nástroje a třetí díl je o kontrapunktu. V praktické části můžeme najít Buchnerovy vlastní skladby. Co se týče prstokladu, tak by hráč určitě neměl používat prstokladu nahodile, ale popřemýšlel nad různými možnostmi, vzhledem k notám, které budou následovat.[14]

Nejdůležitějším koloristou v Německu byl Elias Nicolaus Ammerbach, který působil jako varhaník u sv. Tomáše v Lipsku a vydal tři knihy tabulatur.

Stejně jako předchozí uvedený autor uvádí i Ammerbach pravidla prstokladu. V nejstarších dobách se užívalo hlavně tří prostředních prstů a ve stupnicích se prsty nepodkládaly ale překládaly.

Pro dnešního pedagoga jsou však zajímavější traktáty španělských autorů, jelikož přinášejí mnoho poznatků o dřívějším způsobu hry a vyučování. Kladou veliký důraz hlavně na estetickou stránku, aby hra působila krásně a vkusně.[15]

[14] Tamtéž, s. 15.

[15] Tamtéž.

Ze španělských autorů můžeme jmenovat například Antonia de Cabezón. Antonio de Cabezón zanechal sbírku *Obras de música para tecla arpa y vihuela,* což je učebnice instrumentální hry. V úvodu je zaznamenán výklad o tabulatuře, prstokladu pasáží a ozdobách. Poté následují příklady, které pokračují od dvouhlasých až k šestihlasým.

Dalším významným španělským autorem byl Juan Bermudo, který vydal roku 1550 dílo pod názvem *Arte Tripharia*, které se zabývá převážně klavírní hrou. Jeho hlavní dílo se jmenovalo *Declaración de instrumentos musicales* z roku 1555, které má celkem pět knih na třech stech stránkách. Ve čtvrtém díle se autor zabývá držením ruky, hrou ozdob a návodem, jak přenášet zpěv do číselné tabulatury. Bermudo užíval už všech pět prstů, které se označují naším způsobem. Stupnici v levé ruce hraje vzestupně 4 3 2 1 4 3 2 1 a sestupně 1 2 3 4 1 2 3 4, pravou ruku samozřejmě obráceně. Bermudo doporučoval začínat snadnějšími skladbami a cvičit obě ruce stejnoměrně. Podle něj byla opovážlivost přidávat ozdoby do skladeb, kde nejsou napsané, a nerespektovat notový zápis mistrů. Tím totiž mohly vznikat zakázané postupy hlasů jako byla kvinta nebo oktáva.

Dalším významným španělským mistrem byl Tomás de Santa Maria. Napsal dílo *Arte de taner fantasia*, které psal celkem asi šestnáct let a rádcem mu byl Cabezón. Škola měla čtyři sta stran a jejím cílem bylo naučit hráče volně fantazírovat na klávesových nástrojích. Z daného díla je rovněž zřejmý velký důraz na žákovo rytmické cítění a správné postavení ruky.[16]

[16] Tamtéž, s. 16 – 17.

3 Varhanní technika a její rozdíly oproti klavírní technice

Jak a proč může varhanní hra ovlivnit klavírní hru? V této kapitole se snažím nalézt rozdíly mezi stylem hry na oba nástroje, z čehož pramení i hlavní podklad pro odpověď na mnou položenou otázku. Hledáním této odpovědi se pak budu dále zabývat v následujících částech této práce.

3.1 Metodika varhanní hry při přestupu z klavíru

Už jsem se několikrát setkala s tím, že někteří studující varhaníci přešli ke studiu klavíru, což hodně přispívá k tomu, že si výborně rozvinuli klavírní techniku, kterou poté mohli uplatnit ve hře na varhany. Anebo začali studovat oba dva nástroje současně.

S technikou to vůbec není jednoduché, jelikož klavírní technika potřebuje pro varhany určitou úpravu, takže pokud je žák klavírista a chce se učit hrát na varhany, měl by na počátku na nějakou dobu přestat hrát na klavír, aby technickou úpravu dokonale zvládnul. Pro žáka by bylo pak obtížné se přeorientovávat z jednoho nástroje na druhý, což se běžně stává, že se přestane kontrolovat a kombinuje oba dva způsoby hry.

Proto je nutné klavír omezit na dostatečnou dobu tak, aby žák pochopil, co hra na varhany obnáší, a to do doby, než se mu způsob hry na varhany zažije. Po nějaké době je třeba začít opět cvičit na klavír techniku – prstová cvičení, stupnice, rozložené akordy, etudy, Bachovy dvouhlasé invence, avšak každý hlas zvlášť, a hlavně se vyhnout akordické hře i v levé ruce. Dále by žák měl hrát v takové rychlosti, aby dokázal sledovat, že opravdu hraje jen varhanním způsobem.

Někdy mohou nastat ve hře problémy a žák může cítit nepříjemný pocit v prstech, když je příliš moc zaměřen na nový způsob hry. Až když si nový způsob hry zažije, pak už problém zmizí. Žák by měl hrát bez stresu z chyb, tím pádem se musí naučit používat přípravné pohyby při hře na klavír, které se již naučil na varhanách[17] a které se v klavírní hře také v menší míře uplatňují. Tím pádem hraje s větší jistotou, zbaví

[17] ŠLECHTA, Milan. Metodika varhanní hry. Praha: SPN, 1989, s.10.

ho to stresu z překlepů a zároveň si může trénovat přípravné pohyby pro varhanní hru. Dále by žák měl dbát na uvolnění prstů v dlaňových kloubech, ale samozřejmě ne násilím a napětím. Tímto přechodným stylem klavírní hry se dosahuje několika cílů, například není přerušen výcvik prstové techniky, která by upadala, pokud by se cvičilo na varhany jen pomalu. Procvičuje se nový způsob techniky, který pomůže nejen varhanní hře, ale i té klavírní. Během studia na varhany si žák musí odvyknout přílišnému zvedání prstů, kroucení lokty, zvedání ramen, apod.[18]

Až si žák osvojí varhanní techniku i v akordické hře, může pokračovat dále v klavírní hře takto:

1. Pokud si žák díky uvolnění prstů zvýšil techniku natolik, že může hrát jednoduché etudy v rychlých tempech, pak přejde na těžší etudy a dbá i na výraz. Je důležité, aby hrál také pomalé, romantické, lyrické skladby. Romantické skladby rozvíjí žákovu citovost, dynamiku, agogiku a správné tvoření tónu. Tyto skladby by neměly být příliš obtížné, aby žák dokázal dosáhnout přesvědčivého přednesu.
2. Pokud žák nedosáhne uvedené úrovně, musí dále pokračovat v jednodušších etudách a snažit se o rychlejší tempa, rovněž by se měl pokoušet o lyrické skladby.

Upřednostnění etud v rychlých tempech má důvod ten, že varhaník si procvičí hbitost prstů ve velkých rychlostech, jelikož potřebuje získat rychlost úhozu a zdvihu prstů. U klavíristů je oceňována brilantnost a technika, jejíž vycvičení je na klavíru mnohem snazší a efektivnější díky větší zvukové zřetelnosti.[19] U varhan je to trochu jinak. Na začátku má tón měkčí nasazení a stejně takové zakončení, které splyne se začátkem následujícího tónu, není-li předchozí tón včas odsazen. A to se v rychlé hře dá zvládnout jen tak, že varhaník má rychlejší prsty než hru.

Postupem času a rozvíjením techniky může žák přejít na složitější etudy (Chopin, Liszt...), kde už jsou obtížnější technické problémy, které se ve varhanní hře do konce 19. století vůbec nevyskytovaly. Existují k tomu tři důvody.

[18] Tamtéž, s. 11.

[19] Tamtéž, s. 11 – 12.

Prvním důvodem je, že při varhanní hře na rozdíl od klavírní hry převládá vícehlas a v akordech legatová artikulace, takže prsty zůstávají stále při klávesách. Kvůli tomuto způsoby hry mají občas varhaníci technické problémy, jelikož prsty začnou postupně lenivět a začíná tuhnout zápěstí. Takže je nutné, aby si varhaník zachovával maximální pohyblivost prstů v technických pasážích a zápěstí bylo stále pružné a uvolněné.

Za další je důležité, aby varhaník techniku nepodcenil a dostatečně se jí věnoval, aby tak mohl stoupat o úroveň výš.[20]

Od 20. (a v některých případech už i 19.) století pronikají do varhanní hudby stále komplikovanější, dříve neužívané prvky klavírní techniky a stylizace. Velmi obtížné pasáže použil ve svých skladbách Ferenc Liszt nebo Max Reger, kteří jsou opravdu na vrcholu jak varhanní, tak klavírní techniky.

Žák by měl hrát maximálně v takovém tempu, aby mu netuhnuly ruce ani zápěstí a nesmí docházet k nervovému napětí, protože tím by jen technice uškodil. Pokud žák cvičí hodně pomalu, tak mu to přinese později jen užitek. K tomu je potřeba velká trpělivost, protože vše potřebuje svůj čas, a když žák správně cvičí, tak se technika nepřetržitě vyvíjí.

A jak je to tedy s rozdíly mezi technikou obou nástrojů – klavíru a varhan? Sice se způsob legatové hry u obou nástrojů považoval za velmi odlišný, ale přitom mezi nimi nebyl žádný technický rozdíl. Jde jen o ligaturování not v jednohlase, kde mohou pomoci také i tiché výměny prstů, dále považujeme za důležité přípravy prstů a přesná zakončení stisku klávesy.[21] Hlavní rozdíly v technice jsou způsobeny rozdílnými technickými i zvukovými vlastnostmi obou nástrojů. Hodně složek, které jsou u klavíru nepostradatelné, varhanní hře vůbec nevyhovuje, jelikož mechanismus nástroje je úplně jiný. Pokud žák přechází z klavíru na varhany, tak by měl pedagog varhan počítat s tím, že jeho hra bude mít nějaké nedostatky způsobené zlozvyky, které bude potřeba odnaučit. Běžně se ze zlozvyků vyskytují tyto:

[20] Tamtéž, s. 12.

[21] Tamtéž.

1. špatné postavení ruky;
2. svalové napětí v prstech, zápěstích a pažích;
3. nedostatečná a nevyrovnaná pohyblivost prstů.

Nejčastěji mají žáci problém se zbytečnými pohyby prstů, zápěstím nebo zvedáním loktů a ramen. Pokud chce žák začít hrát na varhany, měl by s ním pedagog probrat úpravu klavírní techniky. To znamená, že začne nejdříve cvičením, která jsou obsažena v klavírních školách varhanní hry. Žák musí začínat pomalým hraním, ale to také není vůbec jednoduché a mohou se objevit jisté nepřesnosti. Třeba nepřesnost výměny po sobě následujících tónů, takže může docházet ke vzájemnému přeznívání. Dále se nemusí ozvat přesně tóny v daném okamžiku, v jakém by měly. To je způsobeno tím, že každý prst může stisknout klávesu jinou rychlostí a jinou silou. [22]

Při akordické hře se může stát, že se všechny tóny neozvou současně, ale po sobě. Pokud žák hraje polyfonní skladby, kde znějí různé rytmické hodnoty, stane se, že při dlouhých hodnotách žák stiskne klávesu pomalu a při rychlých hodnotách stiskne rychle, takže nastává více nepřesností v souhře. Pokud žák nemá dostatečně pohyblivé prsty, nutí ho to k rychlému stisku kláves, nedokáže rychlé zdvihy, a tím pádem tóny začínají přeznívat. Pokud se v obou rukách objeví pomalé hodnoty, začnou prsty stiskávat klávesy pomaleji, a tak se i zpomalí tempo skladby, což někdy žák nemusí zpozorovat hned, ale až za nějakou dobu.

Tento způsob hry je pro žáka velmi nevýhodný, jelikož mu může otupit smysl pro rytmus a nastává neschopnost ovládnout do detailu hru na nástroj. Žák toto částečně ignoruje a navodí si tak pocit, že na varhany nelze hrát dokonale technicky a s výrazem a pak je jeho hra nevyrovnaná a nerytmická.[23]

Další problém nastává v době, kdy je žák nadmíru snaživý a snaží se překonávat své nedostatky tím, že začne s nástrojem „soupeřit“. Tluče do kláves z výšky a myslí si, že tak odstraní veškeré technické nepřesnosti. O výraz se snaží tím, že na varhanách hraje se zbytečnými pohyby prstů, rukou, paží, trupu i hlavy, různě mění

[22] Tamtéž, s. 13.

[23] Tamtéž.

úhozy od hlazení kláves až po mačkání, tedy využívá všechny zlozvyky, které si přenesl z klavírní hry.

Pokud žák zamotá do varhanní hry ještě lámavou agogiku, stane se hudba téměř absolutně nesrozumitelnou, a proto je více než nutné, aby žák začal co nejdříve průpravnými technickými cvičeními, přičemž pedagog jej musí vést k jejich dokonalému provádění. Pokud žák provádí tato cvičení již na začátku výuky, přijímá to jako přeškolování na jiný nástroj a nevidí v tom tedy odstraňování chyb z klavírní hry. Pokud již na varhany hrál s nesprávnou technikou delší dobu, tak si nemůže být plně vědom chyb, kterých dělá, a tak si myslí, že vše umí. Odstraňování velmi zakořeněných zlozvyků je proto pro žáka velmi obtížné.

Hlavní příčiny, proč vzniká v žáků přecházejících z klavíru na varhany napětí v prstech, jsou následující:

1. žák je velice opatrný, aby neudělal nikde žádnou chybu; tato přílišná opatrnost se může vzápětí změnit ve strach, pokud pedagog upozorňuje žáka na každý překlep;
2. žák přenáší své napětí do svalů prstů, rukou, paží a také do celého těla;[24]
3. pokud má žák nejistotu v jediném tónu, může se to přenést do celé skladby;
4. pokud žák hraje velmi obtížnou skladbu, navíc v rychlém tempu, na kterou nestačí ani technicky, ani mentálně;
5. žák má trému;
6. pokud je pedagog nedbalý a neprovede se žákem úpravu techniky hned na začátku.

3.2 Hlavní rozdíly mezi varhanami a klavírem

Úkolem pedagoga je, aby žáka obeznámil se základními zvukovými a technickými složkami varhan a jejich rozdíly vůči klavíru. Nejdříve by měl probrat veškeré technické funkce nástroje, co to jsou píšťaly, vzdušnice, měchy, ventilátor, traktura a hrací stůl. Zadruhé by se měl žák dozvědět, že i když jde o klávesové nástroje, tak varhany jsou nástrojem dechovým, zatímco klavír je nástrojem strunným.

[24] Tamtéž, s. 14.

Základním rozdílem těchto dvou nástrojů je tvoření tónu. U klavíru se tón tvoří stiskem klávesy, kde udeří kladívko do struny. Jakým způsobem stiskneme klávesu, se odrazí v barvě a v síle tónu. Stiskem klávesy u varhan je vpuštěn vzduch do píšťaly, kde to naopak nemá vliv na barvu a sílu tónu.[25] Pokud na klavíru stiskneme klávesu a držíme ji, tak rychle odezní, kdežto u varhan je to přesně naopak, klávesa zní stále stejně silně.

Když zakončujeme tón u klavíru, tak může buď doznívat, není-li přidušen dusítkem nebo není překrytý dalším tónem. U varhan má tón někdy měkké až neurčité zakončení nebo přestane znít v okamžiku, když pustíme klávesu.

Hráč u klavíru sedí přímo u ohniska vzniku tónu, zatímco hráč na varhany sedí většinou vzdálen alespoň dva metry od zdrojů vzniku tónu, a tím pádem vnímá i zpoždění začátku tónu, stejně jako jeho zakončení.

[25] Tamtéž, s. 15.

4 Vliv varhanní hry na klavírní hru

V předchozích částech této práce jsme si popsali, jak byly varhany strunným klávesovým nástrojům v jejich počátcích blízko. Nebylo příliš časté, že by se někdo specializoval jenom na jeden z daných nástrojů.

Postupem času však s rostoucími nároky na interprety a s rostoucí obtížností instrumentálních skladeb bylo nutné, aby k určité specializaci došlo. Jak vzrůstala popularita strunných klávesových nástrojů a postupně i klavíru samotného, docházelo k velkému rozvoji klavírní hudby – už nešlo o záležitost pouze těch, kteří se s hudbou setkávali na kůrech. Proto ani tito klavíristé nehráli zároveň na varhany – a naopak profesionální varhaníci nebyli automaticky i profesionálními klavíristy.

Přesto se však setkáme i v dnešní době s tím, že se někdo věnuje hře na oba zmíněné nástroje, a to v některých případech ze studijních důvodů, v jiných případech dokonce hraje na oba nástroje na velice vysoké profesionální úrovni.

Nezřídka se setkáváme s tím, že mají studenti klavíru na konzervatořích povinnost věnovat se i hře na jiný klávesový nástroj (většinou cembalo nebo varhany). Samozřejmě i všichni varhaníci musejí ovládat hru na klavír, a to dokonce na takové úrovni, že absolvent konzervatoře v oboru na varhany by se měl vyrovnat klavíristovi studujícímu hru na tento nástroj jako hlavní obor v maturitním ročníku. Pro varhaníky je tato určitá symbióza samozřejmostí a neumíme si dnes představit, že by se nějaký varhaník obešel bez klavírní průpravy. Studium hry na klavír ve většině případů předchází studiu hry na varhany a poté jej neustále doprovází.

Umíme si však představit obdobnou situaci u klavíristů? Že by museli klavíristé vedle klavíru ovládat i varhany, a to na vysoké úrovni? Pomohlo by to, či by to bylo spíše ke škodě věci?

4.1 Prospěšnost cvičení na varhany pro klavíristy

Jeden významný klavírista a varhaník, který si nepřál být jmenován, se k této záležitosti vyjádřil tak, že cvičení na klavír může být velice prospěšné pro varhaníky, kdy je dobrá klavírní průprava a technika velice znatelná na výkonech varhaníka

(rovněž však zmiňuje, že se varhaníci často vyhýbají cvičení na klavír, což rozhodně není ku prospěchu věci). Obráceně si však takovéto využití představit příliš neumí. Varhanní technika pro klavíristy příliš přínosná není. Jediná oblast, v níž mohou být varhany pro klavíristu přínosné, je vnímání polyfonie a dlouhých not, jelikož u varhan, na rozdíl od klavíru, tyto nezanikají a zní po celou dobu držení klávesy.[26]

K otázce prospěšnosti či neprospěšnosti využívání hry na varhany pro klavíristy se vyjádřil i Tomáš Vrána, nadaný mladý klavírista, který se rovněž věnuje hře na varhany. Z jeho odpovědi cituji následující: *„Jedním z nejmarkantnějších rozdílů, se kterým se klavírista při přechodu na varhany setká, je kromě pedálové hry bezesporu i nemožnost použití pravého pedálu a nutnost vše vázat ručně. Varhaníci, kteří přecházejí na klavír pak tuto výhodu mohou při klavírní hře uplatnit a nespoléhat se pouze na ledabylé zmáčknutí pedálu, k čemuž se mnozí klavíristé uchylují. Těžko říct, zdali je lepší koordinace vázání prstů u varhaníků užitečná i v pozdějších klavírních stylech (např. u impresionismu), kde již v popředí zájmu nestojí melodie a přesná rytmika, nýbrž barva a témbr, a které jsou výhradně styly klavírními. Z vlastní zkušenosti však vím, že většina varhaníků, kteří přešli ke klavíru, k těmto pozdním stylům moc neinklinuje.“*[27]

Sám Vrána pak dodává, že ačkoliv se necítí býti odborníkem na hudbu Johanna Sebastiana Bacha a barokní interpretaci a je sám hlavně klavíristou, preferuje v případě této hudby hru na varhany, na nichž si Bacha mnohem lépe užije. Rovněž však zmiňuje, že je to jen jeho vlastní subjektivní estetická potřeba a nejedná se o něco, co by museli sdílet všichni klavíristé. Zůstává zde však stále ten fakt, že Bach nikdy moderní klavír nepoznal a nehrál na něj. Dle Vrány jsou proto pro hraní této hudby varhany rozhodně přínosné, a to i když ji má následně hrát klavírista na klavír. Dále cituji: *„Jen málokdy jsem se setkal s případem, kdy mi klavírní Bach zněl lépe než ten varhanní.“* [28] Je proto jistě přínosné, když si klavírista zahraje klavírní skladbu i na varhany, aby znal její znění i na nástroji, který existoval už v době jejího vzniku, pokud se jedná o nějakou skladbu ze starší doby. U pokročilých varhaníků-klavíristů se pak můžeme setkat i s názorem, že takové zahrání ani není nutné, jelikož postačí pouhá

[26] Elektronická komunikace s klavíristou a varhaníkem, který si nepřál být jmenován, ze dne 1. 4. 2019.

[27] Elektronická komunikace s Tomášem Vránou ze dne 17. 3. 2019.

[28] Tamtéž.

představa varhanního zvuku.[29] Je však otázkou, kolik klavíristů je natolik pokročilých ve hře na varhany anebo má alespoň natolik naposlouchán jejich zvuk, aby si dokázali dokonale představit klavírní skladbu ve varhanním provedení a toto znění dokázali přenést na klavír, který má naprosto odlišné zvukové vlastnosti.

V rámci rozvoje této sluchové představivosti Vrána dodává, že varhany často využívá k improvizaci a k experimentům v tvorbě nových barevných ploch a odstínů, kterých na klavíru není možné dosáhnout.[30]

4.2 Konkrétní vlivy varhanní hry na klavírní hru

Tatiana Pernetová, studentka obou oborů – tedy klavíru i varhan – na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze, sdílí podobný názor jako Vrána, když říká, že se vliv varhanní hry na hru klavírní projeví zejména ve staré hudbě. Hlavní přínos spatřuje v tom, že je u varhan zvyklá všechny hlasy vázat a tóny dodržovat rukama, a proto s tímto nemá problém ani na klavíru, a to i bez použití pravého pedálu. V opačném směru, tedy co se týká ovlivnění varhanní hry hrou klavírní, souhlasí Pernetová s výše uvedeným názorem, tedy že klavírní hra velmi napomáhá technice, a to na obou nástrojích.

Klavírní skladby jsou mnohem virtuóznější než skladby varhanní, snad s výjimkou vrcholných varhanních skladeb z období romantismu a z pozdější doby. Tyto skladby jsou dle Pernetové často tak nehratelné, že si varhaník vychovávaný pouze na varhanách neví s takovými skladbami rady. Proto je nezbytné, aby měl varhaník klavírní průpravu. U staré hudby to tak znatelné nebylo, jelikož se hrálo ve výrazně mírnějších tempech, a to nejen proto, že tehdejší obecenstvo virtuózní hru ještě nevyžadovalo, ale zejména proto, že varhany byly v té době většinou mechanické, a tedy velice těžké na stisk. Příliš rychlou hru proto neumožňovaly. Naopak na cembalu nebo klavichordu stačil tón lehce zmáčknout a tón se hned ozval.[31] Proto už v této době bylo pro „klavíristu“ (myšleno „hráče na strunné klávesové

[29] Elektronická komunikace s klavíristou a varhaníkem, který si nepřál být jmenován, ze dne 1. 3. 2019.

[30] Elektronická komunikace s Tomášem Vránou ze dne 17. 3. 2019.

[31] Rozhovor s Tatianou Pernetovou ze dne 24. 9. 2018.

nástroje“) výhodné hrát i na varhany, čímž došlo k posílení prstů a větší jistotě v klávesách na nástrojích, které měly lehčí stisk.

I v dnešní době je toto využití bezpochyby možné. U varhaníků hrajících na klavír často vnímám mnohem větší jistotu v klávesách a mnohem silnější prsty, přičemž jsou u nich tyto často velice vyrovnané. U klavíristů je mnohem častější, že přizpůsobují prstoklad tomu, jak má daný tón znít, přičemž znemožňuje-li taková volba prstokladu vázání, využije klavírista pravého pedálu. Nic podobného si varhaník dovolit nemůže, jelikož zkrátka nemá takový pedál, který by za něj melodii či harmonii svázal. Když přidáme fakt, že stisk je na většině varhan těžší než na běžném klavíru, zejména jde-li o starší mechanické varhany, je to ideální pro posílení a vyrovnanost všech prstů. Tato schopnost je velice přínosná pro každého klavíristu.

Naopak to, že se na klavíru často hrává rychleji než na varhanách, je přínosné pro varhaníky, kteří jsou díky klavírní průpravě mnohem schopnější při učení rychlejších varhanních skladeb.

Další aspekt, který Pernetová zmiňuje ve vztahu varhanní a klavírní hry, je hra zpaměti, která není u varhaníků obvyklá, zatímco u klavíristů je nutností. Přejde-li proto klavírista na varhany, je pro něj mnohem snazší učit se varhanní skladby zpaměti, což mu umožňuje plné soustředění na hudební stránku věci.[32]

Tato práce se však zaměřuje zejména na přínosy varhanní hry pro klavíristy, nikoli naopak. To však neznamená, že výše uvedená skutečnost zde nemá místo. Téma not je totiž pro klavíristy-varhaníky velice zajímavou otázkou. Hra na varhany sice klavíristovi nepomůže se hrou zpaměti, výrazně mu však může pomoci se hrou z listu. Navíc v důsledku toho, že mají varhany kromě manuálů i pedály, je notový zápis ještě komplikovanější než zápis hudby klavírní. Proto varhany pomohou nejen v tom ohledu, že se na ně často hrává z not a jsou proto ideálním nástrojem pro procvičení hry z listu, ale také proto, že ve chvíli, kdy se od nich klavírista vrátí zpět ke svému nástroji, má pocit, že je hra z listu výrazně jednodušší než doposud, jelikož na varhanách musel číst navíc i pedálovou linku, což u klavíru odpadá.

[32] Tamtéž.

4.3 Předpoklady pro hru na oba nástroje

Samotné střídání nástrojů však vyžaduje také určitou dávku interpretových schopností. Pernetová zmiňuje případy, kdy byl klavírista zároveň varhaníkem. V těchto případech je více než jindy nutné mít schopnost naslouchat danému nástroji a přizpůsobit se mu. Dle slov Pernetové je klavír skoro všude stejný – jak klávesy, tak i dynamické možnosti jsou podobné. Naproti tomu každé varhany jsou úplně jiné – sice si mohou být něčem podobné, ale jako celek jde o naprosto rozdílné nástroje. Není výjimkou, že se i v jednom městě setkáme s varhanami barokními, romantickými, *„univerzálními“* či *„obyčejnými podobnými našim školním“*. Každé takové varhany mají naprosto odlišné vlastnosti a vyžadují jiný přístup. Dále cituji: *„Každé varhany vyžadují svoji artikulaci, protože někde jsou klávesy těžké, někde lehké, někde je mechanická traktura, což znamená, že klávesa se okamžitě spojuje s ventilem u píšťaly, jinde je pneumatická traktura, což znamená, že už tam není okamžitý spoj a potrvá delší dobu, než se tón ozve. U pneumatických nástrojů se nesmíme poslouchat, protože varhany hrají se zpožděním. A také se na celkovém zvuku podílí i akustika.“*[33]

Ač s tvrzením, že „klavír je skoro všude stejný“ ne každý klavírista souhlasí, je zapotřebí uznat, že v porovnání s rozdílností jednotlivých varhan jsou rozdíly mezi jednotlivými klavíry opravdu téměř zanedbatelné. To však neznamená, že klavírista nepotřebuje schopnost přizpůsobovat se svému nástroji. Na rozdíl od jiných instrumentalistů, kteří hrají stále na jeden nástroj a maximálně se musejí lehce přizpůsobit akustickým vlastnostem daného prostoru, klavíristu čeká při každém hrají jiný nástroj, na který se lépe či hůře zvyká. Právě hra na varhany může v tomto hledisku jistě velice pomoci, když naučí klavíristu vetší variabilitě, větší přizpůsobivosti. Protože dokáže-li se klavírista přizpůsobit všem dostupným varhanám, rozdíly mezi jednotlivými klavíry už nebude považovat za tak markantní a bude se mu hrát výrazně lépe. To ostatně souvisí i s tím, co jsem uvedla výše, a to že ve svém okolí vidím mezi klavíristy, kteří jsou zároveň varhaníky, velkou jistotu v klávesách. Proto je vhodné klavíristům cvičení na varhany doporučit.

Podobný názor jako Pernetová zastává i student hry na varhany na Vysoké škole hudební a divadelní Felixe Mendelssohna-Bartholdyho v Lipsku, když říká, že „*zatímco*

[33] Tamtéž.

u klavíru můžeme mluvit o jakési univerzální technice a jejím zvládnutí, u varhan je to trochu komplikovanější z důvodu existence několika druhů traktur. Jestliže si všímáme rozdílností v obtížnostech úhozu u různých značek/modelů klavíru, u varhan nacházíme mnohem razantnější odlišnosti. Z tohoto důvodu pro mne technika varhanní hry představuje mimo výše uvedené zejména schopnost zvládnout různé druhy traktur, např. provést technicky náročnou skladbu se stejnou lehkostí a nadhledem na traktuře velmi tvrdé (mechanická traktura + použití mechanických spojek vedlejších manuálů) jako i na traktuře až ‚nebezpečně' lehké (elektrická nebo pneumatická traktura). Další odlišností jsou varhany samy o sobě. Na světě neexistují dva naprosto identické nástroje a tím se dostáváme nejen k rozměrům nástroje, ale také k řešení jeho hracího stolu, které je pro interpreta často zásadní. Zatímco u klavíru člověk sedí ve výšce, jakou si nastaví, u varhan, a zvláště u historických nástrojů, má tuto výšku často již přednastavenou – s výškou nelze manipulovat. Toto bývá komplikace zejména pro interprety nadprůměrné, nebo naopak podprůměrné výšky. V některých případech tak téměř není možné získat u nástroje pocit fyzické pohody." [34]

S výše popsanými vlastnostmi souvisí i důvod, pro který student z Lipska považuje klavírní techniku za základ pro hru na jakékoli klávesové nástroje. Vnímá ji totiž jako schopnost setrvat fyzicky i psychicky uvolněný po celou dobu hry bez ohledu na náročnost skladby a zároveň mít po celou dobu nad sebou a svou hrou kontrolu – přimět nástroj znít přesně tak, jak si interpret přeje. Vedle fyzických předpokladů, jako je samostatnost a nezávislost prstů, správné sezení, správné používání různých svalů a částí rukou, zápěstí, prstů a jejich článků, má za to, že tato schopnost tato schopnost se nachází v hlavě každého z hudebníků. U varhan je tomu obdobně, pouze s tím rozdílem, že přibývá nutnost koordinace celého těla (v ještě větší míře než u klavíru) z důvodu hry nohou.[35] Lze proto říci, že hrou na klavír může interpret rozvíjet svoji varhanní hru a následně varhanní hrou rozvíjet klavírní hru (která bude klavíristovi najednou připadat jednodušší). V této spirále pak lze pokračovat dál a dál k vyšším a vyšším výsledkům.

[34] Elektronická komunikace se studentem hry na varhany na Vysoké škole hudební a divadelní Felixe Mendelssohna-Bartholdyho v Lipsky, který si nepřál být jmenován, ze dne 28. 9. 2018.

[35] Tamtéž.

Vrána pak spatřuje hlavní přínos varhanní techniky pro klavíristu ve varhanních rejstříkových možnostech a široké paletě témbrů, které podněcují mnohem více rozvoj harmonického cítění než hra na klavír. Říká, že *„díky varhanní improvizaci při hraní kupříkladu na bohoslužbách a mších si hráč chtě nechtě osvojí pohotovější reakce a schopnost kreativnějšího vytváření vlastních harmonických možností, které nástroj nabízí. Při klavírním hraní k tomuto bývá příležitost jen zřídkakdy, a i když je klavír jeden z těch nástrojů, které dokáží imitovat jiné, nemůže se pochopitelně tak bohatou zvukovou škálou pochlubit.“*[36]

Dále Vrána dodává, že jako klavírista se musí při hře na varhany osvobodit od hmatové klavírní sazby, což je naopak osvobozující při následné klavírní hře.

Pernetová zmiňuje, že jelikož začala nejdříve s klavírní hrou, snažila se si od začátku studia hry na varhany uvědomovat, že nesmí klavírní a varhanní styly a techniky míchat a zaměňovat. Záhy si všimla, že varhany vyžadují jinou artikulaci než klavír. Na klavíru nemusí některé tóny dodržovat, protože toto lze nahradit zmáčknutím pedálu. Díky varhanní průpravě se jí však stává, že i přestože nemusí, i při hře na klavír dodržuje přesné délky not dle notového zápisu. *„Varhanní hra musí být poněkud více vypočítaná, aby tóny zazněly všechny a aby se píšťaly ozvaly. Musí se počítat s tím, že každý rejstřík odpovídá různě. Některé rejstříky se ozývají třeba až vteřinu po zmáčknutí klávesy, zatímco u klavíru se tóny hned ozvou a můžeme hrát rychlé pasáže. Naopak ve varhanní hudbě se musí počítat s tím, že se tón neozve přesně a musíme více poslouchat a každý tón velmi dobře artikulovat. Když hraji polyfonní hudbu na varhany, tak se snažím každý hlas dodržovat, na klavír jsem to nikdy neřešila, když jsem nějaký hlas pustila, protože to bylo spojeno pedálem. U varhan jde ale případné nedodržování mnohem více poznat.“*[37]

4.4 Výraz při hře na varhany a na klavír

Dalším aspektem vedle stránky úhozu a nutnosti držet/nedržet klávesy až do konce znění tónů je otázka výrazu. Dle studenta z Lipska nabízí klavír nekonečné množství barev a nálad a záleží jen na interpretovi a jeho zdatnosti, jak si s touto

[36] Elektronická komunikace s Tomášem Vránou ze dne 17. 3. 2019.

[37] Rozhovor s Tatianou Pernetovou ze dne 24. 9. 2018.

paletou poradí. Varhany mají naopak tyto barvy do jisté míry předinstalované a zdařilá interpretace vyžaduje znalost jednotlivých rejstříků, schopnost jejich kombinace, znalost prostoru, schopnost artikulace a práce s časem v závislosti na prostoru apod. Právě zde dochází dle tohoto studenta z Lipska k „lámání chleba mezi klavíristou a varhaníkem“. *„V tomto ohledu klavírista veškerou registraci vytváří sám svými schopnostmi (úhozová technika apod.). Nároky na nejen prstovou techniku jsou zde podle mého názoru z tohoto důvodu mnohem vyšší.“*[38]

Dále tento student uvádí, že u varhanní hry svědčí výrazu nejvíce mechanická traktura, díky které má hráč přímý kontakt s ventily, které pouští stlačený vzduch do píšťal. V případě této traktury je možné výrazně ovlivnit vznik a zánik tónu přesným momentem, kdy dojde ke stisku klávesy. Správná registrace je pak samozřejmě základním předpokladem pro požadovaný výraz, ale v žádném případě nestačí. Je to právě schopnost zareagovat tím správným způsobem na danou trakturu a zjistit, co jí svědčí (míra artikulace, váhy rukou a těla aj.).[39]

4.5 (Ne)přínosnost hry na oba nástroje

Kvůli nutnosti přizpůsobovat při hře na varhany techniku konkrétnímu nástroji, což je velice svazující, má student z Lipska za to, že technice klavírní hry absence hry varhanní jedině prospívá, protože vypěstuje-li si člověk ty správné návyky, může se od přemýšlení nad samotnou technikou mnohem dříve osvobodit. Naopak u varhan se interpret vlastně neustále všechno přeučuje, když jednu skladbu musí hrát na každém nástroji trochu jinak. Tento student je však naopak velikým zastáncem klavírní techniky při hře na varhany, kdy s každým pokrokem u klavíru se pro něj stává hra na varhany jednodušší.

Hra na klavír pomáhá hře varhanní zejména v mimohudebních představách a v pochopení skladby jako celku, a tím pádem pomáhá i s uchopením její výstavby. Hra na varhany obecně svádí spíše k vertikálnímu přemýšlení, což student z Lipska vnímá jako jedno z největších nebezpečí. Říká, že *„zvláště u symfonických varhan je*

[38] Elektronická komunikace se studentem hry na varhany na Vysoké škole hudební a divadelní Felixe Mendelssohna-Bartholdyho v Lipsky, který si nepřál být jmenován, ze dne 28. 9. 2018.

[39] Tamtéž.

jednoduché nechat se unést masivností zvuku a přehlédnout tak hudební nedostatky.“[40]

Jistě toto platí i naopak, tedy že klavíristé někdy mohou vnímat hudbu příliš horizontálně a opomíjet její harmonickou strukturu. Takovýmto klavíristům je pak vhodné doporučit cvičení na varhany, které je navedou k většímu harmonickému cítění a vnímání.

Dalším aspektem jsou dynamické vlastnosti jednotlivých nástrojů. Ač často slýcháme, že varhany znějí při stejném úhozu stále stejně, je pravdou, že pro vnímavé ucho se dá zejména u kvalitních nástrojů s dynamikou velmi dobře pracovat, a to i v rámci jedné registrace a bez použití tzv. crescendo žaluzie. Tento fakt nelze přehlížet, jinak by se z varhan stal více stroj než hudební nástroj. I přesto však jsou dynamické možnosti varhan v rámci jednoho rejstříku nesrovnatelné s možnostmi klavíru. Proto je pro varhaníky přínosné, když si nastudují varhanní repertoár i u klavíru, aby si vytvořili určitou hudební představu, kterou se pak budou snažit získat u varhan, přestože tam není výsledek tak výrazně zřetelný. To je přínosné zejména u nácviku dlouhých frází u vnímání skladby jako celku. U varhan se nemusí interpret snažit o nějaké výraznější propojení melodie, jelikož tóny zní po celou dobu, kdy je drží. Takové jednání by žádný klavír neodpustil, a proto napomáhá k vyvarování se vertikální hře.[41]

Naopak u klavíru mnohdy může pomoci představa konkrétní varhanní registrace, která přidá do už tak široké škály barev klavíru spoustu barev nových. Bude-li tedy klavírista často cvičit na varhany, může tím velice obohatit zvukovou stránku i své klavírní hry.

Dle studenta z Lipska, ač se věnuje hře na oba zmíněné nástroje, je výhoda tohoto spojení jen jednostranná. Zatímco klavírní hra velice pomáhá hře varhanní, hra varhanní hře klavírní spíše škodí. Ve svých zkušenostech zmiňuje následující: *„Když jsem začal s hrou na varhany a přestal jsem se v jednom období klavíru věnovat, přišel jsem o spoustu dobrých klavírních (zejména uvolňovacích) návyků a podvědomě je*

[40] Tamtéž.

[41] Tamtéž.

nahradil těmi varhanními, což mě později stálo spoustu úsilí a problémů při hře na klavír. Ve většině dní dnes hraji denně na oba nástroje, a vždy musím v hlavě přepnout na jinou výhybku. Moje zkušenost je taková, že začínám vždy za klavírem a pak jdu na varhany, v opačné situaci už je pro mne těžší být po pár hodinách za varhanami u klavíru uvolněný a přirozený."[42]

Pernetová se k otázce výrazu na klavíru a varhanách vyjadřuje tak, že klavír nabízí oproti varhanám velké dynamické možnosti, a proto už není potřeba tolik pracovat s časem, s artikulací a s dalšími výrazovými prostředky, jaké využíváme při hře na varhany. Klavír umožňuje zahrát crescendo či diminuendo, zatímco u varhan, zejména barokních, ještě vůbec neexistoval mechanismus na tvoření dynamiky, který se začal objevovat až v dobách romantismu. Proto jsou u varhan práce s časem a artikulace základními výrazovými prostředky, je nutné důsledně dbát na všechna staccata či non legata, jelikož musejí být zpracována dokonale. Dle Pernetové *„musí být zpracována opravdu každá nota, abychom mohli vytvořit zajímavou hudbu".* Dynamika se pak u varhan řeší zejména různou volbou rejstříků, čemuž je však vhodné se zejména v barokní hudbě vyvarovat, jelikož tehdejší varhany běžně nedisponovaly tolika rejstříky jako dnešní varhany. Při hře Bacha či další hudby jeho vrstevníků je ideální pro dynamiku využít jiných manuálů anebo dělat dynamiku právě artikulací.[43]

Hra na varhany proto může být pro klavíristu přínosná právě v tom směru, že přiměje interpreta promýšlet hudbu do největšího detailu. To je něco velice přínosného, ovšem nesmí se to přehánět, jelikož pak hrozí rozpad celku na jednotlivé tóny, jak už bylo popsáno výše.

Z tohoto důvodu je velice vhodné hru na oba nástroje různě vhodně vyvažovat. Nelze říci paušálně, že by se měl klavírista povinně věnovat i hře na varhany – a kolik času by tomu měl věnovat, je ale vhodné, když má klavírista varhany k dispozici a v případě potřeby rozvoje některé z výše uvedených schopností, které jsou typické pro varhaníky, je může využít.

[42] Tamtéž.

[43] Rozhovor s Tatianou Pernetovou ze dne 24. 9. 2018.

4.6 Obvyklost hry na oba nástroje

Zatímco pro varhaníky je klavír povinný, u klavíristů tomu naopak není. Naprostá většina obou začíná na klavíru. Je pak otázkou, zda se klavírista rozhodne přejít na varhany, či nikoli. V metodikách varhanní hry se často uvádí jako předpoklad varhanní hry zvládnutí techniky hry na klavír v rozsahu alespoň 6 let. Již výše citovaný student z Lipska má za to, že je běžné, ba dokonce nutné, aby měl varhaník zkušenost nejprve s klavírem a poté až s varhanami. Chce-li se však ve výsledku interpret věnovat oběma zmiňovaným nástrojům, je do jisté míry otázkou kompromisu a vlastních požadavků na dosažené výsledky interpreta. Nepovažuje za příliš pravděpodobné, že by byl interpret schopen se oběma nástrojům věnovat na stejně vysoké úrovni. Vřele však doporučuje každému varhaníkovi trávit čas s klavírem a s ušima „dokořán". Naopak každému klavíristovi doporučuje hru na varhany pro rozšíření jeho obzorů, kdy považuje alespoň seznámení se s varhanami pro klavíristy za velice přínosné.[44]

Vrána pak má za to, že nikoli častá kombinace profesionální hry na klavír i varhany je výsadou spíše jen České republiky, zatímco v cizině jde o jednu z častějších kombinací. *„Pokud se hráč zabývá kupříkladu barokní interpretací a repertoárem Johanna Sebastiana Bacha, pak může být hra na oba nástroje více než příznivá k získání nadhledu nad polyfonní varhanní fakturou a k rozlišení jednotlivých hlasů, které klavírista může od sebe odlišit pouze pomocí dynamiky."*[45]

Pernetová pak nepovažuje za rozhodné, zda interpret hraje na jeden nástroj, či na oba („*Je to docela běžné, že se hraje na oba nástroje."*), nýbrž to, jak na ně hraje a jak to bude znít. Dle Pernetové je vždy poznat, kdo je varhaníkem a kdo je klavíristou, ať už je to při hře na kterýkoliv z obou nástrojů. Záleží na talentu a schopnosti člověka slyšet a umět s daným nástrojem pracovat jinak – tak, jak vyžaduje konkrétní nástroj, nikoli tak, jak je interpret zvyklý hrát ze své většinové praxe. Ne každý je proto schopný hrát na oba nástroje, jelikož ne každý disponuje touto schopností se přizpůsobit. Pernetová má za to, že pokud se člověk umí přizpůsobit a naslouchat perfektně dvěma nástrojům, není to žádný problém. Je zapotřebí přizpůsobit jak práci prstů, tak zcela jinak nastavit myšlení, jinak pracovat s dynamikou apod.

[44] Elektronická komunikace se studentem hry na varhany na Vysoké škole hudební a divadelní Felixe Mendelssohna-Bartholdyho v Lipsky, který si nepřál být jmenován, ze dne 28. 9. 2019.

[45] Elektronická komunikace s Tomášem Vránou ze dne 17. 3. 2019.

V rozporu s Vránovým názorem, že je v zahraničí hra na oba nástroje častější než v České republice, zmiňuje Pernetová, že na petrohradské konzervatoři převažuje ten názor, že by se oba nástroje neměly moc míchat, protože to dělá v myšlení interpretů nepořádek. Studium obou nástrojů se zde tedy výrazně nedoporučuje a studenti jsou tlačeni k tomu, aby si vybrali jeden nástroj. Pernetová s tímto přístupem souhlasí pouze do určité míry, a to pokud jde o hru na vysoce profesionální úrovni. Nevidí důvod, proč nehrát na oba nástroje současně, pokud je to v interpretových schopnostech.

Sama pak na dotaz, zda se cítí být více varhanicí, či klavíristkou, odpovídá: *„Já bych řekla, že se cítím být hudebníkem. Hraji ještě na flétnu, cembalo, klavichord, zpívám v chrámovém sboru v katedrále a pořád je to spíše práce s hudbou, takže nemohu říct, že jsem konkrétně vyhraněná. Čím starší jsem, tím víc se cítím být hudebníkem.“*[46]

Tento názor dle mého názoru krásně shrnuje celou podstatu toho, zda má klavírista hrát i na varhany. Myslím si, že pokud hra na varhany naplňuje interpreta a promlouvá k němu po hudební stránce, může mu jedině prospět. Pokud by pro klavíristu byla varhanní hra něco cizího, čemu se věnuje jen z povinnosti a s čím není schopen se za žádnou cenu sžít, pak nemá jakýkoliv význam klavíristu k takové činnosti nutit.

[46] Rozhovor s Tatianou Pernetovou ze dne 24. 9. 2018.

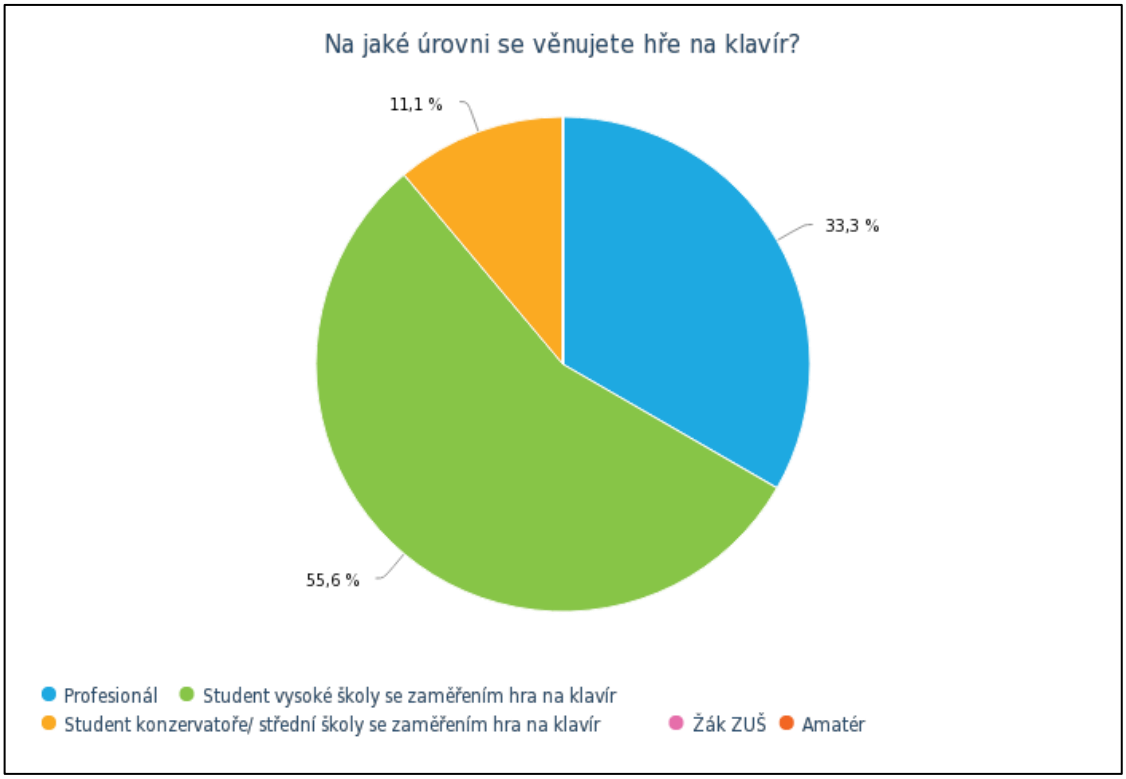
5 Praxe využívání varhan klavíristy

V předchozím textu jsme se seznámili s výhodami i nevýhodami využívání varhan klavíristy. Tyto poznatky pramenily ze zkušeností osob, které se věnují klavíru i varhanám na vysoké úrovni, kdy některé hru na varhany klavíristům spíše doporučily, jiné naopak. Nejčastějším názorem pak byl ten, že varhany mohou být pro klavíristy přínosné, avšak jen v určité míře a v určitých oblastech hudby.

Jak tomu však bývá v praxi klavíristů? Využívají výhod, které jim varhanní hra nabízí, nebo si jsou naopak plně vědomi všech nevýhod, a proto se varhanám obloukem vyhýbají?

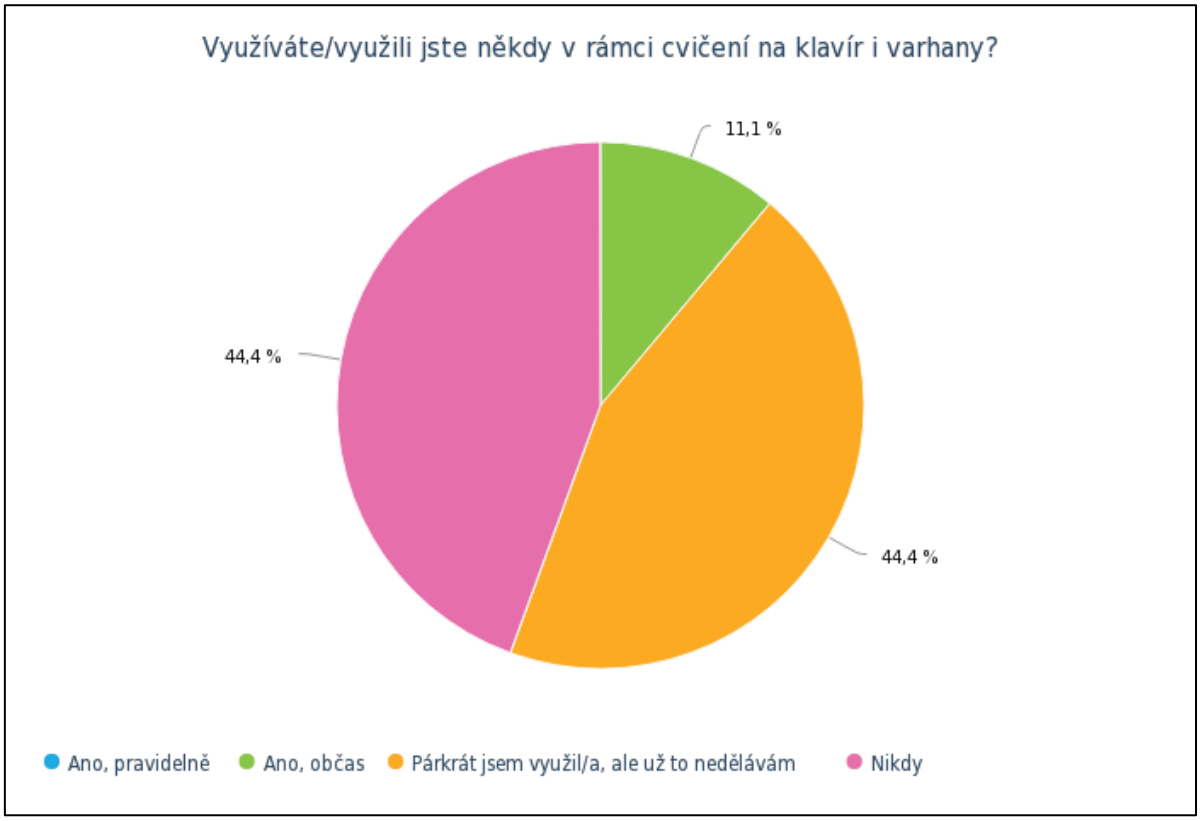
Za účelem tohoto zjištění jsem v rámci tvorby této práce podnikla anketu mezi klavíristy různých úrovní a získala jsem velice různorodé odpovědi. Tyto přináším v této kapitole.

Vzorek mých respondentů sestával zejména ze studentů klavíru na vysokých školách a z hudebních profesionálů, nechyběli však ani studenti konzervatoří.



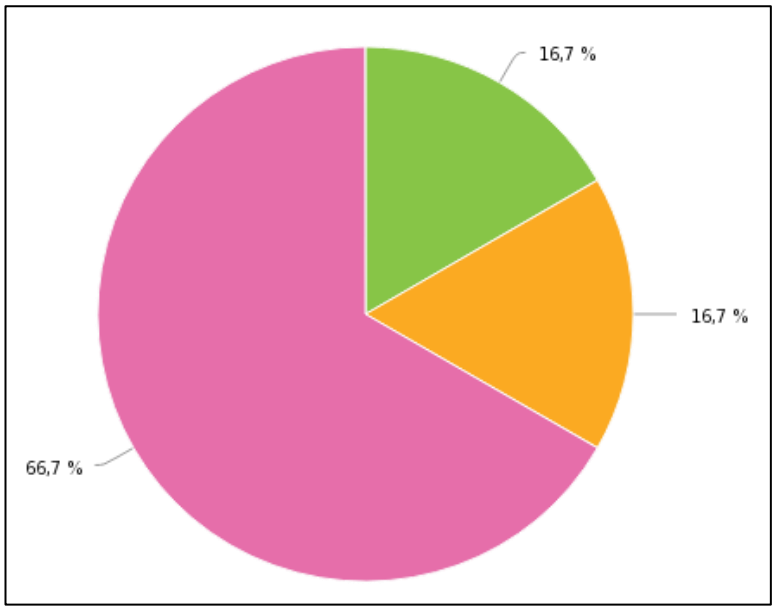
Graf 1

Ze všech dotázaných nebyl nikdo, kdo by odpověděl, že pro své cvičení využívá varhan pravidelně, menšina pak odpověděla, že občas varhany využívá. 44 procent respondentů pak odpovědělo, že varhany ke cvičení nevyužívá vůbec, stejné množství odpovědělo, že varhany již někdy při cvičení klavírních skladeb využilo, avšak už to nedělá.

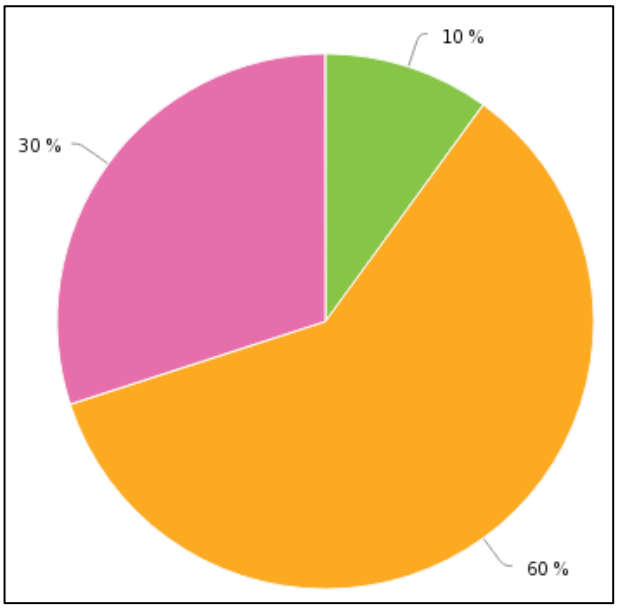


Graf 2

Je však zřetelně vidět, že čím „níže“ ve vzdělávacím systému klavírista je, tím častěji varhany využívá. Naprostá většina těch, kteří nikdy varhany ke cvičení na klavír nevyužívají, je profesionálními klavíristy. Naopak mezi těmi, kteří varhany občas využili, jsou z naprosté většiny studenti klavíru. V Grafu 3 je uvedena odpověď na danou otázku mezi klavírními profesionály, zatímco Graf 4 znázorňuje odpověď na shodnou otázku mezi studenty vysokých škol se zaměřením hra na klavír.



Graf 4

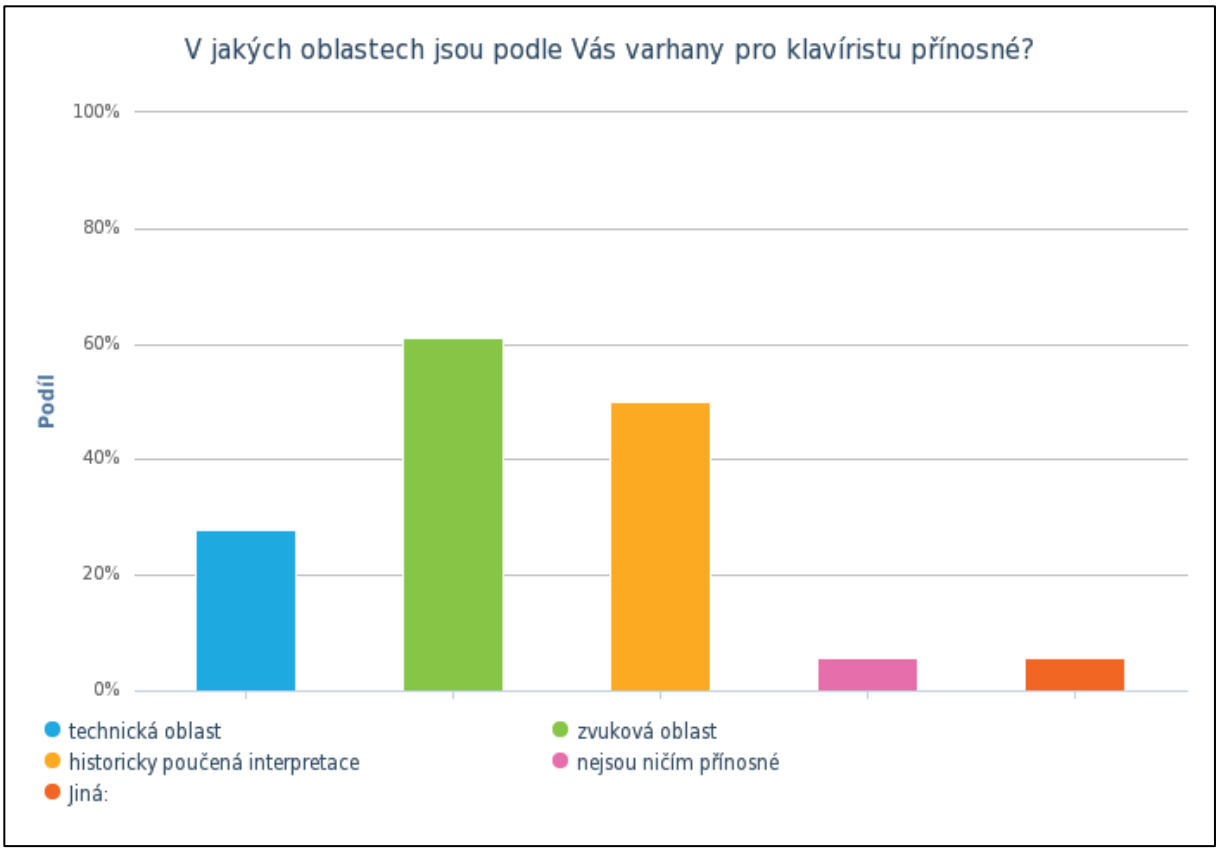


Graf 4

Tato skutečnost může být dána různými faktory. Může jít o to, že dnešní studenti mají větší přístup i k varhanám, další možností je, že v rámci všudypřítomného rozšiřování obzorů, které je součástí globalizace, je „moderní“ hrát na více nástrojů, ale stejně tak je možné, že jsou profesionální klavíristé pouze více vzdálení od věku studií, kdy třeba využili i varhany, a proto tento čas již vůbec neberou v potaz.

Při odpovědi na otázku, v jakých oblastech je dle klavíristů varhanní hra pro ně přínosná, se téměř dvoutřetinová většina shodla na tom, že největší přínos je ve zvukové oblasti a ve vnímání vícehlasu. Hned druhou nejčastější odpovědí pak byla historicky poučená interpretace. Z těchto odpovědí lze dovozovat, že největší přínos spatřují klavíristé u varhan právě v případě skladeb, které byly v době svého vzniku určeny spíše pro varhany než pro klavír, tedy u skladeb z období baroka, případně starších.

Necelých 30 procent respondentů pak spatřovalo přínos varhan pro klavíristy v technické oblasti, a pouze jediný klavírista odpověděl, že varhany nejsou pro klavíristu ničím přínosné.

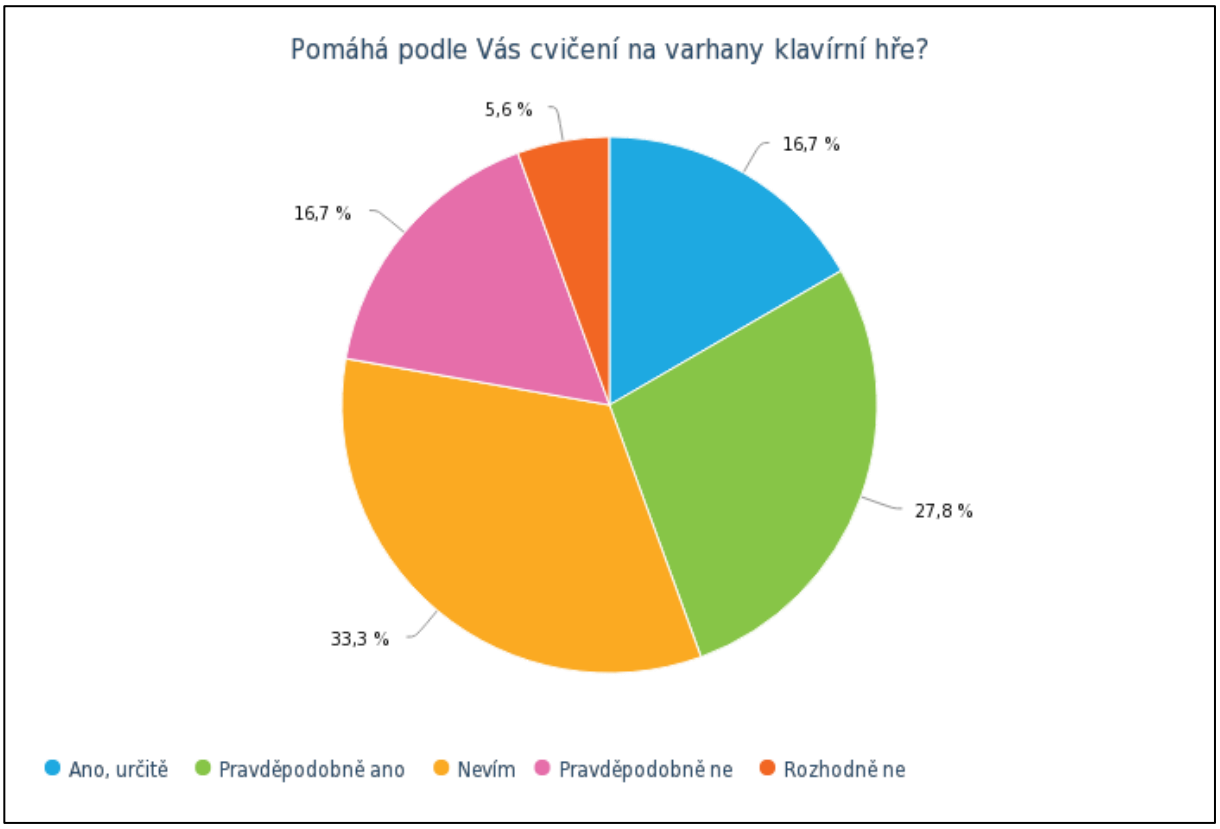


Graf 5

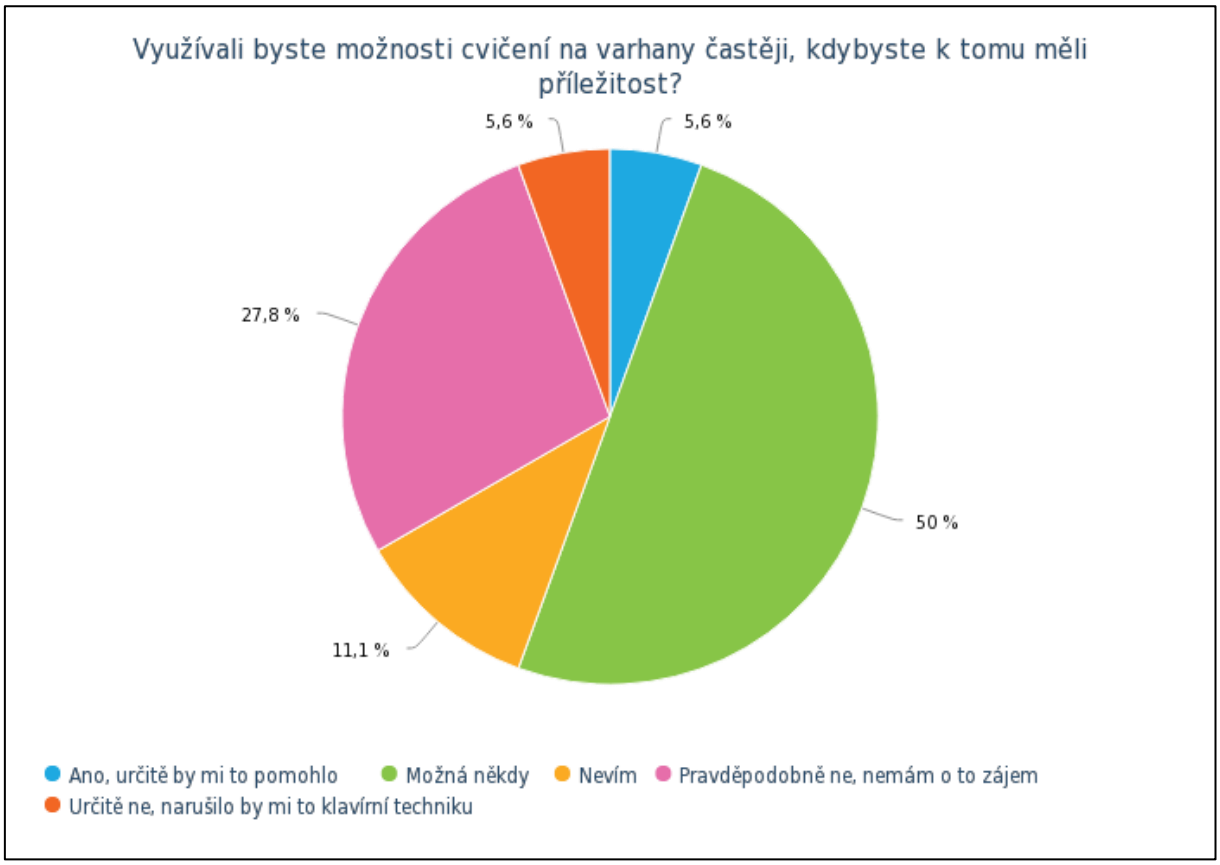
V souladu s mým výše uvedeným závěrem jsou i odpovědi na otázku, pro nácvik jakých skladeb klavíristé varhany nejčastěji využívají.

Zcela nejčastější odpovědí na tuto otázku je barokní hudba, těsně následovaná nácvikem polyfonie. Dále jsou varhany klavíristy využívány pro rozvoj schopnosti improvizace, čehož důvod tkví zřejmě v inspirativní barevné zvukové paletě varhan.

Zatímco je cvičení na varhany pro klavíristy přínosné dle pouhých 44 procent respondentů, pro to, že by využívala v případě, že by měla možnost, varhany ke cvičení, se vyslovila více než polovina dotázaných klavíristů.



Graf 6



Graf 7

Takovéto výsledky mi přijdou poměrně nečekané, jelikož pokládám za nepravděpodobné, že by chtěli využívat varhany ke cvičení i ti, kteří v tom nespatřují přínos. Tento drobný rozpor však bude zjevně způsoben tím, že celá třetina dotázaných si nebyla jistá, zda může být hra na varhany pro klavíristy přínosná – rozhodně ji a priori nezavrhli.

Pouhý jeden respondent odmítl, že by cvičení na varhany jakkoli pomáhalo v klavírní hře (i přestože ve výše uvedené otázce uvedl, že přínos varhanní hry pro klavíristu spatřuje v rozvoji zvukové oblasti – nejedná se tedy o shodného respondenta s tím, který uvedl, že hra na varhany není ničím přínosná). Jedna šestina dotazovaných klavíristů pak odpověděla, že cvičení na varhany klavírní hře pravděpodobně nepomáhá.

V závěru dotazníku pak ještě klavíristé měli prostor pro vyjádření jakýchkoli dalších myšlenek týkajících se hry na varhany a na klavír. Tyto odpovědi vesměs potvrzovaly to, co jsem již zmiňovala v předchozích částech mé práce, například že hra na varhany je pro klavíristy přínosná při nácviku vázání melodie a akordů, jelikož

je klavírista/varhaník nucen vázat jednotlivé linky bez použité pravého klavírního pedálu. Rovněž je dle respondentů varhanní hra přínosná pro získání „jiného pohledu na věc“, pro získání jiného stylu myšlení při hře barokních skladeb.[47]

[47] Informace v této kapitole čerpají z odpovědí na dotazník získaných v období 6. – 18. 4. 2019.

6 Závěr

V této práci bylo mým cílem poukázat na podobnosti a rozdíly mezi hrou na varhany a na klavír, a tak zhodnotit možné výhody a nevýhody využití varhanní hry v běžné cvičební praxi klavíristy.

V první části této práce jsme se podívali do historie, kde jsem zabývala vývojem klávesové hudby v období, kdy se pomalu začínala dělit na hudbu varhanní a hudbu pro strunné klávesové nástroje. Zde jsme si ukázali, kolik měly tyto obory společného a co bylo určující pro rozlišení, na jaký z daných nástrojů by měla být konkrétní skladba hrána. Hranice mezi hudbou varhanní a cembalovou/klavichordovou/ později klavírní nebyla v té době tak ostrá, jako je tomu dnes, kdy je jasně dáno, pro jaký nástroj je skladba určena, a její hra na jiný nástroj je považována za pouhou transkripci, která má v nejvyšších sférách umění jen zřídka své místo. (Pomineme-li artificiální hudbu posledních desetiletí, kde už se zase rozdíly mezi nástroji smazávají a v zápisu skladby často ani není uvedeno, pro jaký nástroj byla napsána. Tento nástroj pak může interpret zvolit v rámci aleatorických tendencí zcela svobodně.)

V následující části jsem se zabývala technickými aspekty varhanní hry. Pokusila jsem se popsat úskalí, s jakými se setkává interpret, přechází-li ze hry na klavír na hru varhanní. Právě na výčtu těchto úskalí jsou nejlépe zřetelné rozdíly mezi klavírní a varhanní technikou, ale i výrazem a dalšími složky interpretace. Právě v těchto oblastech pak může klavírista hledat přínos pro svoji klavírní hru i na varhanách, jelikož jde o něco, co mu klavír nemůže nabídnout, o něco, co je na obou nástrojích zcela rozdílné.

Nejvíce jsem se základní otázkou této práce zabývala v kapitole *„Vliv varhanní hry na klavírní hru“*, kde na základě empirických zjištění popisuji konkrétní způsoby ovlivnění klavíristů varhanní hrou. Na základě zkušenosti několika varhaníků a klavíristů přináším závěry o tom, jak může varhanní hra klavíristovi prospět, ale i jak mu může uškodit.

Na základě zjištění získaných během tvorby této práce mohu říci, že nic není černobílé. Jak jsem již předznamenala v úvodu, není možné dát jednoznačnou

odpověď na to, zda by se měl klavírista věnovat i hře na další klávesové nástroje a zda mu to může v jeho klavírní praxi jakkoliv pomoci.

Hra na varhany přináší pro klavíristu spoustu pozitivních aspektů, z nichž pokud se klavírista naučí čerpat, může mu to být pouze ku prospěchu. Zároveň však skýtá nejedno nebezpečí, kdy hrozí, že v případě přílišného cvičení klavíristy na varhany by si tento mohl vypěstovat určité zlozvyky, kterých by se jen stěží následně zbavoval a které by jej mohly brzdit v jeho klavírním rozvoji.

Lze říci, že pokud si bude klavírista plně vědom veškerých možných kladů a záporů, které jsem se snažila v této práci podchytit, bude pro něj hra na varhany přínosem, nebude-li se jí věnovat v přespřílišné míře na úkor klavíru. Hry na tyto dva nástroje nesmějí v životě interpreta konkurovat a vzájemně se vytlačet, nýbrž by měly kooperovat a rozvíjet se navzájem.

To je vidět i v poslední kapitole, kde jsem se zaměřila na praktiky rozšířené mezi klavíristy. Většina jich si je vědoma toho, že do určité míry jim mohou varhany pomoci. Nikdo však jejich moc nepřeceňuje, a to je dobře. Je zapotřebí stavět se k nabízeným možnostem racionálně, kdy je zřejmé, že poctivé cvičení na klavír varhany nikdy nenahradí. Může však pomoci.

Nelze říci, že právě kvůli hře na varhany bude klavírista skvělým klavíristou. Není-li klavírista dobrým hudebníkem, nepomůže mu ani hra na varhany. Lze však říci, že právě díky hře na varhany může být dobrý klavírista ještě lepším klavíristou.

Seznam použité literatury a zdrojů

Literatura

BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha: Supraphon, 1973.

METELSKÁ-HEŘMANOVÁ, Zdena. *Úvod do dějin klavíru a klavírní literatury*. Praha: Čsl. jednota hudebních stavů, 1934.

SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění III.: Dějiny klavírní literatury*. Netolice: Jc-Audio, c2010, s. 7. ISBN 978-80-87132-14-2.

ŠLECHTA, Milan. *Metodika varhanní hry.* Praha: SPN, 1989.

Internetové zdroje

ADAMEC, Miroslav. Tabulatury – historie a současnost. *Muzikus.cz: Hudební portál* [online]. 2. 2. 2005 [cit. 2019-04-20]. Dostupné z: http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Tabulatury-historie-a-soucasnost~02~unor~2005.

Další zdroje

Elektronická komunikace se studentem hry na varhany na HAMU, který si nepřál být jmenován, ze dne 3. 4. 2019.

Elektronická komunikace se studentem hry na varhany na Vysoké škole hudební a divadelní Felixe Mendelssohna-Bartholdyho v Lipsky, který si nepřál být jmenován, ze dne 28. 9. 2018.

Elektronická komunikace s klavíristou a varhaníkem, který si nepřál být jmenován, ze dne 1. 4. 2019.

Elektronická komunikace s varhaníkem Ivanem Kozákem ze dne 3. 4. 2019.

Elektronická komunikace s Tomášem Vránou ze dne 17. 3. 2019.

Rozhovor s Tatianou Pernetovou ze dne 24. 9. 2018.