

# Klavírní myšlení

Libuše Tichá

## Pojem klavírního myšlení

Následujícími úvahami hodláme vyjádřit a obhájit přesvědčení, že klavírní hra s sebou nese množství natolik specifických atributů, že v souvislosti s ní lze mluvit o *klavírním myšlení* jako o specifické formě hudebního myšlení (podobně by bylo možné pojednat např. myšlení vokální apod.).

Záměrně mluvíme o myšlení *klavírním*, nikoli klavíristickém, podobně, jako bychom mohli mluvit o myšlení *vokálním*, a nikoli pěveckém; z uvedeného přirovnání snad názorně vysvítá smysl našeho terminologického rozhodnutí: pod pojmem *vokálního myšlení* míníme nejen to, co se týká přímo samotného pěveckého projevu, ale i dalších s ním spojených oblastí, tedy s vokální oblastí spojeného myšlení kompozičního, popř. specifické oblasti vztahu slova a hudby apod. – Podobně i námi zvolený výraz *klavírního myšlení* zahrnuje – kromě oblasti klavíristické též s ní spojenou oblast skladatelskou, popř. další oblasti myšlení, vykazující souvislosti s klavírní hrou<sup>1</sup>.

Dalším podstatným argumentem pro naše terminologické i systematické rozhodnutí může být i fakt výsadního postavení klavíru v rodině klasických evropských hudebních nástrojů: v porovnání s nimi vystupuje nejčastěji v sólové hře bez účasti dalších nástrojů, v tomto uplatnění je díky bohatým možnostem harmonického i polyfonního vícehlasu naprosto svébytný, soběstačný a nezávislý, má nejbohatší sólovou literaturu, historicky je spjat s velkými slohovými epochami – od klasicismu (v širším smyslu již od baroka) až po nejnovější současnost – a výrazně se podílí na utváření jejich hudebního jazyka. Zvláštní je i jeho postavení vůči ostatním nástrojům v souborové a orchestrální hře: nepadne se zvukově spájí s ostatními nástroji, za všech okolností se samostatně prosazuje, zachovává si plnou „suverenitu“: tento fakt musí respektovat jak skladatel při práci na instrumentaci, tak interpreti při výkonu na pódiu i v nahrávacím studiu, a konečně případně i režisér nahrávky a zvukový mistr. – I tyto zvláštnosti klavíru se podílejí na výrazném vytyčení oblasti *klavírního myšlení* jako vyhraněného „teritoria“. Uvedené skutečnosti považujeme za dostatečný argument pro vyslovení názoru, že klavírní hra (v oblasti kompoziční, interpretační, provozovací aj.) vykrytalizovala v prů-

běhu historického vývoje v samostatný *hudební druh*, tato skutečnost rovněž legitimizuje oprávněnost a smysl pojmu *klavírní myšlení*.

*Klavírní myšlení* nazíráme tedy jako specializaci, specifickou výseč, „podmnožinu“ obecnějšího pojmu *hudebního myšlení* (podobně, jako o jednu hierarchickou úroveň výše je fakt *hudebního myšlení* pojednáván muzikologií a hudební psychologií opět jako specializace, specifická výseč, „podmnožina“ obecného *myšlení* vůbec). V úvahách o klavírním myšlení pak hodláme zohlednit a shrnout veškeré důležité poznatky, pokud jde o specifické dílčí faktory, podílející se na existenci a rozvoji klavíristického talentu. Sjednocujícím „průnikovým ohniskem“ by nám mělo být právě prizma muzikologií a hudební psychologií již definovaného pojmu a „zmapované oblasti“ *hudebního myšlení*, oním specializujícím faktorem pak – podtržení právě specifík *klavírního* *hudebního myšlení*, tedy těch specifík, jimiž se klavírní myšlení odlišuje od *hudebního myšlení*, spjatého s problematikou hry na jiné nástroje, i *hudebního myšlení* vokálního.

### **K hudebnímu myšlení a jeho psychologické a muzikologické reflexi**

*Hudební myšlení* jako specifická forma myšlení v obecném smyslu je, jak bylo zmíněno již výše, předmětem výzkumu a úvah hudební psychologie i muzikologie.

Sám výchozí a zastřešující fenomén *hudebního myšlení* je jednotlivými autory pojímán velmi mnohotvárně, mnohostranně, mnohovrstevně, z nejrůznějších úhlů pohledu. Úhel pohledu i hierarchie jednotlivých pojednávaných skutečností závisí na oboru, resp. specializaci každého autora: úhel pohledu psychologa je odlišný od úhlu pohledu muzikologa, u toho zase hraje výraznou roli jeho specializace hudebně estetická, historická, nebo teoretická. Významným a cenným obohacením uvedených pohledů jsou postřehy praktických hudebníků – skladatelů a interpretů, vyslovené na základě vlastní zkušenosti, sebereflexe, introspekce.

V širším, komplexnějším a obecnějším smyslu se hudebním myšlením zabývají hudební estetika a hudební psychologie. Otakar Zich pojímá hudební myšlení jako budování hudebních útvarů (*kompoziční myšlení*) a jejich sledování (*poslech*, ale též *výklad* ve smyslu interpretace). Vladimír Helfert spojuje hudební myšlení s *hudební logikou*. Ve svých úvahách rozlišuje *inspirační zdroj*, tj. širší myšlenkové, stylové, životní zázemí tvůrčího subjektu (úmyslně zde nemluvíme o skladateli, neboť *tvůrčí* přístup osvědčuje – nebo by měl osvědčovat – nejen skladatel, ale též interpret a posluchač), *inspiraci* (psychologický akt „*nápadu*“), *tvůrčí práci*, v níž se hudební myšlení, skutečná tvorba uskutečňuje. Podle Josefa Burjanka dochází při hudebním myšlení k *převádění vjemů do představ* a k *abstrahování vjemu i představ* do „zhuštěného“ abstraktního nenázorného vědění<sup>2</sup>; zároveň též naopak – k rozvíjení abstraktních myšlenkových komprimátů opět do

sluchových představ. Při pohledu na myšlenkovou složku hudební struktury shledává Burjanek určité analogie a průniky se strukturou jazykovou. Speciální, o experimentální výzkum opřené poznatky k oblasti hudebního myšlení přináší Marek Franěk. O sémiotický pohled obohatili úvahy o hudebním myšlení Jaroslav Volek a Jaroslav Jiránek.

Zatímco hudební estetika a psychologie rozvíjejí úvahy o hudebním myšlení spíše v širší, obecnější rovině, hudební teorie si všímá myšlenkových operací v konkrétní skladatelské i interpretační práci s hudební strukturou a ji tvořícím materiálem – zvukem i prvky a substrukturami – melodií, harmonií, rytmem, tektonickými funkcemi aj. V tomto rámci jsou k některým speciálním otázkám hudebního myšlení zaměřeny v oblasti české hudební teorie práce Josefa Huttera, Emila Hradeckého, Karla Janečka, Jaroslava Zicha, Karla Rissingera, Jana Vičara, Vladimíra Tichého aj.

Jak je zřejmé, jednotliví autoři přistupují k pojednání fenoménu *hudební myšlení* z velmi rozdílných pozic a pro nás není nikterak snadné nalézt jednoduchou sjednocující „osu“, o niž by se mohl opřít náš výklad *myšlení klavírního*. V této názorové bohatosti se však svým způsobem zrcadlí bohatost a složitost jevu samotného. Přehledný a jasně strukturovaný obraz fenoménu *hudebního myšlení* v širokém spektru pohledů podává Ivan Poledňák v publikaci *Hudba jako problém estetiky*<sup>9</sup>. Ve 13. kapitole *Hudební myšlení a emoce* upozorňuje na různovrstvnost obsahu pojmu *myšlení* vůbec: v myšlení shledává<sup>4</sup> jak *řešení problémů*, tak i *volně plynoucí bezděčné vzpomínání, kupení, srážky, transformace vjemů a představ, uvědomování si pocitových a citových stavů, prožitky různých fantazijních dějů*. Dále konstatuje těsné vazby mezi *myšlením, jazykem-řečí a činností*. Zmiňuje *myšlenkové operace* a v jejich rámci shledává *rozlišování a srovnávání jevů, analýzu a syntézu, indukci a dedukci, rozlišování podstaty a jevových stránek, generalizaci*. Do oblasti myšlení zahrnuje též *emocionální prožívání událostí vnitřních* (včetně našeho poznávacího a realizačního úsilí) a *vnějších* (silné, nápadné, překvapivé podněty z okolního světa, zejména mezilidských vztahů). V úvaze o uměleckém myšlení zmiňuje *myšlení v „obrazech“*.

V souvislosti s hudbou pak Poledňák rozlišuje *myšlení při hudbě, myšlení o hudbě* (jak je udělána, proč je tak udělána, jak působí...) a *myšlení hudbou*. Soudíme, že zejména poslední z vyjmenovaných možností (i když zdaleka ne jako jediná) se týká aktivit kompozičních a interpretačních, tedy těch, které jsou středem našeho zájmu a úvah. *Skladatelskému a interpretačnímu myšlení* věnuje pak závěrečnou část zmíněné kapitoly své práce.



## Klavírní myšlení jako specifická forma hudebního myšlení

Nyní, po krátkém exkurzu do oblasti muzikologie a hudební psychologie, se navráťme opět k vlastní klavírní hře.

Je nepochybnou a historií potvrzenou skutečností, že mimořádných výkonů v oblasti klavírního myšlení dosáhli v historii hudebníci, kteří v jedné osobě dokázali ovládnout vrcholné mistrovství zároveň v oboru kompozice i klavírní interpretace: Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin, Smetana, Rachmaninov, Debussy, Ravel, Prokofjev, Bartók, Šostakovič<sup>5</sup>... Právě hluboká a důvěrná znalost problematiky klavírní hry propojená s ovládnutím kompozičního oboru jim umožnila vytvořit díla, která patří k reprezentativnímu základu klavírní literatury, vytyčujícím náročné normy klavírního oboru. Tato díla jsou produktem vysoce rozvinutého specificky *klavírního myšlení*<sup>6</sup>.

## Hudební představy v klavírním myšlení a jejich typy

Již vlastní *hudební představa* klavírního díla (ať máme na mysli představu skladatelovu, anebo zatím nerealizovanou, avšak v mysli již vykrytalizovanou představu interpretovu<sup>7</sup>) není jen pouhou představou čistě *auditivní*, tedy výhradně sluchovou představou zvukového výsledku: i kdyby byla sebevíce „fotograficky“ věrnou, v mysli a fantazii dokonale vygenerovanou představou budoucího zvuku, nebyla by z hlediska požadavků klavírního myšlení úplná, pokud by nebyla těsně organicky provázána s jasnou představou *dotykovou, hmatovou a pohybovou*, pokud jde o nejrůznější aspekty kontaktu hudebníkovy ruky s *klaviaturou*. Právě v případě výše zmíněného typu skladatele-klavíristy zcela zřejmě od samého počátku hledání a vytváření představy budoucího tvaru komponované skladby se jako zcela samozřejmý jeví fakt *propojení* představy čistě hudební – ve smyslu Janečkem popsané *hudební myšlenky*<sup>8</sup> – a představy *taktilní, haptické a motorické*<sup>9</sup>. Rozvinutá *senzomotorická inteligence*<sup>10</sup>, zaměřená k výše zmíněným specifickým a navzájem je těsně provazující, je jedním z nezbytných atributů klavírního myšlení, a to jak z hlediska požadavků na klavírní hru, tak již z hlediska požadavků na kompoziční činnost, zaměřenou k tvorbě obsahově i technicky náročných skladeb<sup>11</sup>.

Každá z těchto kategorií představ se vyznačuje košatě rozvětvenou *hierarchicky uspořádanou strukturací*. V oblasti auditivní (sluchové) je to mnohohrstevně hierarchicky strukturované pole možností rozprostírajících se mezi jediným tónem, představujícím elementární prvek, a hudební skladbou, představující strukturu jako celek. V meziprostoru mezi elementárním prvkem a strukturou jako celkem pak lze shledat mnoho hierarchických úrovní, na nichž se nacházejí útvary rozmanitých podob, rozměrů, tvarů atd., vystupujících vůči hlavní struktuře jako jí podřazené substrukтуры, navzájem propojené bohatými

vztahy. – V oblasti senzomotorické jsou nejjemnějším strukturním článkem dotykové (taktilní) pocity, hmatové (haptické) akce (ve smyslu kvalitativním a dynamickým) i akce pohybové (motorické – ve smyslu, kvantitativním, prostoro-rovém, i ve smyslu časové frekvence, rychlosti pohybu), strukturním celkem v této oblasti pak je komplexní pohybová aktivita celého těla, tj. harmonické rozvinutí pohybů paže, ruky, jednotlivých prstů až po akci jejich konečků, to vše ve vazbě na správné sezení u klavíru, respektující optimální polohu těžiště trupu i paží v prostoru z hlediska smysluplného a ekonomického vynakládání fyzické energie při hře; v těchto souvislostech nezapomeňme ani na ovládání pedálu jako rovněž významného článku celkové senzomotoriky klavírní hry s nepřehlédnutelným vlivem na zvukový výsledek. Detailní pozornost problematice senzomotorické oblasti klavírní hry věnuje L. Šimková<sup>12</sup>.

Před hudebníkem stojí permanentně dvojí úkol: pracovat na neustálém zjemňování, rozvětňování, rozvíjení diferencovanějšího a košatějšího strukturování, kultivaci vlastních schopností jak v oblasti budování sluchových představ, tak v oblasti rozvoje představ dotykových, hmatových, pohybových, a zároveň též neustále dbát o *organické propojování* obou oblastí; případné preferování kterékoli oblasti na úkor druhé by vedlo pouze k výsledku buď technicky nezvládnutému, anebo naopak – technickému, avšak obsahově a výrazově prázdnému. Péče o rozvoj obou zmíněných oblastí klavírního myšlení v jejich vzájemném propojení je v raném období studia klavírní hry převážně v ruce a režii pedagoga, v pokročilejším stadiu studia – alespoň pod jeho kontrolou. Mnohé z toho probíhá spontánně, samovolně, *přirozenou cestou*. Avšak v žádném případě se nelze vyhnout racionálnímu, *vědomému přístupu* k uvedeným úkolům. Jde tedy o *řešení daného problému spojené s přístupem spontánním, intuitivním*. I když popsaný proces má podrobně propracované obecné metodické postupy, přesto vyžaduje citlivý a diferencovaný přístup k jednotlivým adeptům studia hudby: každý představuje samostatnou individualitu, vybavenou určitými individuálními schopnostmi sluchovými, pohybovými, mentálními, vlastním specifickým temperamentem. – Netřeba zdůrazňovat, že onen proces by neměl skončit dnem ukončení studia: skutečně tvůrčí osobnost se nikdy nespokojí s jednou dosaženým výsledkem a na rozvoji svých schopností pracuje neustále po celý život...

Uvedená konstatování se obecně vzato jistě netýkají pouze klavírní hry; i houslista, violoncellista, klarinetista, fagotista aj. hraje bohatě strukturovanou hudbu, vyvíjí hmatovou a pohybovou aktivitu, řeší otázky správného sezení či postoje, klarinetista a fagotista navíc otázky dechu a nátisku... V souvislosti s klavírní hrou však je nutno konstatovat, že jak budování hudební představy auditivní, sluchové, tak rozvíjení s ní provázané představy taktilní, haptické, motorické, tedy dotykové, hmatové, pohybové, jsou nepoměrně komplikovanější, rozvětvenější, v mnoha ohledech o několik řádových úrovní náročnější,

než je tomu u jiných nástrojů. Pokud jde o komplikovanost samotné hudební představy, jsou na tom do jisté míry podobně všechny klávesové nástroje; v oblasti rozvíjení taktilních a haptických představ přináší však klavírní hra v souvislosti se specifiky klavírního úhozu další, z hlediska klavírního myšlení velmi podstatný, dokonce lze říci – jeden z nejpodstatnějších okruhů nároků a požadavků.

Již *elementární článek* struktury senzomotorických představ je v případě klavírního myšlení velmi bohatý a diferencovaný: zvažme jen několik příkladů metaforické slovní charakteristiky elementárních dotyků nebo pohybů ruky na klaviatuře (s tím, že skutečné možnosti jsou nekonečně bohatší): *dotyky* – lehké, těžké, vláčné, uvolněné, toporné, krátké, dlouhé, ostré, tupé, jemné, hrubé, pevné, labilní, hladké, drsné, silné, měkké, tvrdé, prudké, důrazné, rozhodné, nesmělé, hebké, něžné, pružné, hladivé... *běhy* – rychlé, perlivé, plynulé, zřetelné, nezřetelné, klidné, neklidné, bravurní, spěšné, loudavé, nervózní, neurotické... *skoky* – prudké, velké, střední, malé, rychlé, váhavé, smělé, ladné, jisté, nejisté, riskantní...

Podobně můžeme metaforicky slovně charakterizovat několika příklady možnosti zvukového výsledku rozmanitých druhů klavírního úhozu: *zvuk*<sup>13</sup> – ostrý, temný, měkký, jasný, sametový, jemný, kulatý, tupý, drsný, světlý, tvrdý, sladký, plný, hrubý, tmavý, teplý, zářivý, čistý, vřelý, barevný, zvonivý, chladný, průzračný, široký, úzký, kovový, studený, svítivý, zastřený, hladký, matný, průrazný, sytý, tenký, jásavý, prázdný, hebký, medový, nevýrazný, smutný, suchý, bohatý, dutý, příjemný, nosný, rovný, tlumený, hřejivý, lesklý, něžný, pronikavý, lahodný, nepříjemný, pevný, plochý, hutný, jiskřivý, veselý, (mečivý), dunivý, konkrétní, řezavý, silný, syrový, znělý, otevřený, šťavnatý, krásný, šedivý, agresivní, hluboký, lehký, slabý, (šustivý), tajemný, bezbarvý, hladivý, chudý, (ječivý), křišťálový, plechový, výrazný, stříbrný, svěží...

**Jak je zřejmé, již na této elementární úrovni existuje velmi široká množina možných představ – jak pokud jde o rozmanité možnosti úhozu, tak i pokud jde o bohaté možnosti výsledného zvuku. Tento fakt může poskytnout hudebníkovi příležitost neustále hledat, odkrývat, zkoušet, promýšlet, ověřovat možnosti vzájemných souvislostí mezi oblastí dotyků a pohybů ruky na klaviatuře i s nimi spojených hmatových a svalových pocitů na jedné straně – a oblastí zvuků a sluchových vjemů na straně druhé. Takovéto hledání prohlubuje hudebníkovo poznání a zároveň přispívá ke zdokonalování jeho vlastních schopností; to vše navíc ve spojení s pozitivními pocity z poznání i z vlastního zdokonalení, a koneckonců – i s estetickým prožitkem jak z bezprostředně vnímaného klavírního zvuku, tak i s tím spojeného tělesného pohybu...**

V souvislosti se studiem hudebních představ fungujících již na elementární úrovni nesmíme opomenout *úzkou souvislost mezi senzomotorickou inteligencí a smys-*



lem pro rytmus<sup>14</sup>. Tato skutečnost je spojena s *hudebním myšlením* obecně<sup>15</sup>, zde, při úvahách o elementární úrovni představ, připomeňme znovu pouze kinestetický fakt *vtělesňování* spojený s prožitkem primárně úderného charakteru klavírního tónu (úhoz na klávesu → vědomí úderu kladívka o strunu → sluchově vnímatelný nástup tónu úderem, „názem“, podstatně odlišný od způsobu „nasazení“ tónu v případě zpěvu, nástrojů dechových a smyčcových). Zdá se, že v oblasti samotného rytmického myšlení nepřináší klavírní hra ve srovnání s jinými nástroji žádná natolik výrazná specifika, abychom je zde opět dopodrobna museli rozebírat. Uvedme snad pouze tolik, že u klavíru jako vícehlasého nástroje se přirozeně setkáváme nepoměrně častěji s kinetickými jevy typu polyrytmiky, polymetriky a jiných rytmických komplikací, provázejících mnohdy polyfonní anebo jinak vrstvenou fakturu. To se však týká nejen klavíru, ale všech klávesových nástrojů; koneckonců vícehlasu – byť omezeného – jsou schopny i další strunné nástroje. A naopak – nesporně silnějším konkurentem při úvahách o této oblasti by byly bicí nástroje<sup>16</sup>.

Na vyšších hierarchických úrovních reálně hudebních představ i reálně znějící hudby již máme co do činění nejen s izolovaným tónem, nýbrž s komplexně ustrojeným *průběhem časově strukturovaného zvukového proudu jako nositele hudebních myšlenek*, tedy s *hudební řečí*, představovanou souhrnem *intonačních prostředků melodických, tonálně-harmonických, polyfonických, metroritmických, dynamických, stylizačních*, propojených bohatým předivem vnitřních formově tektonických *vztahů*. Na této hierarchické úrovni se naše dosavadní úvahy o vztahu auditivních a senzomotorických představ stávají komplikovanějšími: zároveň s výše popsanými představami, vázanými především na barevnou kvalitu zvuku a jí odpovídající kvalitu úhozu, vystupují další, hierarchicky vyšší útvary, na jejichž vzniku se podílejí již ne jednotlivé tóny, nýbrž tónové komplexy – horizontální, vertikální, horizontálně-vertikální; tyto komplexy ve svých celcích již nejsou pouhými sumami jednotlivých tónů, nýbrž tvoří nedělitelné vnitřně organicky provázané jednotky (melodie, akordy, vícehlasé věty harmonické a polyfonní). Všechny je třeba chápat primárně v jejich celistvosti, od toho odvíjet jejich představu zvukovou i senzomotorickou a tak ji pak následně i realizovat. Řečená teze opět je obecně platná pro veškerou instrumentální hru, popř. pěvecký projev: specifikem klavíru je však skutečnost, že na rozdíl od zpěvu nebo dechového či smyčcového nástroje jeho melodická fráze jako sled reálných úhozů zdánlivě není schopna „dýchat“, „rozezpívat se“ s ohledem na fakt, že klavírní tón ihned po rozeznění odeznívá a každý další úhoz představuje nové „nasazení“<sup>17</sup>; přesto nás však mistrovská klavírní hra přesvědčuje o opaku: Richterův, Rubinsteinův, Indjicův, Klánského klavír dokáže „dýchat“, „zpívat“, „vyprávět“ naprosto přirozeně! – Řešení je v podstatě jednoduché: jak očekávaná podoba melodické fráze, tak i ji v život uvádějící motorická akce ruky musí být od samého počátku cítěna ve své komplex-

nosti, jako vnitřně nedělitelná jednotka; nikoli tedy jako několik samostatných pohybů prstů, ruky, paže, nýbrž jako *jediný integrální pohyb*, na němž se určitým způsobem přiměřeně a ve vzájemné harmonické součinnosti prsty, ruka i paže spolupodílejí. Řečené platí stejnou měrou i pro hru vertikálních jednotek – akordů, i pro komplexy vícehlasé (harmonický sled, polyfonie). – Nic z toho, co bylo řečeno v předcházející úvaze, by nemělo ovšem bránit možnosti, ba nezbytnosti vnitřního modelování fráze, vnitřního odstínění jednotlivých tónů souzvuku s ohledem na požadavek projevu melodicky i harmonicky smyslu- plného, přirozeného, pružného, živoucího. Právě naopak: prožitek tělesného pohybu ruky na klaviatuře má v sobě cosi „tanečního“, prožitek pohybu na klaviatuře vlastně umožňuje odstranit v subjektivním pocitu hudebníka onu „bariéru“ zprostředkující mechaniky, oddělující jej od zdroje zvuku – struny a vnímat vznikající hudební frázi přímo, bezprostředně, nezprostředkovaně. Skladatel, nadaný klavírním myšlením je tak vlastně tvůrcem hudební myš- lenky a v jistém smyslu zároveň i „choreografem“ pohybu klavíristovy ruky...

Ve vazbě na hudební zvukový proud se v hudebním myšlení projevuje i vliv třetího druhu představ, a to poměrně abstraktních *představ vizuálních, zrakových*, rodících se z několika zdrojů. Jedním z nejčastějších zdrojů vizuálních před- stav je průběh hudebního proudu samotného a jeho asociativní zrakové spo- jování s notovým zápisem. Prostorové *představy tvaru a velikosti* jsou vyvolávány na základě analogie již z průběhu melodické linie, ze směru pohybu (oblouk, linie zvlněná, oscilující, přímá...), z melodického ambitu (rozpětí mezi nej- nižším a nejvyšším tónem), z dynamické stránky hudby (*ff* je vnímáno jako „větší“ zvuk, než *pp*), z pozice a uspořádání souzvuku v tónovém prostoru (akord rozložený přes několik oktáv je nejspíše vnímán jako mohutnější, roz- měrnější, než akord o celkovém rozpětí intervalu kvinty, situovaný do jedno až dvoučárkované oktávy; samotný tón v basové poloze klavíru je vnímán jako tentýž tón v poloze vysoké). Na nejvyšších hierarchických úrovních pozorování – na základě tzv. *pozorovacího zaměření*<sup>18</sup> na konkrétní průběh skladby se v naší mysli formuje představa určitého – byť velmi abstraktního – tvaru jejího obrysu, proporcí, procesu vývoje, směřování, situovaného do jakési – opět abs- traktní – představy časoprostoru; takovéto představy se generují nejen v mysli hudebníků, ale i hudbu vnímajících posluchačů – za předpokladu soustředě- ného, aktivního poslechu. Tento druh představ přes jejich vizuální charakter nelze pro jejich míru abstrakce přesně např. graficky zaznamenat. Velmi při- bližně lze však pro názornost (např. z pedagogických důvodů) naznačit jejich podobu jako grafický náčrt uplatněné hudební formy, náčrt tektonického prů- běhu s nákresem tektonických bloků, gradací, vrcholů<sup>19</sup>, náčrt tzv. dynamické formy u Otakara Zicha<sup>20</sup>; s uvedeným druhem představ souvisí i časté přirov- návání hudby k architektuře, popř. – s ohledem na její procesuální charakter – také k plynoucímu toku...



Dalším zdrojem vizuálních představ v mysli hudebníka je *notový zápis*. Obecně se soudí, že zrková („fotografická“) představa notového zápisu v kombinaci s představou sluchovou a senzomotorickou napomáhá lepšímu zapamatování skladby, než by tomu bylo bez ní. Zde však nutno zároveň dodat, že ještě kvalitnější oporu zapamatování poskytuje *logická představa*, vyvozená z analytického pochopení logiky, systému, řádu, vyčteného ze zápisu (tím se však již dostáváme za hranice oblasti vizuálních představ, více o tom bude pojednáno níže). Velmi podstatnou informaci však zápis poskytuje o *sazbě, faktuře*: již na první pohled, bez podrobného čtení, si lze se značnou mírou pravděpodobnosti utvořit obraz a představu charakteru určité pasáže, oddílu a plochy s ohledem na technickou obtížnost či snadnost, „hustotu“ hudebního dění, standardní konvenčnost či naopak neobvyklost, stupeň virtuozity, neproměnnost či naopak proměnlivost v časovém průběhu, případnou četnost změn atd.

Zatímco výše popsané úvahy o zdrojích vizuálních představ spojených s hudebním myšlením by se mohly týkat v podstatě i problematiky hry na jiné nástroje, existuje i další zdroj vizuálních představ, rovněž prostorového charakteru, společný pouze klávesovým nástrojům. Jde o *představy spojené s klaviaturou*, tentokrát s jejím zrkovým vjemem: ve svém uspořádání nám již v samých počátcích studia klavírní hry klaviatura a pohled na ni poskytuje prvotní a základní představu o evropském tónovém systému, o diatonice a chromaticce, o stavbě intervalů a akordů, později je nezbytnou pomůckou k názorné a přehledné orientaci v harmonickém systému při studiu harmonie a polyfonie, a to i těm, kdo studují hru na jiný nástroj, než klávesový (i to je jeden z důvodů zařazování obligátní povinné klavírní hry pro neklavíristy). I když již v pokročilejším stupni studia mladý klavírista nemusí vždy kontrolovat zrakem pozici ruky na klaviatuře a její případné změny (prostorovou orientaci na klaviatuře má již zformovanu natolik, že vizuální kontrola není nutná), přesto je nepochybné, že klaviaturou rovněž „myslí“ a jeho vnitřní zrak mu její podobu a prostorovou pozici neustále připomíná. I když dávno je již překročena věková hranice funkce oné prvotní orientační role klaviatury při seznamování dítěte se světem tónů, přesto i nadále zůstává v mysli zakódován obraz klaviatury jako „tónoprostorový“ model „terénu“, v němž se odehrává hudební „dění“.

Pro úplnost úvah o vizuálních představách připomeňme v krátkosti též jev tzv. *synestézie*, tj. vznik vizuálních *barevných představ* v souvislosti s poslechem hudby, nebo zvuku vůbec. Dispozice k němu jsou individuální, někteří jedinci jimi disponují, jiní nikoli. Též se vedou spory o jeho původu: existují názory, že synestézie vzniká asociacemi, i názory, že jde o určité specifické vrožené dispozice. Jev synestézie zde uvádíme pro úplnost; pouštět se do rozboru jeho psychologické podstaty by znamenalo již překročení cílů této studie.

Znovu zdůrazňujeme *propojenost, provázanost, integritu různých druhů představ*, odehrávajících se v mysli hudebníka, spolupodílejících se na jeho hudební aktivitě, tedy propojenost *sluchové představy znějící hudby* i jí odpovídající *představy taktilní, haptické a motorické* a konečně je doplňující a o další dimenzi obohacující *představy zrakové* s nutností neustálého prohlubování vzájemných vazeb mezi nimi. Jak je zřejmé, ne všechny uvedené druhy vizuálních představ jsou vlastní pouze klavírnímu myšlení; avšak provázáním, propojením s představami sluchovými, hmatovými a pohybovými i ony se mezi specifika klavírního myšlení organicky včleňují.

Důsledným propojením všech tří druhů představ („dimenzí“) vázaných na klavírní hru vzniká *komplexní představa klavírního díla jako syntéza představ auditivní, senzomotorické a vizuální*.

### **Faktory, podílející se na budování a zrání hudební představy klavírního díla**

V samotné výše konstatované „třidimenzionální“ podstatě hudební představy není zásadního rozdílu mezi představou skladatele a interpreta. Rozdíl mezi skladatelským a interpretačním nakládáním s hudební představou spočívá v kontextu a průběhu jeho vlastní tvůrčí činnosti, tj. ve východisku procesu budování představy a v cílovém výstupu tohoto procesu. Zatímco kompoziční proces počíná jakoby „od nuly“<sup>21</sup> a končí notovým zápisem, zachycujícím představu vzniklou ve skladatelově mysli, interpretační proces na něj navazuje interpretovým studiem skladatelova notového zápisu, jeho dešifrací, pochopením, vedoucím ke krystalizaci vlastní představy; konečným výstupem pak je interpretační výkon, usilující o dokonalou živou hudební realizaci vytvořené představy.

Hudební myšlení skladatele-klavíristy, jevící znaky jak spontánní intuitivní aktivity, tak i racionální aktivity operačního typu, je odpovědí či reakcí na výzvu fenoménu hudebního nástroje – klavíru, tj. na výzvu historickým vývojem vyvinutých a vykrytalizovaných nesmírně bohatých výrazových i technických možností klavírní hry: samotný prožitek klavírní hry je organicky propojeným prožitkem čistě hudební stránky projevu (ve smyslu živé intonace v asafjevovském slova smyslu), zároveň též hmatové a pohybové (senzomotorické) stránky hry (oné „choreografie“ ruky na klaviatuře). Z praktické zkušenosti je zřejmé a historií je potvrzeno, že veškeré formy a postupy kompozičního myšlení opřené o školením získané dovednosti se u skladatelů-klavíristů (Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin, Smetana, Debussy, Prokofjev aj.) velmi účinně a s výhodou snoubí se školením získanými dovednostmi a zkušenostmi v oboru klavírní hry. Konstatované je v plném souladu s námi zdůrazňovanou tezí o souhře myšlení v oblasti auditivní, senzomotorické i vizuální, a jejich vzájemné provázanosti, to vše jako jeden z motivujících faktorů hudební čin-

nosti vůbec. Vše řečené (hudební struktura a její konstrukce, dobové hudební zvyklosti) oplývá pak četnými specifiky právě ve vazbě na hudební druh klavírní hudby, na jednotlivé s tímto druhem související žánry.

Rovněž v případě aktivity klavíristy-interpretů jde o velmi náročnou činnost, spojenou s bohatou množinou úkolů nejrůznějšího druhu, rozsahem a náročností úkolů nikoli nepodobnou činnosti skladatele. Lze konstatovat, že obecný rámec hudebního myšlení klavíristy-interpretů je v podstatě srovnatelný s výše formulovaným obecným rámcem hudebního myšlení klavíristy skladatele: i v interpretační činnosti je přítomna ve vzájemném souladu spontánní intuitivní aktivita i racionální aktivita operačního typu, prožitek klavírní hry je prožitkem čistě hudební, „intonační“ stránky projevu, organicky spojeným s hmatovou a pohybovou stránkou hry, to vše v souhře s bohatým zapojením intelektu – od výchozího pochopení skladatelova záměru, vtěleného do zápisu skladby, až po řešení ideální přehledné a zvukově srozumitelné struktury výsledného mnohvrstevného, hudebně výrazného a přesvědčivého hudebního proudu.

U klavíristy-skladatele i interpretů hraje přitom významnou roli zapojení racionální činnosti, projevující se řešením ideálního uspořádání struktury mnohvrstevného hudebního proudu (mj. za spoluúčasti vizuální představitosti, ale též kombinačního myšlení apod.) jako jednoho ze specifík klavírního myšlení. – Všechny zmíněné skutečnosti jsou a fungují – ať už uvědoměle či do jisté míry podvědomě – „v pozadí“ tvůrčího zrodu a zrání skladatelovy i interpretovy představy klavírního díla. Tomuto rámci je podřízen jak výchozí nápad (ať již ve formě okamžitého „vnuknutí“, vzhledu či výsledku cílevědomého soustředěného hledání, vždy však podřízený kritickému výběru a zhodnocení), tak jeho postupné zrání, krystalizace, ústící do konkrétní podoby představy definitivního konečného tvaru, vtělené v případě skladatele do notového zápisu, v případě interpretů do interpretačního výkonu. Na celém popsaném procesu se společně podílí invence, intuice, fantazie, představitost, estetický cit, emoční inteligence, inspirace světem hudebním i mimohudebním, obrazotvornost, schopnost operačního myšlení při řešení otázek tektonické výstavby celku, polyfonie, nástrojové sazby a všech dalších složek a náležitostí kompoziční a interpretační techniky; to vše pak opřeno o slohové „prostředí“, skladatelovu uměleckou i životní zkušenost, vycházející ze skladatelova osobnostního stylu a rozvíjející jej – s neustálým soustředěním na „svět klavíru“ a celou jeho bohatou tradici, byť nelze ignorovat ani vzájemné vazby se světem „mimoklavírním“<sup>22</sup>

Je zřejmé, že není zásadního rozdílu mezi představou skladatele a interpretů; *rozdíl spočívá ve východisku procesu budování představy a v cílovém výstupu aktivity každého z nich; cílovým výstupem je v případě skladatele notový zápis, v případě interpretů jeho výklad v podobě interpretačního výkonu, tj. zvukové realizace.*



Zde budiž řečeno a náležitě zdůrazněno (a výše uvedené úvahy řečené dotvrzují), že v případě klavírního myšlení interpretačního jde o aktivitu o míře kreativity souměřitelné s mírou kreativity, jíž oplývá činnost kompoziční, že obojí představuje zcela srovnatelnou, ekvivalentní míru kreativity, tvořivosti<sup>23</sup>.

### K operační složce klavírního myšlení

Jak je patrné z četných poznámek vyslovených výše, pro klavírní myšlení je – díky výrazně komplikované struktuře hudebního proudu, realizovatelného a realizovaného klavírem – charakteristická též výrazně vyšší míra nároků na *operační stránku myšlení*, než je tomu v případě hudebního myšlení, vázaného na jiné nástroje nebo zpěv; ve smyslu této úvahy se klavírista svým způsobem myšlení blíží více dirigentovi, než hráči na kterýkoli melodický nástroj nebo pěvci.

Hudební strukturu nazíranou z aspektu melodického, harmonického, kinetického, polyfonického, fakturního, nástrojově stylistického, aj. je v exaktním smyslu obecně nutno chápat jako svého druhu útvar s mnohými vlastnostmi množiny, posloupnosti, kombinací hudebních substruktur a prvků, jimi tvořených a je tvořících analogií, podobností, symetrií, proporcí... O nezbytnosti operačního myšlení při hledání řádu hudební struktury, při úsilí o smysluplné uspořádání jejích prvků a substruktur, tedy ve vzájemné koordinaci při budování představy uplatněného myšlení kombinačního, variačního, srovnávacího, hierarchizujícího, strukturotvorného, vykazujícího schopnosti indukce a dedukce, analýzy a syntézy – souhrnně schopností, které nejsou vzdáleny myšlení matematickému<sup>24</sup>, o tom všem rozhodně není pochyb v případě klavíristy-skladatele.

Výše v našem textu vyslovené teze jsou dostatečným důvodem k tvrzení, že podobným nárokům musí vyhovovat i myšlení klavíristy-interpretů. Již sám fakt, že se interpret snaží *rozluštit skladatelův notový zápis, pochopit a znovuprožít skladatelův tvůrčí proces, pochopit prostředky a konstrukci dané skladby, osvojit si ji v plném rozsahu a hloubce* je argumentem pro takovéto tvrzení. K řečeným argumentům pak přibývají další, související s *technickou stránkou* realizace skladby, pokud jde o *prostorové a motorické* aspekty jeho výkonu. To vše je nezbytným předpokladem správné (tím není míněno „jediné možné“!) interpretace, tj. přesvědčivého výkladu díla.

K rozvoji operační stránky hudebního myšlení významně přispívá správně vedená *hudebně teoretická průprava*, zaměřená k propojení logického uvažování a praktických dovedností v operačních úkonech s hudebním materiálem. K řečenému cituji myšlenku V. Tichého: „Hudební teorie nechce a ani nemůže nahradit inspiraci, invenci, fantazii tvůrčího umělce. Hudební teorie však může tvůrčímu umělci – skladateli i interpretovi – být užitečná jako nástroj, s jehož

pomocí dokáže lépe svou inspiraci, invenci, fantazii uchopit a usměrnit, znásobit a umocnit – tím, že mu umožní racionální vhled do materiálu s nímž pracuje, zprostředkujíc mu přehled o možnostech, jež mu materiál poskytuje, a přispívajíc tak ke zkáznění výběru prostředků, prohloubení a pročištění ekonomie práce s nimi. To vše nemusí a ani nemůže být na úkor kvality inspirace, invence, fantazie u toho, kdo jí opravdu oplývá.“<sup>25</sup> V této souvislosti klade Tichý otázku: „K čemu jsou hudebnímu umělci užitečné hudebně teoretické znalosti?“ – následně na ni odpovídá čtyřmi body:

1. Představují zhuštěnou sumu zkušeností předchozích generací.
2. Slouží jako nástroj pochopení struktury interpretované hudby a proniknutí k její podstatě.
3. Jsou školou samostatného tvůrčího myšlení.
4. Jsou nástrojem řešení speciální problematiky.

### **Paměť a zapamatování hudební představy klavírního díla**

Otázky paměti a zapamatování skladby se týkají jedné z neoddělitelných součástí hudebního a tedy i klavírního myšlení. Obecně lze konstatovat, že bez existence paměti by nebyla možná ani existence hudby. Hudební proud nemůžeme vnímat v jediném okamžiku: vždy je rozprostřen do času, v každém okamžiku reálně existuje jako pouhý časový bod, vše předcházející již odeznělo a existuje pouze v naší paměti, vše následující dosud nezaznělo a má v naší mysli pouze podobu očekávaného. Jakmile skladba dozněla, neexistuje reálně již vůbec, existuje pouze v naší mysli – v podobě, v níž jsme si ji zapamatovali. S faktem zapamatování počítá i kompoziční „strategie“: pokud by skladatel nepředpokládal funkci paměti, byly by nesmyslné veškeré návraty a znovuuvedení tematického materiálu v průběhu skladby, tektonická funkce reprízy nebo reminiscence by ztratila opodstatnění.

K zapamatování veškerých (nejen hudebních) událostí dochází spontánně, samovolně. To však je z hlediska hudebně interpretačních potřeb málo: hudební interpret musí rozvíjet své paměťové schopnosti promyšlenou, uvědomělou a soustavnou prací. I když hra z paměti není nezbytnou podmínkou interpretace, k tradici sólové klavírní interpretace jako součást vrcholového klavírního výkonu patří; pozorným sledováním mistrovských výkonů se potvrzuje i názor, že v okamžiku jejich realizace na pódiu by neustálé vzhlížení k notovému partu včetně nezbytného rušivého otáčení stránek apod. znamenalo nežádoucí pokles nebo ztrátu koncentrace na samotný výkon.<sup>26</sup>

Paměť není něčím stálým, neměnným. Její kapacita a trvalost se mění s věkem, je závislá na stavu svěžesti či únavy, zkušenost nás poučuje o možnostech zkvalitňování schopnosti zapamatování cvičením a aktivním užíváním paměti. M. Franěk v souvislosti s pamětí konstatuje tyto základní vlastnosti:

„1. upadá během času; 2. množství informací, které je možné v paměti uchovat simultánně, je omezené; 3. paměť je specializovaný systém, jehož prvky jsou ve vzájemné interakci.“<sup>27</sup> Dále upozorňuje na rozlišení tzv. *krátkodobé a dlouhodobé paměti*. V souvislosti s hudebním myšlením „krátkodobá paměť má klíčovou roli při okamžitém zpracování akustických informací. Abychom mohli vnímat krátkou melodii či třeba jen identifikovat výškové intervaly po sobě následujících tónů nebo si uvědomovat harmonické změny, musí být zaregistrované akustické informace zachyceny po určitou dobu v krátkodobé paměti... Při poslechu a vnímání hudby dochází k aktivaci odpovídajících hudebních znalostí uložených v dlouhodobé paměti. V dlouhodobé paměti se zpravidla ukládá: hudební systém, stupnice, vztahy mezi tóny, vztahy mezi souzvuky, barvy hudebních nástrojů (třeba i konkrétní lidské hlasy), obecné formové rysy hudby, hudebněteoretické znalosti (např. notace), konkrétní hudební díla či jejich úryvky (u lidí s fenomenální pamětí i celé rozsáhlé skladby, u běžných lidí třeba jen písně).“

Karel Janeček při řešení otázek časového průběhu hudby charakterizuje jako základní segment hudebně formového celku tzv. *tektonické minimum*, tedy úsek, který je při poslechu bezprostředně přesně zapamatovatelný<sup>28</sup>. Pro názornost uvádí jako příklad takového úseku osmitaktovou periodickou drobnou větu (tento údaj je samozřejmě velmi přibližný; přesně nelze rozsah takového úseku stanovit: zapamatovatelnost závisí na míře jednoduchosti či komplikovanosti jeho struktury a zároveň též na individuálních dispozicích vnímajícího jedince<sup>29</sup>). Váže tedy charakteristiku tektonického minima na funkci *krátkodobé paměti* a předpokládá u posluchače při poslechu rozsáhlejších hudebních útvarů funkci *paměti dlouhodobé*, která sice již neumožňuje přesné zapamatování hudby do nejmenšího detailu, avšak umožňuje orientaci v hudební formě díky posluchačově *schopnosti identifikace* navracejících se hudebních myšlenek – např. v sonátové repríze nebo v rondu. Jako při jiných činnostech, i při poslechu hudby platí, že paměťové schopnosti lze cvičením zkvalitňovat, zdokonalovat. Posluchač s bohatou posluchačskou zkušeností se díky vycvičené paměti orientuje i ve struktuře komplikovanějších útvarů snadněji, než posluchač bez takovéto zkušenosti.

Vše dosud řečené se ovšem týkalo funkce paměti posluchače. *V případě hudebníka jsou požadavky na paměť nesrovnatelně vyšší: při klavírní interpretaci je nezbytné v časovém rozsahu standardního fungování dlouhodobé paměti (tedy na úrovni tektonické makrostruktury) podat v každém okamžiku skladby pamětní výkon na plně kvalitativní úrovni paměti krátkodobé, tj. se schopností udržet a v pravý čas vyjevit veškeré informace, uložené v hudební představě, přesně a do nejmenšího detailu. Proto zde platí výše již uvedený požadavek promyšlené, soustavné a uvědomělé práce na rozvoji paměťových schopností. K tomu ovšem nestačí pouhý mechanický drill, i když neustálým opakovaným přehráváním se nepochybně paměťová stopa v mozku prohlubuje a upevňuje; přesto však*



takovýto postup sám o sobě není efektivní ani z hlediska ekonomického nakládání s časem a energií vynaloženou na cvičení, ani z hlediska kvality výsledku, pokud jde o trvalost a spolehlivost paměťového „záznamu“. *Plně efektivní je cvičení s promyšlenou strategií, zapojující v činnost operační myšlení v práci s budovanou komplexní představou klavírního díla, tj. se všemi jejími složkami – představou auditivní, senzomotorickou i vizuální.* Takováto strategie je pak součástí *techniky v širším slova smyslu.* Konkrétně to znamená např. usilovat o zapamatování ne jednotlivých základních elementů – tónů, nýbrž přímo o zapamatování jimi tvořených útvarů horizontálních (melodických frází) a vertikálních (souzvuků akordických i neakordických) jako celistvých stavebních jednotek, uspořádaných navzájem v logický a vnitřně propojený celek hudební struktury, to vše zároveň ve vazbě na logické prostorové řešení pohybu rukou na klaviatuře ve spojitosti s živou představou zvukovou, hmatovou, pohybovou, a též ve spojitosti s vizuální představou notového zápisu i tónového prostoru, modelově reprezentovaného strukturou klaviatury.

### Klavírní sazba a notový zápis klavírní skladby

Klavírní myšlení ve všech svých složkách a aspektech se výrazným způsobem projevuje v nástrojové stylizaci klavírního partu. Lze říci, že stylizační invence, promítající se do klavírní sazby, respektující a akcentující veškerá specifika klavírního myšlení a klavírní hry, je nedílnou součástí projevu skladatelské invence – zároveň s invencí melodickou, harmonickou, rytmickou, tektonickou aj. Zejména skladatelé-klavíristé této složce hudební invence přikládají mimořádný význam<sup>30</sup>; osobitost jejich stylu se nezřídka promítá výsostnou měrou právě do této oblasti. Je zcela samozřejmé, že skladatel v procesu utváření hudební představy – od prvopočáteční fáze jejího zrodu až do krystalizace konečného tvaru – soustřeďuje svou pozornost jak k formování hudebně-auditivní představy, tak zároveň s ní propojené představy senzomotorické, tedy oné „choreografie prstů a ruky“ na klaviatuře. Je zajímavé a poučné sledovat vývoj ideálu klavírního zvuku a klavírní sazby v hudebním stylu zejména těch skladatelů, kteří přispěli významnou měrou k obohacení a vývoji klavírního myšlení. Beethoven ve svých pozdních klavírních sonátách obohacuje klavírní zvuk klasicismu uplatněním krajních poloh klavíru; využitím širokého rozpětí partu levé a pravé ruky tak posouvá klasicistní zvukový ideál k nastupující plnozvučné romantické zvukovosti. Velmi častým a typickým projevem Schumannova myšlení je bohatá figurativně-akordická stylizace klavírního partu se „skrytou“ melodickou linií vrchního hlasu.

F. Chopin ozvláštňuje svůj poetický klavírní styl častým využíváním rozmanitých možností vzájemného dočasného „rozvázání“ pohybu partu obou rukou: proti „pevné“ rytmické pulsaci levé ruky dosahuje uvolněným rozpohybováním

partu pravé ruky nevšedního účinku. F. Liszt s oblibou využívá plného zvuku klavíru v celém rozsahu nástroje v technicky náročných partech svých virtuózně traktovaných kompozic. Pro Debussyho klavírní styl jsou charakteristické rozmanité podoby snově mihotavých figurací, rozprostírající se jako zvukový „závoj“ v tónovém prostoru a poskytující interpretovi příležitost prezentace klavírního zvuku v široké škále jeho barevných možností. Naproti tomu Prokofjevův klavír je – zejména v jeho raném tvůrčím období – charakteristický ostře řezanými „železnými“ rytmy, vyžadujícími pregnantní interpretační projev, s promyšleným řešením dělby úlohy pravé a levé ruky a jejich vzájemné koordinace. Podobný, toccatově rytmicky pregnantní je i klavírní projev B. Bartóka.

Při sledování klavírní sazby, jejích charakteristických znaků i jejího vývoje a proměn v průběhu času není bez zajímavosti věnovat pozornost grafické stránce notového zápisu právě v souvislosti s charakterem klavírní sazby té či oné skladby: i z několika výše ocitovaných příkladů je zřejmé, že grafická stránka zápisu se zvolenou sazbou bezprostředně souvisí; např. Prokofjevův zápis jasně stanoví promyšlený podíl pravé a levé ruky na realizaci hybných pasáží a sledů rytmizovaných úderů, občasnou volbou nestandardního tříosnovového zápisu v klavírním partu klavírních koncertů Prokofjev činí vícevrstevnost hudebního proudu čitelnější, názornější a přehlednější, z podobného důvodu sahá k tříosnovovému zápisu i Debussy. V případě Schumannova zápisu je opět názorně vyznačena ona „skrytá“ melodická linie, která se při realizaci vhodným interpretačním odstíněním musí vyčlenit i zvukově. Podobný úzký vztah mezi volbou způsobu zápisu a zamýšlenou sazbou lze shledat i v dalších případech. – Jak se též ukazuje, grafické řešení zápisu vyjadřuje mnohdy i svou vizuálně-výtvarnou stránkou cosi z výrazového charakteru hudby. Srovnajme z tohoto hlediska jemně tkaný zápis Debussyho hudební představy s robustním pojetím Bartókovým, zápis uvolněné sazby Chopinovy s razantním Prokofjevem apod.

Pozornost skladatelů grafické formě zápisu rozhodně není samoučelná: vždyť notový zápis je jediným komunikačním „kanálem“, zprostředkujícím znakem, nástrojem sdělení informace o skladatelově představě interpretovi. Kromě objektivního exaktního záznamu všech jednotlivých konkrétních tónů, které mají zaznít, a informace o jejich časové lokalizaci, kdy mají zaznít, a konečně – technických pokynů, jak mají zaznít, je zcela evidentně v moci a možnostech notového záznamu sdělit i více: ono těžko postižitelné „cosi“, co pozornému a vnímavému interpretovu oku vysvítá jakoby „mezi řádky“ notového zápisu. Zde se nabízí srovnání s grafickou podobou zápisu poezie; zkusme přepsat např. Mallarméovu či Nezvalovu báseň do souvislého nepřetržitého textu na způsob prózy: i při přesném dodržení textu do poslední hlásky se cosi podstatného nenávratně vytratí... Tak jako zápis veršů nejsou „pouhá slova“, ani zápis hudby nejsou „pouhé noty“. V autorově notovém

zápisu je zakódován nejen technický sled tónů a souzvuků v čase, ale naznačen i jeho záměr, představa realizace v rovině výrazové i technické, v oblasti auditivní i senzomotorické. Je to v pravém slova smyslu ona již výše mnohokrát zmiňovaná „choreografie ruky“, uplatňující nepřeborné množství nejruznějších individuálních nápadů v té či oné skladbě. To však zdaleka neznamená, že je vše vyřešeno: zápis má charakter požadavku, „zadání“, avšak také podnětu, inspirace. Je to první podnět a výzva k tvořivému naplnění, nikoli jen k povinnému splnění. A od inspirovaně pochopeného zápisu se začíná odvíjet druhá fáze tvůrčího procesu vedoucího k živé realizaci skladby – procesu interpretace, výkladu díla.

Závěrem tohoto oddílu zmiňme jako zvláštní a zajímavý případ Musorgského skladbu *Kartinky (Obrázky z výstavy)*. O této skladbě se někdy soudí, že její sazba není příliš „klavírní“. K tomuto pohledu zřejmě přispívá i fakt kongeniální Ravelovy orchestrace, v jejímž sousedství by mohl být (a někdy bývá) originál nahlížen jakoby jakási klavírní „skizza“ ke konečné, Musorgským neuskutečněné orchestrální realizaci (koneckonců není tajemstvím, že Musorgskij techniku instrumentace neovládal a nebylo tedy možné orchestrální partituru od něho očekávat). Takováto úvaha jakoby ponížovala Musorgského klavírní verzi až na úroveň, srovnatelnou s úrovní jakéhosi klavírního výtahu. O tom, že tomu tak není, nás rychle přesvědčí srovnání partu *Kartinek* s jakýmkoli standardním klavírním výtahem symfonické, operní aj. partitury: z takového srovnání vyjde part *Kartinek* jednoznačně a nepochybně jako svrchovaně klavírně cítěný a myšlený ve smyslu veškerých výše v této kapitole pronesených úvah, avšak natolik originální, osobitý, že i těžko zařaditelný – jako koneckonců veškerá Musorgského tvorba (nejen klavírní).

Specifický problém klavírní sazby představuje v kompoziční i interpretační oblasti klavírní polyfonie. Vzorovými příklady nám mohou posloužit J. S. Bach, A. Rejcha, D. Šostakovič, P. Hindemith. Ve svých velkých klavírních fugových cyklech řešili – z našeho úhlu pohledu nazíráno – v podstatě týž problém, a to – nutnost spoutat polyfonní předivo polyfonních kompozic omezením, plynoucím z požadavků a technických a výrazových možností klavírní hry. Jde tu vlastně o vzájemný průnik obecně polyfonního myšlení a myšlení klavírního. V tomto smyslu není rozdíl mezi Bachovým *Dobře temperovaným klavírem*, Rejchovými *36 fugami pro klavír*, Šostakovičovými *24 preludii a fugami* a Hindemithovým cyklem *Ludus tonalis*. Rozdíly jsou dány pouze rozdílným slohovým zakotvením a osobní tvůrčí originalitou každého z autorů.

Příklady zajímavé klavírní sazby uvedené v této kapitole by bylo možno doplnit o jména dalších skladatelů 20. století – Schönberga, Weberna, Bouleze, Ligetiho aj., tím bychom však již vykročili za hranice našeho zadání, proto tuto možnost pouze zmiňujeme jako možnou cestu dalšího – specializovaného – badatelského zájmu.



## Klavírní myšlení v širším smyslu

V úplném závěru alespoň ve stručné zkratce zmiňme možnosti dalších potenciálních oblastí pro naše úvahy: podobně, jako v případě výše pojednaných úvah, mohli bychom věnovat svou pozornost též emočnímu aspektu klavírního myšlení, aspektu estetickému a historickému, otázkám volby a budování repertoáru, klavírní technice v širším smyslu. Tyto všechny oblasti jsou součástí klavírního myšlení v širším smyslu.

Tento materiál je kapitolou připravované disertační práce.

### Poznámky

- 1 Z uvedeného je patrné, proč v uváděném příkladu klademe vedle sebe souřadně pojem myšlení klavírního a vokálního (tím hodláme předejít případné námitce oponenta proti naší souřadné prezentaci nesouřadných pojmů – totiž, že protějškem námi prezentovaného myšlení vokálního by mělo být myšlení instrumentální, anebo naopak – protějškem myšlení klavírního by mělo být např. myšlení „altové“ apod.). Jak je z předchozího vysvětlení patrné, námi navrhovaný pojem se netýká pouze samotného nástroje a hry na něj, nýbrž širšího okruhu problematiky s ním spojeného hudebního myšlení.
- 2 Lze srovnat s Janečkovou tzv. syntetickou myšlenkou. Viz Janeček, Karel: *Těktonika*. Supraphon, Praha 1968.
- 3 Poledňák, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, Praha 2006.
- 4 K uvedenému I. P. poznamenává: „Někteří psychologové používají pojem myšlení tak, že pod tímto slovem rozumějí jen řešení problémů. Existují však problémy (např. citové či morální), které takto úzce chápané myšlení nedokáže řešit, či dokonce vyřešit. A existuje myšlení, které žádné problémy neřeší – jako příklad uveďme volně plynoucí bezděčné vzpomínání. Je tedy zřejmě vhodnější chápat pojem myšlení ve větší šíři.“ (Poledňák, I., *op. cit.*, s. 171–172.)
- 5 Zajímavým a zcela nestandardním fenoménem v souvislosti těchto úvah je Musorgskij, konkrétně – jeho skladba *Obrázky z výstavy* jako zcela ojedinělý, těžko opakovatelný tvůrčí výkon skladatele – „geniálního diletanta“. Podrobněji k tomu – viz níže.
- 6 V této souvislosti nebude bez zajímavosti ocitovat myšlenku Ivana Klánského z rozhovoru publikovaného v *Literárních novinách*: „Dělení na interprety a skladatele se používá posledních 300 let. Do té doby označení hudebník znamenalo, že dotyčný skládal, hrál na několik nástrojů, bavil hudbou. Bach jistě hrál na varhany vynikajícím způsobem, ale mluvíme o něm hlavně jako o hudebním skladateli. V té době to byli hudebníci – a my je prezentujeme jako skladatele. Smetana sám o sobě jakožto o skladateli valné mínění neměl – prezentoval se jako pianista (třeba ve svém dopise Lisztovi). Dneska je skladatelů, kteří by byli zároveň výbornými interprety, minimálně – a vice versa. Zlom vidím na přelomu 19. a 20. století –

od té doby musíme už mluvit o dvou kolejích. Začínal jsem taky jako skladatel, pak se ale dráha stočila jinudy a nešlo to dělat obé na stejné úrovni současně, musel jsem si vybrat.“  
(*Srdce, hlava, impuls, ruka a zpět*. Rozhovor s klavírním virtuosem a profesorem HAMU Ivanem Klánským vedli Vladimír Tichý a Marie Kratochvílová. *Literární noviny* 15, 2004, č. 25, s. 13.)

- 7 S ohledem na naše pojetí klavírního myšlení jako fenoménu společného skladateli i interpretovi, resp. nezbytného pro úspěšný výkon těchto hudebních činností na svrchované úrovni, nebudeme v dalším textu, pokud k tomu nebude zvláštní důvod, mluvit odděleně o skladateli a o interpretovi, nýbrž souhrnně – o hudebníkovi (koneckonců k řečenému viz i zmínku na toto téma v poznámce výše – v citované myšlence Ivana Klánského).
- 8 Viz Janeček, K., *op. cit.*
- 9 Viz Piaget, Jean – Inhelderová, Bärbel: *Psychologie dítěte*. Portál, Praha 2007.
- 10 Viz *tamtéž*.
- 11 V této souvislosti uveďme jako příklad drobnou poznámku M. Mendelssohnové-Prokofjevové, dokreslující obraz přístupu S. Prokofjeva (v dané situaci autora i interpreta díla zároveň) ke klavíru a klavírní hře: „Sergej Sergejevič... si sedl ke klavíru a začal opakovat *Andante* (ze své *Druhé klavírní sonáty*). Po druhém klavírním večeru byl spokojen. Řekl, že tentokrát ‚cítíl nástroj lépe‘.“ (Mendelssohnová-Prokofjevová, Mira: O Sergeji Sergejeviči Prokofjevovi. In: S. S. Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*. SHV, Praha 1961, s. 195.)
- 12 Šimková, Ludmila: *Organická klavírní hra*. Kopp, České Budějovice 2004. – Šimková, Ludmila: *Základy klavírního tónopohybu*. JC-Audio, Praha 2006.
- 13 V uvedeném výčtu je použito několik příkladů z výsledků výzkumu, podniknutého J. Štěpánkem a O. Moravcem na půdě Zvukového studia HAMU. Viz: Štěpánek, Jan – Moravec, Ondřej: *Barva hudebního zvuku a její slovní popis*. AMU, Praha 2005. Při vyhodnocení dotazníkového průzkumu se 120 respondenty z řad pedagogů a studentů HAMU a JAMU i interpretů hudebních těles z různých míst ČR bylo shromážděno 1964 slovních atributů, které profesionální hudebníci používají k popisu barvy zvuku, z nichž 1199 se vyskytlo pouze jednou, 765 alespoň dvakrát a 475 alespoň třikrát. Získané slovní atributy byly seřazeny do frekvenčního slovníku podle klesajícího počtu výskytů v dotaznících. V našem výčtu jsme uvedli 86 příkladů nejčastěji uváděných slovních atributů ze začátku slovníku (první výraz – ostrý – uvedlo 94 respondentů, poslední námi uváděný výraz – svěží – se v odpovědích vyskytl patnáctkrát). Dotazník nebyl zaměřen na žádný konkrétní nástroj; ne všechny uváděné atributy lze tedy spojovat s kterýmkoli nástrojem, v našem případě – klavírem. V našem výčtu jsme zachovali výrazy, jak je uvádějí autoři výzkumu, pouze jsme dali do závorky ty, které podle našeho mínění není v žádném případě vhodné spojovat s klavírním úhozem. Přesto zůstává drtivá většina výrazů, je jejich přiřazení k určitému druhu klavírního úhozu podle našeho názoru je možné. To je mj. i jistý argument pro konstatování nebývalých barevných možností klavírního zvuku.
- 14 Viz výše pozn. 9.
- 15 Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky*. AMU, Praha 2002.
- 16 Tato oblast s odkazem na problematiku bicích nástrojů by si nepochybně na jiném místě, paralelně s našimi úvahami, zasloužila samostatné téma – perkusní myšlení; rytmické cítění

by v tomto kontextu ovšem zdaleka nebylo jediným specifíkem. Není vyloučeno, že by se v rámci výčtu bicího instrumentáře jako jeden z mnoha nástrojů objevil i klavír, v tom případě však ve zcela jiném kontextu historickém, estetickém, slohovém i žánrovém, než v jakém jej pojmáme my. K tomuto námětu úvah viz např. autorský komentář P. Hindemitha k 5. části jeho *Klavírní suity 1922 – Ragtime*: „Neber žádný ohled na to, co ses naučil v hodinách hry na klavír. Hrej tuto skladbu hodně divoce, ale vždy přesně v rytmu jako stroj. Na klavír se dívej jako na nějaký zajímavý bicí nástroj a podle toho jednej.“ (Herzfeld, Friedrich: *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966, s. 219.)

- 17 U dechového nástroje je zcela přirozené (a vůbec to není třeba zvláště řešit a vysvětlovat), že z jediného výchozího nasazení (dechu a zároveň jazyka) se rozvíjí celistvá fráze bez dalšího přerušování; naopak – každé nové nasazení znamená zcela přirozeně konec jedné a počátek další fráze. Totéž platí analogicky pro pohyb smyčce a jeho změny při hře na smyčcové nástroje.
- 18 Termín Jaroslava Zicha. (Zich, Jaroslav: Sdělovací schopnost hudby. In: *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Supraphon, Praha 1975, s. 198.)
- 19 Viz náčrty tektonického průběhu skladby u Karla Janečka a dalších autorů.
- 20 Viz Zich, Otakar: *Symfonické básně Smetanovy*. Hud. mat. Umělec. besedy, Praha 1949.
- 21 Jak bude patrné z dalšího textu, ve skutečnosti žádná „nula“ v tomto smyslu neexistuje: výchozí bod kompozičního procesu při práci na každé nové skladbě ve skutečnosti není počátkem, nýbrž výslednicí, bodem průniku autorovy hudební, umělecké a obecně životní zkušenosti, vlivu školení, jeho slohového zakotvení, dobového kontextu, celkového duchovního společenského klimatu, obecně řečeno – ohniskem jím cítěného paradigmatu hudební řeči, existujícího nezávisle na rozhodnutí pro práci na určité skladbě, již dávno před tím, než k danému rozhodnutí vůbec došlo.
- 22 V této souvislosti lze např. připomenout užitečnost a smysluplnost pozorného poznání a pochopení Beethovenových symfonií pro zralý výklad jeho zejména pozdních klavírních sonát, neboť vývoj Beethovena-klavírního skladatele a Beethovena-symfonika jsou jen dvě strany téže mince: poslední Beethovenovy klavírní sonáty nesou bezesporu výraznou a silnou stopu jeho symfonismu. Jiným vzájemným vztahem jsou poznamenány naopak symfonické skladby Prokofjevovy a Ravelovy: v symfonických partiturách obou je zřetelně patrný vliv jejich „klavírismu“. Poučení o takovýchto skutečnostech – jako hlubší proniknutí do skladatelova tvůrčího myšlení – nemusí být bez užitku pro žádného interpreta – ať již jde o klavíristu, či dirigenta.
- 23 I když to v této chvíli není naším aktuálním úkolem, přesto řečené zdůrazňujeme – zejména proto, že mnohdy ještě i dnes přetrvává názor o kompoziční práci jako jediné formě tvůrčí práce v oboru hudebního umění, zatímco ve hře na nástroj je spatřována pouze v podstatě netvůrčí, služebná „reprodukční“ činnost, a to i v komentářích velmi vlivných osobností z oblasti kultury, viz M. Knížák: „Nezbytečnější mi připadá dlouholetá výuka tzv. reprodukčních umělců. Představa hudebníka, hráče na nástroj, studujícího nejdříve několik let na lidové škole, pak řadu let na konzervatoři a nakonec ještě pět let na AMU je pro mne nepřijatelná. Nutně musím takového studenta podceňovat... Myslím, že delší studium



mohou potřebovat pouze ti umělci, kteří se zabývají nějakým tvůrčím typem umění (např. v oblasti divadla režiséři, v hudbě komponisté, dirigenti atd.).“ (Knížák, Milan: *Přebujelost i nedostatečnost uměleckého vzdělávání*. In: *O identifikaci a kultivaci uměleckého talentu*. Sborník AMU, Praha 1996, s. 14.) – Takovýto postoj je podle našeho přesvědčení nutno odmítnout. – Jednou z možných příčin takto tradovaného názoru může být běžně ve školách i jinde uplatňované tradiční pojetí dějin evropské hudby posledních staletí jako dějin skladatelů a skladatelské tvorby. K řečenému viz V. Tichý: „Jsou dějiny hudby pouze dějinami skladatelů? Je nějaký důvod, proč ve standardním arzenálu otázek z dějin hudby figurují jména Bach, Beethoven, Smetana, Stravinskij, Martinů – a zároveň zcela chybí jména jako Rubinstein, Klemperer, Horowitz, Destinnová, Toscanini, Richter, Oistrach, Firkušný, Menuhin (jsou-li případně zmíněni, pak výhradně ve spojitosti s uvedením a propagací některé skladby, popř. s výrazným celoživotním zájmem o kompletní dílo některého skladatele, skladatelské skupiny, školy – opět včetně úsilí o jejich propagaci)? – Ve vztahu k uzavřeným epochám minulosti samozřejmě existuje objektivní důvod v technickém faktu neexistence přímých dokladů o interpretačních výkonech (nahrávací technika je poměrně mladá a interpretační výkony mistrů minulých epoch pro nás, bohužel, nezůstaly – na rozdíl od uměleckých výkonů výtvarných, literárních, a také skladatelských – uchovány). Tato nesnáze již však přece dávno neplatí! Avšak – i bez ohledu na tuto, dnes už překonanou technickou překážku – lze položit otázku principiálně: tvoří ‚dějiny hudby‘ pouze skladatelé? Mám za to, že nikoli: hudební život je velmi bohatě strukturovaným procesem, na jehož existenci a vývoji se podílejí hudební tvůrci (skladatelé i interpreti), a s nimi celá bohatá vrstva zprostředkovatelů, pořadatelů, institucí, médií – a samozřejmě – vlastních adresátů – příjemců, posluchačů. K tomu všemu přistupuje fakt v současnosti velmi rozvinutého hudebního průmyslu (např. CD je výrobkem a předmětem obchodu jako jakýkoli jiný artikl a zachycený interpretační výkon včetně výběru nahraných skladeb je pouze jednou ze složek, ovlivňujících jeho cenu na trhu – zároveň s technickou kvalitou nahrávky, textovou a výtvarnou atraktivitou sleeve notu či nápaditým designem obalu a logem vydavatelské firmy). To vše a ještě mnohem více je součástí toho, co nazýváme ‚hudebním životem‘, a to vše, ať se nám to líbí, nebo ne, spoluvytváří dějiny hudby.“ (Tichý, Vladimír: *Hudba v času a prostoru*. In: *Živá hudba 2004*. Togga, Praha 2005.)

- 24 Srovnej M. Franěk: „Existuje obecné přesvědčení, že hudební nadání je spojeno s nadáním pro matematiku. Jako vysvětlení se často uvádí skutečnost, že hudba je založena na matematických základech. Pochopení těchto základů, které si člověk osvojuje při aktivní hudební činnosti, by se mělo projevit i v matematice.“ (Franěk, Marek: *Hudební psychologie*. Karolinum, Praha 2005, s. 162.) K řečenému viz též Tichý, Vladimír: *Hudba a matematika*. In: *Rytmus* 94/95, č. 2. Přítomnost, Praha 1995, s. 7–8.
- 25 Tichý, Vladimír: *Smysl a poslání hudební teorie při vysokoškolském studiu hudby*. In: *O identifikaci a kultivaci uměleckého talentu*. Sborník AMU, Praha 1996.
- 26 V tomto ohledu je proslulá Richterova hra z not v pozdním období jeho tvůrčího vývoje pouze výjimkou potvrzující pravidlo; koneckonců zastáváme přesvědčení, že Svatoslav Richter i za těchto okolností znal interpretovanou skladbu do posledního detailu a otevřený

part na pultu jeho nástroje plnil spíše psychologickou funkci – pro „vnitřní komunikaci“ interpreta s autorem, „přítomným“ alespoň v zápisu...

27 Viz Franěk, M., *op. cit.*, s. 88.

28 Viz Janeček, K., *op. cit.*

29 Traduje se např., že Mozart byl s to na základě jediného poslechu zapsat celou skladbu – Allegriho *Miserere*; z takového příkladu ovšem nelze odvozovat všeobecnou normu.

30 Jako doklad řečeného lze uvést svědectví S. Prokofjeva z jeho *Autobiografie*: „Roku 1932 jsem napsal *Pátý klavírní koncert*. (...) Vytvořil jsem si nové koncepce, jak s touto formou zacházet, napadly mě různé postupy (pasáž přes celou klaviaturu, v níž levá ruka předbíhá pravou; akordy v klavíru a orchestru, které se navzájem přehlušují; atd.“ (Prokofjev, Sergej S.: *Autobiografie*. In: *Cesta k hudbě socialistického života*. SHV, Praha 1961, s. 59.) Na rozhovor s Prokofjevem na toto téma vzpomíná A. Chačaturjan: „Napsat koncert je velmi těžké,“ řekl [Prokofjev], „je třeba, aby k tomu byl bezpodmínečně nápad. Radím vám, abyste si zapisoval všechny nápady týkající se faktury a nečekal, až dozraje celý plán. Zapisujte si jednotlivé pasáže, zajímavé úryvky. Nemusí to být nutně po pořádku. Pak z těchto ‚cihel‘ složíte celek.“ (Chačaturjan, Aram: *Několik myšlenek o Prokofjevovi*. *Tamtéž*, s. 214.)

## Literatura

Franěk, Marek: *Hudební psychologie*. Karolinum, Praha 2005.

Herzfeld, Friedrich: *Musica nova*. Mladá fronta, Praha 1966.

Chačaturjan, Aram: *Několik myšlenek o Prokofjevovi*. In: S. S. Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*. SHV, Praha 1961.

Janeček, Karel: *Tektonika*. Supraphon, Praha 1968.

Jůzlová, Věra: *Práce u klavíru*. Supraphon, Praha 1982.

Klánský, Ivan: *Srdce, hlava, impuls, ruka a zpět*. Rozhovor s klavírním virtuosem a profesorem HAMU Ivanem Klánským vedli Vladimír Tichý a Marie Kratochvílová. *Literární noviny* 15, 2004, č. 25, s. 13.

Mendelssohnová-Prokofjevová, Mira: *O Sergeji Sergejeviči Prokofjevovi*. In: S. S. Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*. SHV, Praha 1961.

Nejgauz, Genrich: *O umění klavírní hry*. SPN, Praha 1983.

*O identifikaci a kultivaci uměleckého talentu*. Sborník referátů z konference AMU, Praha 1996.

Piaget, Jean – Inhelderová, Bärbel: *Psychologie dítěte*. Portál, Praha 2007.

Poledňák, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, Praha 2006.

Prokofjev, Sergej: *Autobiografie*. In: *Cesta k hudbě socialistického života*. SHV, Praha 1961.

Šimková, Ludmila: *Organická klavírní hra*. Kopp, České Budějovice 2004.

Šimková, Ludmila: *Základy klavírního tónopohybu*. JC-Audio, Praha 2006.

Štěpánek, Jan – Moravec, Ondřej: *Barva hudebního zvuku a její slovní popis*. AMU, Praha 2005.

Tichý, Vladimír: *Hudba v času a prostoru*. In: *Živá hudba 2004*. Togga, Praha 2005.

- Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky*. AMU, Praha 2002.  
 Vlasáková, Alena: *Klavírní pedagogika*. AMU, Praha 2003.  
 Zich, Jaroslav: Sdělovací schopnost hudby. In: *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Supraphon, Praha 1975.  
 Zich, Otakar: *Symfonické básně Smetanovy*. Hud. mat. Umělec. besedy, Praha 1949.

## Résumé

### Piano thinking

There is plenty of specific attributes of a piano playing, thus it is possible to think of a piano thinking as of a specific form, specialized music thinking. Chosen expression „piano thinking“ includes both performing and composing considering that the piano has a privileged status among the european music instruments: the piano is the most frequently used instrument for a solo performance, there is huge amount of piano literature, the piano is also historically connected to the great movement epochs. The piano always individually dominates while performing with other instruments. As in case of musical thinking, the piano thinking can be analysed from musically psychological, musical and musically pedagogical point of view. It is known that those who have mastered composing and piano playing at the same time have reached exceptional level of piano thinking: Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin, Smetana, Rachmaninov, Debussy, Ravel, Prokofiev, Bartók, Shostakovich. Within the context of more detailed meditating on piano thinking we focus particularly on music hearing and sensomotoric imagination, on elements which take effect at the same time while building-up the imagination of a piano piece, on the memory and remembering the piano piece imagination, the affects and effects of piano thinking in specific instrumental stylisations and piano music notation.