

Dirigentská osobnost

Dirigentská osobnost je pojem, jímž hudební veřejnost i odborníci vyslovují kladný hodnotící soud o dirigentovi, jehož kreace mají kromě sdělnosti, přesvědčivosti a zasvěcenosti i pečť neopakovatelnosti.

Růst adepta v umělce a dozrání umělce v uměleckou osobnost je komplexní a u dirigenta často velmi zdoluhavý proces. Smyslem následujících úvah je pokusit se ukázat, proč tomu tak je, a uvést některé z předpokladů potřebných k tomu, aby dirigent mohl uzrát v dirigentskou osobnost — individualitu — jež svým jediným vystoupením často dokáže více než jiný dirigent dlouhodobou usilovnou prací. Podat vyčerpávající a objektivní výklad tak složitých jevů je ovšem nad sílu jednotlivce. Myslím, že ani tým odborníků by to beze zbytku nedokázal, neboť v určitém stadiu by se ocitl před dosud plně nezodpovězenými otázkami o podstatě fantazie, projekce, inspirace, koncentrace a síly vůle. I za předpokladu, že se podaří alespoň načrtnout některé aspekty této problematiky, činím tak s plným vědomím, že teprve bohaté životní zkušenosti, hluboké vzdělání a souhrn výjimečných charakterových, intelektuálních a společenských vlastností dávají předpoklad ke krystalizaci umělce v dirigentskou osobnost, bytost plně si vědomou své jedinečnosti, svého cíle a poslání ve světě hudby.

Dirigentovo umění ve svém duchovním aspektu spočívá ve schopnosti vyčíst z partitury také ty skladatelovy záměry, jež v ní doslovně uvedeny nejsou a většinou ani notovým zápisem zachyceny být nemohou. Některým prostředkům, které to umožňují, se lze naučit. Ty patří do kategorie zákonitostí intelektem poznatelných, jako kupříkladu: nauka o hudebních formách a hudební tektonice, nauka o frázování, artikulaci a stylu, tempu a agogice, základy taktovací techniky apod. Jejich zvládnutí a důsledná aplikace umožňuje odbornou výkonnost, která vede od výsledků přijatelných až k nadprůměrným. K dosažení nejvyšších interpretačních met je však kromě uvedených znalostí a dovedností především třeba vrozeného talentu — hudební představitosti. Ta dovoluje dirigentovi jednak vytvořit si během studia partitury zvukovou, tempovou a obsahovou představu díla, jednak potom v souladu s ní zvolit adekvátní prostředky, pomocí nichž dirigent bude moci tlumočit tuto představu účinkujícím tak, aby výsledný účín produkce na posluchače byl ekvivalentní, nebo dokonce předčil skladatelovu tvůrčí představu.

Soudím, že v tomto stadiu úvah bude prospěšné malé odbočení. Romantická estetika vycházela z metafyzických představ a tvrdila, že umělec má schopnost bezprostředního intuitivního poznávání světa. Domnívala se, že

skladatel je schopen svoje duševní stavy přenést bezprostředně do partitury. Úkolem reprodukčního umělce pak je toto sdělení rozborem dešifrovat a rekonstruovat, při provedení bezprostředně a subjektivně prožívat a tento prožitek rovněž bezprostředně na účinkující přenášet.

Tyto názory moderní psychologie a estetika již vyvrátila. Ve své argumentaci vychází ze sémantiky, fenomenologie a kybernetiky. Bylo dokázáno, že bezprostřední sdělení vůbec neexistují. Totožné není ani sdělení, ani vnímání. Všechna sdělení psychického života člověka se uskutečňují prostřednictvím sdělovacích systémů a znaků, tedy nikoliv bezprostředně. Tak kupř. naše řeč, těsnopis, morseova abeceda, ale i každé umění je sdělovacím systémem, používajícím určitého souboru znaků. Hudba pak je specifický systém zprostředkování znakových sdělení, vázaných na tvůrčí potenci skladatele, žijícího v určité kulturní oblasti a nutně vycházejícího z vyjadřovacích konvencí své doby. Aby hudba byla sdělná, musí být intersubjektivně sdělitelná. Jedním z důležitých prostředníků takových sdělení je dirigent. Jeho činnost, jak známo, lze rozdělit do tří stadií: 1. poznání díla, 2. jeho nastudování s účinkujícími, 3. jeho provedení. Během provedení má dirigent dvojí úkol: 1. docílit dokonalé reprodukce všech technických a rytmických aspektů hudby; 2. specifickou dirigentskou mimikou a gestikulací umožnit účinkujícím interpretaci mimohudebních sdělení díla, to jest ozřejmení jeho výrazů, obsahů, dějů apod. Při tom je nesporné, že i v optimálním případě lze docílit pouze výsledků ekvivalentních, neboť totožné s původní tvůrčí vizí nemůže být ani skladatelovo sdělení notovým zápisem, ani dirigentovo vnímání a výklad tohoto zápisu.

Rozsah této práce nedovoluje citovat výroky skladatelských osobností, popírajících schopnost hudby sdělovat cokoliv mimo sebe samu, a konfrontovat je s názory neméně slavných skladatelů tvrdících pravý opak. Myslím však, že je nezbytné, abych pro ilustraci některých argumentů, jimiž moderní psychologie a estetika dokládá, která a jakými prostředky může hudba sdělovat svůj obsah, uvedl některé myšlenky z práce Jaroslava Zicha „Sdělovací schopnost hudby“.¹⁾

Úvodem autor praví: „Sdělovací schopností hudby rozumíme její schopnost navodit v nás chápání nějaké mimohudební (životní, přírodní) skutečnosti...“ Dále: „Vnímáme-li hudbu, můžeme zaujmout zaměření pozorovací anebo vžívací.“ Při vžívacím zaměření „prožíváme — a to pouze ve své představě — některé tělesné úkony, které jsou, obecně řečeno, v souladu s danou hudbou. Nazveme tento prožitek vtělesněním.“ Tak kupříkladu při poslechu hudby pochodové, taneční, ale i symfonické a vokální, posluchač si bezděky navozuje představu, že on sám pochoduje, tančí, pokyvuje tělem atd. Takové vtělesnění označuje J. Zich jako *mi-*

¹⁾ Hudební věda II., č. 1., str. 31–75. NČSAV, Praha 1965.

mické. Jestliže si posluchač představuje, že on sám hudbu hraje nebo zpívá, popřípadě diriguje s sebou, nazývá to autor stati *interpretačním* vtělesněním. „Společně lze o mímickém i interpretačním vtělesnění říci, že jimi postihujeme vnitřně motorickou stránku hudby. Dobře to vyjadřuje známé rčení, že nám hudba hraje v těle.“

Pro dirigenta má mímické i interpretační vtělesnění veliký význam, neboť gestem pravé ruky postihuje především vnitřně motorickou stránku hudby. Většina dirigentů si hudbu i její obsahové sdělení představuje buď vizuálním vybavením notového zápisu, nebo procesem tzv. vnitřního slyšení – vnitřním zpěvem. Tento auditivní způsob interpretačního vtělesnění umožňuje intenzivní prožitek a poskytuje dirigentovi optimální předpoklady pro vytváření představ o prostředcích, kterými bude účinkujícím tlumočit výrazové, obsahové, tempové, dynamické atd. aspekty interpretované hudby. Tím jsou vytvořeny podmínky pro docílení optimálního souzvuku mezi „vnitřně zpívajícím“ subjektem – dirigentem – a rovněž „vnitřně zpívajícím“ objektem – kupříkladu hrajícím orchestrem. Rzyze vizuální vybavování notového záznamu vytváří podmínky pro zaměření nazvané J. Zichem „pozorovací“, to znamená pro pouze rozumové uvědomování si, vybavování a sledování hudební struktury, což znemožňuje její intenzivní citový prožitek a vytváření představ o jejím výrazu, popřípadě obsahu. Volbu prostředků, jimiž bude tlumočit účinkujícím svoje pojetí skladby, provádí vizuální typ dirigenta pouze racionální cestou. Proto ne navodí v účinkujících atmosféru příznivou ani pro jejich vlastní interpretační vtělesnění, ani pro jejich rezonanci na dirigentův výkon.

Velmi vzácný je typ dirigenta se schopností současného vytváření všech čtyř druhů možných vybavování představ hudby – akustických, vizuálních, motorických i hmatových –, což bezesporně je situace ideální, neboť umožňuje násobené vtělesnění a dává i znásobenou jistotu dirigentově paměti, a tak vytváří předpoklady pro optimální rezonanci účinkujících.

Soudím, že nyní bude nutno blíže osvětlit ty složky vyšší dirigentské techniky, jež umožňují dirigentovi tlumočit účinkujícím své představy o výrazových a obsahových sděleních skladby. Jsou to *dirigentská projekce* a *koncentrace*. Tyto složky vytvářejí spolu s vyšší manuální technikou, mimikou tváře i těla a s dirigentskou fantazií podstatu vrozeného dirigentského talentu a umění.

Koncentrace je nezbytná při dirigování jednak k opětnému vyvolání představy estetických náplní díla, jednak k tomu, aby zabránila všem rušivým mimohudebním impulsům, jež by interpretovi znemožnily bezprostředně se zabývat komplexními požadavky interpretačních úkonů. Z toho vyplývá, že jedině na pódiu, v podmínkách skutečného interpretačního výkonu je možné, aby mladý dirigent postupně rozvíjel pro něj tak významnou schopnost koncentrace. Schopnost soustředění lze sice obecně

cvičit i mimo pódium úplnou relaxací fyzickou i mentální, při jejímž naplnění dokážeme po několik vteřin zastavit volní akt myšlení i samovolné asociace myšlenek, což jistě je výbornou gymnastikou duševní i konec konců cvičením vůle. Skutečné podmínky psychického klimatu stresových a často i frustračních momentů koncertního vystoupení uměle napodobit a nahradit však nelze.

Projekce je nejvzácnější složkou vrozeného dirigentského talentu. Spočívá v bezprostředním, podvědomém přenášení psychického obsahu z dirigentova smyslového aparátu na účinkující. Jinak řečeno, projekce je určitý duševní vztah mezi projektujícím subjektem — dirigentem — a objektem — hudebním tělesem —, projekci dokonce podvědomě vyžadujícím. I za předpokladu, že by dirigent byl obdařen velikou hudební fantazií a perfektní manuální technikou, bez schopnosti projekce by jeho výkony nemohly docílit rezonance v účinkujících, a proto by postrádaly to hlavní: sdělnost, přesvědčivost a sugestivnost. Paul Valéry říká, že „funkcí básníka není pociťovat poetický stav, to je jeho soukromou záležitostí. Jeho funkcí je však tvořit tento stav u druhých. Básníkům by mělo jít o předání básnického stavu, který podnítl každou citící bytost.“

Také skladateli jde o předání specifického básnického stavu, který podnítl každou hudebně citící bytost. Jenže na rozdíl od básníka je skladatel odkázán na uměleckou výkonnost interpretů — prostředníků jeho díla, v našem případě zvukového tělesa a dirigenta. Teprve dokonalou souhrou obou skladatelových prostředníků, dokonalou rezonancí účinkujících na dirigentovu projekci, jsou vytvořeny hlavní předpoklady pro hodnotnou interpretaci uměleckého díla. Nemá-li dirigent adekvátní schopnost projekce svého pojetí, dochází v optimálním případě k přesné reprodukci skladatelova notového záznamu pouhým vybavováním technických prostředků již použitých v předchozích provedeních skladby. Taková provedení tlumočí pouze kinetickou stránku hudebního proudu, doslova „nemají co říci“, a proto působí v nejlepším případě chladně. Vrozenou schopnost projekce může dirigent zdokonalovat specifickými cvičeními paměti se zaměřením na představy estetických obsahů skladeb a na techniku jejich dirigentského vyjádření.

Každý nadaný dirigent si postupem doby vytváří svůj typický, z osobnosti logicky vyplývající interpretační styl. Dozrání stylu se dovršuje v okamžiku, kdy dirigent je schopen všechny prostředky svého výkonného umění důsledně podřídit výsledkům všestranné analýzy díla a své představě o povaze jeho emocionálních a myšlenkových obsahů. Důsledné podřízení všech interpretačních prostředků takto získanému pojetí se nutně promítá do základních aspektů volby gest, temp, agogiky, volby smyků, způsobů artikulace, míšení orchestrálních barev, a tím dokáže vtisknout kreačním jednotný osobitý styl. Význační dirigenti dovedou té-

měř každému prvotřídnímu orchestru vtisknout novou, pro jejich osobnost specifickou zvukovou a interpretační kvalitu. Často i laik uhádne, který z dirigentů řídil právě vysílanou nahrávku známého díla, aniž by mu umělecovo jméno bylo předem sděleno. Konstatování o nutnosti podřízení všech interpretačních prostředků dirigentovu pojetí skladby však neznamená, že opakované provedení díla by mělo vyústit v mechanicky stereotypní reprízy. Naopak, každé znovuuvedení díla, stejně tak jako premiéra, inspiruje a plně přesvědčí posluchače teprve tehdy, budí-li zdání spontánnosti a lehkosti, hraničící s improvizací. Zbývá nyní osvětlit, jakými prostředky dirigentská manuální a gestová technika dociluje svých účinků. Je dokázáno, že určité výrazné pohyby těla asociací spojujeme s těmi pocity, které právě tyto pohyby těla v nás bezděčně vyvolávají. Totéž platí také o postojích a pohybech druhé osoby, tlumočící určitý výraz, cit nebo charakteristické úkony (hrozbu, prosbu, žehnání apod.). Pantomima je především založena na těchto skutečnostech.

Podarí-li se dirigentovi sugestivní projekcí svých mimohudebních představ — gesty, zrakem a stylizovanou mimikou tváře a pohybů těla — vyvolat v účinkujících představu onoho pocitu, jehož ztvárněním bude adekvátně tlumočena dirigentova představa o vnitřně motorické stránce i obsahu interpretované hudby, docílí optimální rezonance a kontaktu s účinkujícími, jakož i s obecenstvem. V takovém případě, jež dokáže navodit jen pravá dirigentská osobnost, účinkující spontánně a bezděky zvolí a použijí právě těch výrazových prostředků, jimiž lze plně tlumočit dirigentovu představu. Navíc pak nabývají pocitu, že dirigent vítá jejich iniciativu, což mobilizuje jejich vlastní uměleckou fantazii a intenzitu interpretačního vtělesnění.

Při pokusu o kategorizaci dirigentských typů zjistíme, že existují dva prototypy dirigentských mentalit a stylů práce. První typ tělesu svoji koncepci vnucuje, druhý je dovede pro ni získávat. Toscanini, Maazel, Celibidache jsou příklady prvního, Bruno Walter a Karajan druhého typu. Talich a Bernstein jsou určitými mezitypy. První, nazveme jej velitelský typ, má práci ztíženou ze dvou důvodů: předně se dnes každý orchestr i zpěvák nerad slepě podřizuje a učiní tak pouze v případě, že se všichni přesvědčí o technické a umělecké neomylnosti a o suverenitě celkového vystupování a vzdělání dirigenta. Druhou překážkou mu bude skutečnost, že účinkující provedou pouze to, co dirigent s nimi nacvičil, a budou zčásti neochotni a zčásti příliš zstrašení vlastní tvůrčí fantazií podepřít, případně umocnit dirigentův výkon. V každém případě bude tento typ dirigenta muset zkoušet mnohem déle a intenzivněji než typ druhý. I když svým uměním vzbudí úctu a obdiv účinkujících, obecenstva i kritiky, orchestry nebudou chtít s ním vstoupit do trvalejší formy spolupráce, zalekly by se

mimo jiné i nervové zátěže, vyvolané takovou spoluprací (viz vztah České filharmonie k Celibidachemu).

Mnohem snazší práci má druhý typ. Svým celkovým vnitřním i vnějším postojem, způsobem vyjadřování, mimikou, gesty dokáže s minimální potřebou slovních výkladů jednak docílit u účinkujících apriorní ochoty k tvůrčí spolupráci, jednak svou vyšší dirigentskou technikou a projekcí v nich vyvolat zvukové a reprodukční představy o díle shodné s jeho vlastními představami.

Uvážíme-li, že v dnešních předních hudebních tělesech jsou angažováni umělci s nejvyšší kvalifikací, kteří již na svých veřejných školních vystoupeních výborně interpretovali náročné skladby domácího i světového repertoáru, pochopíme, že optimálních výsledků může docílit pouze dirigentská osobnost druhého typu, dirigent výjimečného talentu, vzdělání a umělecké pokory — umělec, který, ústy Václava Talicha řečeno, ví, že „umění nezná definitivně dosažených met“, a na vlastním příkladě se přesvědčuje, že „umělecký růst je řadou opravovaných omylů a hledáním, které je tak dlouhé jako život umělce.“