

***JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ***

Hudební fakulta

Katedra klavírní interpretace

Hra na klavír

**Walter Giesecking – osobnost
interpreta**

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Jiří Hrubý

Vedoucí práce: doc. MgA. Ivan Gajan

Oponent práce: MgA. Alice Rajnohová, Ph.D.

Brno 2015

Bibliografický záznam:

HRUBÝ, Jiří. Walter Gieseking – osobnost interpreta [Walter Gieseking - Personality of Interpreter]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra klavírní interpretace, rok 2015. Vedoucí diplomové práce doc. Ivan Gajan.

Anotace

Diplomová práce "Walter Gieseking - osobnost interpreta" pojednává o jednom z nejvýznamějších pianistů první poloviny dvacátého století, který proslul zejména svojí interpretací děl Ravela a Debussyho. Práce obsahuje Giesekingův podrobný životopis, zabývá se společným pojednáním Waltera Gieseckinga a Karla Leimera "Klavírní technika" a charakterizuje Giesekingovo interpretační umění.

Annotation

The thesis "Walter Gieseking - Personality of an Artist" discusses one of the most important pianists of the first half of the twentieth century famous especially for his interpretations of the works by Ravel and Debussy. It contains a detailed biography of Gieseking, deals with a joint work of Walter Gieseking and Karl Leimer "Piano Technique" and describes Gieseking's performing arts.

Klíčová slova

Walter Gieseking, klavírista, klavírní technika, Karl Leimer, Claude Debussy, Maurice Ravel

Keywords

Walter Gieseking, pianist, piano technique, Karl Leimer, Claude Debussy, Maurice Ravel

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil
jen uvedené prameny a literaturu

V Brně dne 3. 5. 2015

Jiří Hrubý

Obsah:

Úvod

1. Walter Giesecking – životopis.....	3
1.1. Rodiče a dětství	
1.2. Studium na konzervatoři v Hannoveru	
1.3. První světová válka	
1.4. Období mezi dvěma světovými válkami	
1.5. Druhá světová válka a poválečné období	
2. Pojednání o Gieseckingově klavírní technice.....	26
2.1. Úvod ke knize <i>Piano Technique</i>	
2.2. Předmluva Waltera Gieseckinga ke knize <i>The Shortest Way to Pianistic Perfection</i>	
2.3. Trénink sluchu	
2.4. Vizualizace notového textu	
2.5. Vizualizace první části <i>Allemandy z Francouzské svity E</i> <i>dur J. S. Bacha</i>	
2.6. Uvolněnost	
2.7. Několik poznámek k interpretaci	
2.8. Několik poznámek ke studiu skladeb	
2.9. Poznámky k problematice klavírní hry	
3. Zásady a charakteristika interpretačního umění Waltera Gieseckinga.....	43
3.1. Gieseckingův způsob studování skladeb	
3.2. Gieseckingova paměť	
3.3. Gieseckingův tón	
3.4. Gieseckingovy pianistické zásady	
3.5. Charakteristika Gieseckingovy interpretace skladeb některých skladatelů	
3.5.1. Bach	
3.5.2. Mozart	
3.5.3. Beethoven	
3.5.4. Romantičtí skladatelé	
3.5.5. Impresionisté	
Závěr.....	52

ÚVOD

Jako téma své magisterské diplomové práce jsem zvolil osobnost Waltera Gieseckinga. Tento ve Francii narozený německý pianista patřil v 1. polovině 20. století k nejvýznamnějším osobnostem hudebního světa. I když Giesecking žil a působil v době, která se odlišovala svým estetickým chápáním hudby od doby dnešní (svého tvůrčího vrcholu dosáhl v období mezi světovými válkami), jeho interpretace téměř nenese známky anachronismů a udivuje svojí nadčasovostí. Díky jeho fenomenální paměti a speciální metodě studia skladeb si vytvořil široký repertoár obsahující i velké množství děl svých současníků. Ovšem nejvíce jej proslavilo jeho pojetí skladeb francouzských impresionistů. Jeho interpretaci Debussyho a Ravela stavěla francouzská kritika dokonce před Alfreda Cortóta.

Naštěstí podstatnou část svého repertoáru natočil a zanechal nám tak svědectví o svém umění. Velmi cenným pramenem je Gieseckingova autobiografie *So wurde ich Pianist*, jejíž anglický překlad ve své práci využívám jako zásadní zdroj informací týkajících se Gieseckingova života. Neméně důležitým pramenem jsou také dvě publikace, na nichž pracoval společně se svým učitelem Karlem Leimerem. Tyto knihy dnes vyšly souhrnně pod názvem *Piano Technique* a poskytují nám bližší informace o metodě, kterou si Giesecking osvojil v době svých studií u Leimera. Této metodě zůstal celý život věrný a považoval ji za nejlepší způsob, jak naplno rozvinout pianistické dovednosti. Dalším významným materiálem pro mou diplomovou práci je kniha Deana Eldera *Pianists at Play* a kniha Harolda Schonberga *The Great Pianists*.

Cílem mé práce je přiblížit osobnost Waltera Gieseckinga jako jednoho z nejvýznamnějších pianistů minulého století. Byl též skladatelem a vášnivým sběratelem motýlů - dokonce jeden nese i jeho jméno, ale to by bylo již nad rámec této práce. V následujících kapitolách uvedu jeho životopis, budu se zabývat výše zmíněnou Leimer – Gieseckingovou metodou a pokusím se charakterizovat Gieseckingovo pianistické umění.

1. Walter Giesecking – životopis

1.1. Rodiče a dětství

Walter Giesecking se narodil 5. listopadu 1895 ve francouzském Lyonu. Oba rodiče i jejich předci byli německého původu. Matka Martha Auguste Emilie, rozená Bethke, se narodila v Berlíně 27. března 1870. Otec Carl Dietrich Wilhelm Giesecking pocházel z vesnice Lahde ve středním Vestfálsku. Jeho rodiče si přáli, aby se Carl stal knězem, lékařem nebo učitelem. Na jejich naléhání si zvolil studium medicíny. To ho ale nebavilo a nelákala ho ani doktorská kariéra. Jakmile měl možnost, začal si hledat ještě jiné uplatnění - věnoval se různým činnostem a hodně cestoval. Nakonec našel obor, který mu vyhovoval a kterým se pak dále zabýval. Bylo to studium a sbírání motýlů. Stal se z něj tedy entomolog a brzy v tomto oboru získal reputaci uznávaného odborníka. Otcovo povolání také předurčilo způsob života celé rodiny. Hodně cestovali a nezůstávali dlouho na jednom místě.

Walter Giesecking se narodil v době, kdy se rodiče přemístili ze švýcarské Ženevy do francouzského Lyonu. Nebyl pokřtěn, protože jeho otec pokládal tuto formalitu za zbytečnou. V Lyonu nezůstali dlouho a brzy po Walterově narození se přesunuli do Nice. Giesecking ve svých pamětech píše, že nemá mnoho vzpomínek na toto rané období dětství, ale pamatuje si, že jeho první slova byla jakousi zvláštní směsicí němčiny a francouzštiny a píše také o tom, že sám o sobě hovořil jako o „un Walter“.

Gieseckingovi rodiče měli i poněkud méně typický pohled a názor na výchovu a vzdělávání svého syna. Otec věřil, že je jeho syn v něčem zvláštní a specifický a snažil se podporovat jeho přirozený entuziasmus pro učení. Walter se naučil číst ve čtyřech letech tak, že skládal slova z dřevěných kostek, které měly na každé straně napsané písmeno. Záhy se u něj také probudil zájem o klavír. Na přelomu let 1899 – 1900 pobývala rodina v Naples a v Riviera de Chiaia. Tam měl Walter možnost seznámit se s klavírem blíže, protože ve stejném domě jako

oni bydlel i učitel klavíru a dal mu několik lekcí. Noty se naučil z pruhu papíru, na kterém byla nakreslená klaviatura s odpovídajícími názvy tónů. Ve věku tří let se naučil pravděpodobně i psát. Ve svých pamětech píše o dochované pohlednici, kterou pod vedením rodičů napsal své babičce.

Giesecking také vzpomíná na své první veřejné hraní. Bylo to v roce 1900, kdy jeho rodiče navštívili světový veletrh v Paříži. Zde byl vyzván k tomu, aby zahrál na jeden z vystavených klavírů. Tato událost Gieseckingovi utkvěla v paměti proto, že poté co dohrál, nemohl v hemžícím se davu zahlédnout své rodiče a to ho vyděsilo tak, že se rozplakal. Další z jeho dětských vystoupení bylo při příležitosti úmrtí jejich souseda. Tehdy malý Walter zahrál pohřební pochod ze svého oblíbeného alba „Klassiker für die Jugend“.

Kolem roku 1902 se rodina Gieseckingových přestěhovala do Mentonu na francouzské riviéře. V této době zaznamenal Walter velký pokrok v klavírní hře. Jeho rodiče tím byli velmi potěšeni a otec mu pronajímal klavír na cvičení ve všech místech jejich pobytu. Giesecking vzpomíná, že hrával na klavír v obchodě s hudebninami v Mentonu, kde ho venku za výlohou sledovalo shromáždění posluchačů.

Gieseckingova pianistická dráha se začala rychle rozvíjet a dosahoval pověsti zázračného dítěte. Jeho otec ale nebyl zastáncem drilu a dlouhého mechanického cvičení. Hraní stupnic a etud připomínal malému Walterovi jen občas a preferoval spíše poslech zajímavé hudby nad prstovými cvičeními. Jako důležité se mu jevilo i to, aby syn ovládal ještě jiný hudební nástroj. Proto ho přihlásil do hodin houslí. Přirozená lehkost, se kterou zvládal Giesecking klavírní hru, mu ale v houslích chyběla a nikdy nedokázal zcela zvládnout techniku tohoto nástroje, která mu přišla značně nepohodlná. Tak dělal v houslích jen malé pokroky i přesto, že chodil do hodin, zatímco v klavíru se zlepšoval bez jakéhokoliv pedagogického vedení či instrukcí. Giesecking ve svých pamětech píše, že byl v klavíru naprostý samouk a ani jeho otec nevěděl o hraní na klavír dost na to, aby mu mohl dávat nějaké rady. Uměl hrát pouze na flétnu a ještě za studií zkoušel i jiné nástroje, nikdy se ale hraní nevěnoval profesionálně. Ani Walterova

matka neměla hudební vzdělání a vždy jen mlčky poslouchala.

V roce 1903 napsal Giesecking několik prvních vlastních kompozic. Svůj hrdě nazvaný op. 1 napsaný v září roku 1903 sám humorně popisuje jako „dosti bezstarostný opis“ variací C. M. Webera. Po tomto prvním skladatelském pokusu následovala *Sonatina op. 2 D dur.* Tu zkomponoval v listopadu 1903 těsně po svých osmých narozeninách. Tuto skladbu už označil jako „značně větší počín“. Název skladby byl napsán trojjazyčně a poslední věta, téma s variacemi, zůstala nedokončená.

Gieseckingovo dětství bylo neobvyklé v jedné zásadní oblasti - nikdy nechodil do školy. Ačkoliv byl jeho otec dobrým studentem, měl nepřekonatelnou averzi k formálnímu vzdělávání, kterou získal během studia na střední škole. Proto chtěl své milované dítě ušetřit tohoto „nelidského zvěrstva“. To byl důvod, proč Walter nestrávil ve škole ani jediný den. Nikdy neměl ani žádného soukromého učitele a nikdy se neučil podle nějakého plánu nebo systému. Uměl číst a psát a to mu stačilo k tomu, aby sám s nadšením pročítal různé knihy a učebnice. Základům matematiky ho příležitostně učili rodiče. Uměl mluvit perfektně dvěma jazyky. Doma hovořili německy, ale při běžném jednání ve společnosti používali francouzštinu.

Během častých výletů za blízké hranice s Itálií se Giesecking naučil i trochu italsky. Po otci také zdědil lásku k motýlům a stal se tak časem také jejich vynikajícím a vášnivým lovcem. Za tímto účelem s otcem podnikali 25 – 30 km dlouhé výpravy.

Po několika letech pobytu v Mentonu rodina opět změnila bydliště a přestěhovala se několik kilometrů východně od Nice do Villefranche – sur – Mer. Otec tam pronajal malý dům u vstupu do starého města. Dům byl obklopen zahradami a měl krásný výhled na zátoku. Místo bylo chráněno před zimou, téměř nikdy tam nemrzlo a také sníh byl jen zřídka senzační událostí. Giesecking se zde věnoval chytání motýlů a v zimních měsících horlivě cvičil na klavír. Jeho zvykem se také stalo to, že se tajně naučil a zapamatoval delší skladbu, kterou pak hrál jako překvapení k narozeninám rodičům nebo k jiným speciálním příležitostem.

Když byly v Nice nebo Monte Carlu nějaké zajímavé koncerty, navštěvoval je spolu s rodiči. Často slýchávali hrát houslistu Bronislawa Hubermanna¹, protože jeho tajemník ve Vídni byl také entomologem a dával jim volné lístky. Z dalších houslistů zmiňuje Giesecking ještě např. Jana Kubelíka² a Eugena Ysaïe³, z klavíristů si vzpomíná na Richarda Singera⁴, Raola Pugna⁵ a Edouarda Rislera⁶. Často se také jezdili podívat do opery v Nice, především v neděli odpoledne. Nejmodernější operou, kterou zde byla možnost slyšet, byla Salome od Richarda Strausse. Giesecking si opery často předem přehrával z klavírních výtahů, které mu otec koupil nebo vypůjčil v místní hudební knihovně. Tak se Giesecking seznámil s mnoha operními díly a také s kompletní Wagnerovou operní tvorbou. Na Vánoce a narozeniny dostával od svých rodičů téměř vždy nějaké noty. Giesecking v pamětech píše, že stále vlastní stěžejní část klasické a romantické klavírní literatury.

V této době znal a hrál Giesecking velkou část z díla J. S. Bacha, L. van Beethovena, R. Schumanna a F. Chopina a některé skladby F. Schuberta a F. Mendelssohna. Zajímavé je, že neznal vůbec tvorbu J. Brahmsa a ani mnoho skladeb od F. Liszta. O svých současnicích Debussym a Ravelovi, jejichž interpretací později tak proslul, dokonce v této době ani neslyšel. Stále se také věnoval hře na housle. Tu studoval u italského učitele hudby Eugéne Gandolfa. Jeho pokusy o naučení správné smyčcové techniky však podle Gieseckingových slov nebyly příliš úspěšné.

Giesecking se kromě hraní skladeb klasických autorů věnoval také vlastní improvizaci a tvorbě. Už jako mladý chlapec měl velmi

¹ B. Hubermann (1882 – 1947) – polský houslista, žák Josepha Joachima v Berlíně, r. 1936 založil Palestinský symfonický orchestr

² Jan Kubelík (1880 – 1940) – český houslista a skladatel, studoval na Pražské konzervatoři u O. Ševčíka, byl nazýván druhým Paganinym

³ Eugen Ysaïe (1858 - 1931) – vynikající belgický houslista, skladatel a dirigent

⁴ Richard Singer (1879 – 1940) – německý klavírista, skladatel a pedagog, studoval např. u Heinricha Bartha, Leschetického a Busoniho, působil v New Yorku

⁵ Raul Pugno (1852 – 1914) – klavírista, skladatel a pedagog, studoval na Pařížské konzervatoři, nejvýznamnější francouzský pianista té doby, často vystupoval s houslistou Ysaïem

⁶ Édouard Rislér (1873 – 1929) – klavírista, studoval např. u Eugena d'Alberty, zaměřil se na studium Beethovenových skladeb a jako první veřejně provedl kompletní dílo Chopina

rozvinutý absolutní sluch a dokázal také perfektně hrát z listu neznámé skladby. Inspirován studiem Wagnerových oper vymýšlel různé leitmotivy, aby jejich prostřednictvím hudebně líčil hory, řeky a různá místa, která ho při jeho toulkách zaujala. Improvizoval na různá témata, jimiž ho inspirovala příroda – např. východ nebo západ slunce, letní bouře atd. Tyto motivy si zapisoval do svého entomologického zápisníku, který si vedl mezi lety 1908 – 1911 a ten měl u sebe schovaný a zázračně zachovaný i přes prodělané dvě světové války.

Giesecking znal mnoho nejen z oblasti entomologie, ale také z oblasti fauny a flóry a jak sám píše, četl všechny knihy, které se mu dostaly do ruky. Trávil téměř celý rok venku v přírodě a nemusel chodit do školy a dělat úkoly. Také se musel starat o housenky a vzácné druhy motýlů a zásobovat je speciálními druhy rostlin, které hledal v horách nad Villefranche. Toto jeho úsilí bylo po letech oceněno. Významný sběratel a výzkumník motýlů Conte Emilio Turati z Milána po něm pojmenoval nový druh motýla. Na jeho počest ho nazval Walteri a to zajistilo Gieseckingovi entomologickou nesmrtelnost.

1.2. Studium na konzervatoři v Hannoveru

Rodiče Waltera Gieseckinga často mluvili o tom, že by chtěli strávit nějaký čas v rodném Německu a využít této příležitosti k tomu, aby zajistili synovi řádné hudební vzdělání. V listopadu 1911 tento plán zrealizovali a přestěhovali se do Lahde, které bylo otcovým rodištěm. Toto prostředí na Waltera působilo zcela nově a cize. Loučení s krásnou krajinou a horami bylo pro něj velmi bolestné. Ve svých pamětech píše o tom, jak byl šťastný a privilegovaný, že mohl strávit své dětství v regionu s tak překrásnou a výjimečnou přírodou. Příjezd do podzimního chladného a bezbarvého Německa se mu nelíbil. Naštěstí rodina nebyla mezi cizími, ale sdílela domácnost s otcovými rodiči, kteří je přijali s láskou a pohostinností. Vlastnili poměrně velkou farmu, kterou zčásti zrekonstruovali. Dědeček byl hlavní správce cest a zodpovídal za jejich údržbu. Patřil tak ve vesnici k uznávaným občanům.

Gieseckingovi prarodiče byli velmi zbožní příslušníci protestantské církve a dělalo jim velké starosti, že s nimi Walter nechodil v neděli do kostela. Časem ale začal nahrazovat místního varhaníka a seznámil se s prací na kůru. Brzy věděl dost o liturgii a chorálech a když místní kantor odjel na delší prázdniny, hrál v místním kostele několik týdnů sám jako oficiální, ale neplacený varhaník.

V listopadu 1911 otec Waltera zapsal na Státní konzervatoř v Hannoveru. Tuto školu v nejbližším velkém městě doporučil Carlu Gieseckingovi kolega entomolog a zároveň houslista. Waltera přijímal přísný ředitel Karl Leimer⁷. Dal mu hudební test a zkoušel ho ze hry z listu. Giesecking Leimera velmi překvapil a ten nechtěl věřit, že nikdy neměl žádného učitele klavíru. Po pár dnech byl Giesecking na konzervatoř přijat a byl velmi hrdý na to, že si ho vzal do třídy sám ředitel. Leimer ho také zařadil do orchestrální třídy a Giesecking tak spolu s ostatními studenty dvakrát týdně hrával na housle nebo na

⁷ Karl Leimer (1858 – 1944) – pianista a pedagog, po studiích ve Württembergu se r. 1883 stal ředitelem Königsberg Conservatory, v r. 1897 založil Municipal Conservatory v Hannoveru, kde byl jeho nejvýznamnější žákem Walter Giesecking, společně s ním napsal pojednání *Piano Technique*

violu. Krátce na to, když měl orchestr konzervatoře veřejné vystoupení, zažil Walter Giesecking podle jeho slov nejhorší trému v celém svém životě. Ačkoliv hrál až sedmého hráče ve druhých houslích, tak vzpomíná, že se sotva odvážil dotknout smyčcem strun, jak se mu klepala ruka.

O několik měsíců později, 7. února 1912, nechal Karl Leimer vystoupit Gieseckinga na studentském recitálu na konzervatoři. Walter byl prý opět velmi nervózní a po celou dobu, kdy byl na pódiu, zcela zapomněl na bolest zubů, která ho zrovna v tu dobu trápila. Plánovaný program - Bachovo *Preludium a fugu E dur* a Mendelssohnovo *Rondo capriccioso* - ale zahrál bezchybně. Brzy na to si zahrál i s orchestrem – první větu z Beethovenova koncertu c moll. A od tohoto momentu už svou trému z velké části překonal.

Jeho studium tak začalo být velmi vážné a intenzivní. Během roku 1912 neustále cestoval mezi Lahde a Hannoverem. Naučil se jezdit na kole, aby se dostal rychleji na stanici vlaku v Mindenu. Tam také častokrát přespával u svého strýce, hlavně když se vracel pozdě večer domů z koncertů v Hannoveru. Když bylo ošklivé počasí, používal k dopravě mezi Minden a Petershagenem vlak. Tímto vlakem jezdilo pravidelně mnoho studentů z mindenské střední školy a Giesecking se tam seznámil s několika svými vrstevníky. Brzy spolu začali navštěvovat i různé hospody, kde ocenili Gieseckingovu schopnost doprovázet různé písně. Walter zde byl také zasvěcen do pití piva.

Na jaře a v létě roku 1912 se Giesecking věnoval své zálibě v chytání motýlů v okolí Lahde, ale čím dál tím více času mu vyplňoval klavír. Avšak nikdy necvičil nadměrně moc, jeho učitel to po něm ani nevyžadoval. Trávil u klavíru asi 2 až 2 a půl hodiny dopoledne a chvíli pak ještě odpoledne. Vzpomíná, že dosáhl svého maxima, když se snažil naučit první Chopinovu etudu z op. 10. Tato etuda ho tak frustrovala, že ji cvičil 6 hodin během jednoho dne. To byl ale jediný a výjimečný případ.

Jako další veřejné vystoupení zorganizoval Leimer pro Gieseckinga speciální recitál, kde měl zahrát všechny čtyři Chopinovy balady. Koncert proběhl 4. září roku 1912 na konzervatoři v Hannoveru. Na

recitál vyšla dokonce v místních novinách velmi pozitivní a pochvalná kritika. Leimer byl tímto Gieseckingovým vystoupením velmi potěšen.

Ke konci roku 1912 zaznamenal Giesecking ještě dvě pro něj důležité události. V říjnu přednesl první větu z Chopinova koncertu e moll a 25. listopadu hrál vlastnoručně vypracované basso continuo v Bachově kantátě *Der Streit zwischen Phoebus und Pan*. Hrál tehdy cembalový part na standartní velký klavír, který měl díky zásahu do mechaniky upravený zvuk tak, aby se blížil zvuku cembala.

Na začátku roku 1913 se Giesecking přestěhoval se svou matkou do Hannoveru. Poslechli tak Leimerovo doporučení, který chtěl mít studenta přímo v Hannoveru. Otec Carl Giesecking se v zimě v roce 1912 vrátil zpět do Villefranche, protože si přál pokračovat v práci entomologa. Odloučení rodičů se postupně stalo definitivním.

Ve velkém městě se Giesecking cítil zpočátku opuštěně. Vzpomíná, že pro něj bylo útěchou i to, když sledoval vránu na protější střeše. Negativní myšlenky ale začal zahánět hudbou a studiem. Hodiny klavíru měl čtyřikrát týdně a někdy Leimerovi hrál celé hodiny. Leimer byl v té době i terčem závidosti a měl v Hannoveru velký počet nepřátel. Nazývali ho pedantem a popírali, že by měl hlubší pochopení pro hudbu. Gieseckingovi ale jeho vedení vyhovovalo a byl s jeho výukou spokojen.

Přemístění do Hannoveru znamenalo pro Gieseckinga i větší finanční zátěž. Studium bylo nákladné, a tak Leimer požádal pruskou vládu o studijní grant. Giesecking musel jet z tohoto důvodu na zkoušku na *Königliche Hochschule für Musik* do Berlína, aby přesvědčil komisi o svých kvalitách. V pamětech vzpomíná, že musel hrát profesoru Barthovi⁸. Poprosil tehdy o dovolu zahrát na klavír značky Grotrian-Steinweg, protože na tyto klavíry byl zvyklý hrávat v Hannoveru. Odpověděli mu něco v tom smyslu, že ani kavalerista nemá vždy svého vlastního koně na přehlídce. To se Gieseckingovi nezdálo nijak zvlášť povzbudivé, ale nenechal se tím nijak rozhodit a vyrušit ze soustředění.

⁸ Karl Heinrich Barth (1847 – 1923) – německý pianista a pedagog, jeho učiteli byli např. Carl Reinecke, Carl Tausig, von Bülow aj., vyučoval na konzervatoři v Berlíně a na Musikhochschule. K jeho nejvýznamnějším žákům patří Wilhelm Kempff a Arthur Rubinstein

Nepamatoval si už, co na zkoušce hrál, ale studijní grant nakonec získal. Bohužel to ale bylo stipendium ke studiu na *Hochschule für Musik* v Berlíně. To neodpovídalo tomu, co si přál Karl Leimer, který samozřejmě chtěl, aby Giesecking zůstal u něj v Hannoveru. Proto podali další žádost o stipendium do Hannoveru a i s tím uspěli. Leimer pak získal pro svého studenta ještě další grant od komunální rady v Hannoveru, a tak mohl Giesecking pobývat v tomto městě i se svou matkou celkem bezstarostně.

V roce 1913 měl Giesecking na konzervatoři další koncerty. Chopinovský recitál proběhl 3. února 1913 a na programu byly tyto skladby: *12 Etud, op. 10, Klavírní koncert e moll, op. 11 s orchestrem, Fantasie f moll, op. 49 a Polonéza As dur, op. 53*

28. dubna 1913 hrál recitál věnovaný skladbám R. Schumanna: *Toccata, op. 7, Symfonické etudy, op. 13, Variace na dva klavíry* (druhý klavír hrál Karl Leimer), *Fantasie, op. 17 a Karneval, op. 9*

V září 1913 následovaly dva beethovenovské recitály. Na prvním zazněly tyto skladby: *Sonáta c moll, op. 13 (Pathétique), Sonáta cis moll, op. 27 no. 2 (Mondschein), Sonáta C dur, op. 53 (Waldstein), Sonáta f moll, op. 57 (Appassionata) a Sonáta c moll, op. 111*. Hned za čtyři dny následoval druhý recitál, kde Giesecking provedl *Sonátu B dur, op. 106 (Hammerklavier) a Klavírní koncert Es dur, op. 73 (Emperor)*.

24. října 1913 uspořádal Giesecking svůj první recitál v Mindenu, který si sám zorganizoval. Příbuzní a kamarádi mu pomohli s propagací a i díky tomu měl koncert velkou návštěvnost. Vynesl mu obrovskou sumu 144 zlatých marek. Vedle toho také příležitostně doprovázel pěvecké sólisty, což nebyl velký zdroj příjmů. Ale i za to byl Giesecking rád.

Brzy začal dávat hodiny klavíru začátečníkům a také začínajícím operním zpěvákům, se kterými zkoušel jejich role. Bohužel většina z nich nebyla příliš talentovaná - vždy jim chyběla buď kvalita hlasu, nebo muzikalita. Velkým problémem také často bylo nedodržování rytmu.

Jednou se také objevil Giesecking na veřejném koncertě jako varhaník. Bylo to v Mindenu 19. Listopadu 1913 a zahrál tam sólově Bachovu

Toccatu D dur a Mendelssohnovu *Šestou varhanní sonátu*.

Giesecking ve svých pamětech zmiňuje ještě jeden velmi důležitý koncert. Tento recitál se opět konal na konzervatoři v Hannoveru dne 4. února 1914 a Giesecking na něm uvedl poprvé dílo skladatele, se kterými byl později v budoucnosti úzce spojován. Byl to samozřejmě Claude Debussy. Giesecking tehdy získal noty *Reflets dans l'eau* a ihned se skladbu naučil. V té době ještě netušil, že bude později tuto skladbu hrát tak často, ale už po prvním seznámení toto dílo začal hodně obdivovat. Na tomto recitálu také zazněla Griegova *Balada, op. 24*.

Zpočátku roku 1914 neměl Giesecking ani tušení o tom, jak složitá situace čeká celou Evropu. Karl Leimer vyjednal a naplánoval s agenturou v Berlíně Gieseckingovo uvedení do hlavního města v sezoně 1914 – 1915. Měl zahrát zkušební koncert, kde byl na programu Lisztův *Klavírní koncert Es dur* a také další chopinovsko-lisztovský program: Chopinova *Preludia, op. 28*, Lisztova *Sonáta h moll*, Lisztovy *transkripce Schubertových písní* a Lisztova *Fantasie „Don Juan“* na motivy Mozartovy árie.

Giesecking píše také o jednom nezapomenutelném zážitku, který prožil v roce 1913. Tehdy navštívil koncert Eugena d'Alberta⁹. Bylo to poprvé, kdy slyšel tak ohromující dokonalou hru. Získal tak představu, jak perfektní může být klavírní hra a jak vysoké úrovně je nutné dosáhnout. Nicméně Karl Leimer o tomto d'Albertově recitálu prohlásil, že v minulosti hrál pianista ještě lépe a vyváženěji. Giesecking tomu nemohl ani uvěřit, ale vzhledem k tomu, že byl pro něj Leimer stále velkou autoritou, nepochyboval o pravdivosti jeho slov. Giesecking píše, že v pozdějších letech zažil ještě jeden podobně strhující zážitek a to když o mnoho let později slyšel hrát S. Rachmaninova v Carnegie Hall v New Yorku. To považoval za skutečně působivé hraní.

⁹ Eugen d'Albert (1864 – 1932) – skladatel a pianista, studoval v Londýně, Vídni a ve Výmaru u Franze Liszta, stal se jedním z jeho nejvýznamnějších žáků, v závěru života se soustředil na komponování, napsal dvacet oper, dva klavírní koncerty a symfonii

1.3. První světová válka

Letní prázdniny 1914 strávil Giesecking opět u prarodičů v Lahde. Walterův dědeček si původně představoval, že jeho vnuk bude působit jako kostelní varhaník. S myšlenkou, že bude dále studovat klavírní hru, se smířil teprve poté, kdy Waltera pozval k sobě domů místní hudbymilovný guvernér Senior Civil Servant B. Giesecking vzpomíná, že v tu dobu často jezdili spolu se svým kamarádem Walterem Reinkensmeierem na kole do Minden, kde se potkávali se spolužáky a trávili spolu čas na ulicích nebo v kavárnách. Jednoho dne, kdy zrovna pobývali v Minden, byla vyhlášena válka. Giesecking vzpomíná na speciální novinové dodatky, které anoncovaly začátek válečného konfliktu.

Fakt, že jeho matka ani on nevladli žádný identifikační dokumenty, což bylo před rokem 1914 běžné, pro ně později znamenal velkou komplikaci. Otec Carl Giesecking se dokonce schválně odmítal registrovat na policii, protože to považoval za omezování osobní svobody.

Válka zpočátku ještě nebyla totální, a tak mohl Giesecking pokračovat ve studiích v Hannoveru i po prázdninách. Opět koncertoval, 21. ledna 1915 zahrál v Hannoveru Lisztův *Klavírní koncert Es dur*. Koncert byl součástí varietního představení, ale probíhal ve dvorním divadle, a tak si na něj Giesecking pořídil svůj první frak.

Uskutečnil také Leimerův plán, který spočíval v tom, že měl během šesti večerů zahrát všech čtyřicet Beethovenových klavírních sonát. Tento velký počín provedl v krátkém období mezi listopadem 1915 a únorem 1916. Tyto sonáty hrál z paměti a vypustil jen obě snadné skladby z opusu 49. Giesecking v pamětech píše o tom, že jediný, kdo plně nesouhlasil s tímto činem, byl Gieseckingův otec. Tvrdil, že toto nadměrné zatížení paměti zničilo Walterův kompoziční talent. To byl samozřejmě nesmysl, ale ukazovalo to, jak moc těžké pro otce bylo vzdát se jeho snu o tom, že se jeho syn stane druhým Beethovenem.

Kromě beethovenovských recitálů hrál Giesecking i na jiných

koncertech, především jako doprovod. Dával také hodiny klavíru a byl velmi šťastný, že si ho ke spolupráci vybrali vynikající hráči na dechové nástroje a společně prováděli různá komorní díla. Hrál s nimi především Mozartovy a Beethovenovy kvintety, sextet Ludwiga Thuille¹⁰ a také různé sonáty. V letech 1917 – 1918 sám Giesecking složil kvintet pro klarinet, hoboj, hornu, fagot a klavír a věnoval ho svým rodičům. Tento kvintet se pak poměrně často hrával.

Po pár měsících války byli povoláni k odvodu muži narození v roce 1895, mezi něž patřil i Giesecking. Zapsal se poslušně do seznamu, ale byl tentokrát odmítnut, protože nebylo možné prokázat jeho německý původ. Nakonec byl do války odveden až v srpnu roku 1916 (o pár let později, když se v roce 1924 rozhodl, že se ožení, vyšlo najevo, že jeho povolání do války bylo ilegální, protože nebyl držitelem německého občanství).

11. srpna roku 1916 byl pro Gieseckinga důležitý den, protože poprvé oblékl císařskou uniformu. Vojenský výcvik zvládal dobře a neshledával ho nijak obtížným. Dobře se adaptoval i v tomto pro něj dosud zcela neznámém prostředí. Vzpomíná, že byl velmi úspěšný ve střelbě na terč. Protože vojenská komise brzy přišla na to, že jeho německý původ není zcela jasný a prokazatelný, nebyl naštěstí poslán po výcviku přímo do tvrdých bojů na západní frontě. Místo toho ho zařadili do kurzu pro nosiče nosítek. To byla úloha, kterou dávali hudebníkům z vojenské kapely. Tento kurz dělali velmi ochotně, protože probíhal v zázemí daleko od fronty a tím pádem bez jakéhokoliv ohrožení. Jejich práce spočívala hlavně v rolování obvazů, jež jednotky používaly během výcviku. Naučili se také to, jak tuto příjemnou a nenáročnou práci co nejvíce protahovat, když jednou smotanou gázu několikrát schválně znovu rozbali.

Giesecking měl na vojně i tu výhodu, že mohl přespávat doma. Musel kvůli tomu sice vstávat velmi brzy ráno, aby se stihl dopravit do kasáren, ale jeho postel byla nesrovnatelně pohodlnější než kasárenské

¹⁰ Ludwig Thuille (1861 – 1907) – rakouský skladatel a klavírista, studoval Königliche Musikhochschule v Mnichově klavír u Karla Bärmanna a kompozici u Josepha von Reinbergera, později sám vyučoval klavír, teorii a kompozici, dostalo se mu uznání v oblasti tvorby komorní hudby

dřevěné pryčny. Během tohoto výcviku stihl zahrát koncert v Bad Oeynhausenu, který měl domluven už předtím, než byl odveden na vojnu. Koncert proběhl 1. září roku 1916 a Giesecking tehdy hrál Lisztův klavírní koncert Es dur ve vojenské uniformě.

Po měsících služby u vojenského servisu byl převelen k jinému praporu a přidělen do kapely, kde při pochodových písních hrával na činely. Dirigoval je starý kapelník, pod jehož vedením odehráli mnoho koncertů s populárním programem. Giesecking vzpomíná, že si troufli i na předehru z Wagnerova Tannhäusera.

Za toto hraní pobíral plat a živil tak sebe i svou matku. Hrával také pravidelně sám na klavír v různých barech a restauracích v Hannoveru. Doprovázel také hudbou filmy v kině.

Giesecking se ve svých pamětech také zmiňuje o svém otci, který během války prožíval nelehké období. Byl zatčen v Nice a na nějakou dobu uvězněn. Později byl internován na ostrov St. Marguerite nedaleko Cannes jako civilní vězeň. Jeho velmi cenná a vzácná sbírka motýlů, nábytek a vše ostatní bylo nenávratně ztraceno. Carl Giesecking poté na ostrově onemocněl a byl umístěn do vojenské nemocnice. Odtud utekl na italské hranice, jež byly vzdálené asi šedesát kilometrů, a dostal se na německý konzulát v jednom italském městě. Ten mu umožnil vrátit se zpět do Německa. Přišel však o veškerý majetek.

V roce 1917 byl Giesecking převelen na ostrov Borkum. Když se dozvěděl, že tam byl zformován malý symfonický orchestr hrající převážně ve smyčcovém obsazení, pokusil se tam samozřejmě dostat. To se mu podařilo a bylo mu přiděleno místo asistenta koncertního mistra. Protože jeho houslová technika nebyla úplně ideální, rozhodl se, že bude cvičit, což vyvolávalo různé protesty jeho spolubydlících. Nakonec mu byla přidělena soukromá místnost. Orchestr pořádal řadu koncertů a Giesecking sklízel úspěchy i jako houslista. V Borkumu byla také možnost hrát na klavír a Gieseckingův repertoár zahrnoval mnoho populárních písní.

O nedělích si Giesecking přivydělával také jako doprovod filmů v kině v Hotelu Nordsee. Měl tam k dispozici klavír a harmonium a ve svých pamětech vtipně popisuje, jak tragické části filmů doprovázel na

harmonium a veselé komedie na klavír. Za svůj vrcholný kousek považoval svojí úpravu *Ave Maria* Bacha/Gounoda, kde hrál melodii levou rukou na harmonium a pravou hrál doprovod na klavír. Přitom levou nohou ovládal měchy a pravou bral pedál u klavíru.

Do Borkumu často přijížděli na vystoupení různí umělci, divadelní a baletní skupiny a sólisté. To byla vždy pracovní příležitost pro Gieseckinga, který pohotově mohl vše doprovázet na klavír. S barytonistou Maxem Kraussem provedli recitál složený z písní Schuberta, Schumanna a Loeweho.

1.4. Období mezi dvěma světovými válkami

1. prosince 1918 byl Giesecking propuštěn z vojenské služby a vrátil se zpět do Hannoveru, kde stále bydlela jeho matka. Vzpomíná, že během prvních dní po návratu domů bylo možné ještě často slyšet střelbu. Avšak mnohem depresivnější mu připadala absence jakékoliv hudební aktivity. Naštěstí tento stav netrval dlouho a v polovině prosince byl Giesecking pozván k účasti na výroční oslavě sborové asociace v Lippstadtu ve Vestfálsku. Postupně si nacházel různé příležitosti ke koncertování a v únoru roku 1919 už hrál v Hannoveru opět klavírní recitál.

Dostal také nabídku z vynikající soukromé konzervatoře v Hamburku, aby zde vyučoval hře na klavír. Bylo to na doporučení jeho přítele Dr. Grimma, jehož otec byl blízkým přítelem J. Brahmsa. Pro Gieseckinga byla tato nabídka velmi lákavá mimo jiné i proto, že mu zaručovala jistý příjem. V Hannoveru se o tom brzy dozvěděli a nechtěli se Gieseckinga vzdát. Houslista Steinmeyer, se kterým občas Giesecking hrával, o tom pověděl továrníkovi na čokoládu Hermannu Bahlsenovi, který byl velkým podporovatelem a mecenášem umělců. Protože chtěl, aby talentovaní a perspektivní mladí umělci zůstávali v Hannoveru a byli zde aktivní, navrhl Gieseckingovi, aby učil jeho syny na klavír a slíbil mu za to určitou měsíční částku. Giesecking souhlasil a stal se učitelem klavíru a pravidelným hostem v Bahlsenově rezidenci, kde se scházela řada zajímavých umělců a osobností. Tento okruh lidí přišel s nápadem, že by uvedli zatím zcela neznámého tanečníka, který se zabýval výrazovým tancem. Sochař profesor Hoetger navrhl kubistickou scénu a také doprovodná hudba měla být velmi moderní. Giesecking hrál k tomuto účelu skladby Debussyho, Ravela, Cyrila Scotta¹¹, Korngolda a mnoha dalších.

V té době se stal ředitelem Musikhochschule v Berlíně operní skladatel Franz Schreker. V jeho kompoziční třídě bylo mnoho talentovaných studentů, mezi nimi mimo jiné Alois Hába, Ernst Křenek a Joseph

¹¹ Cyril Scott (1879 – 1970) – anglický skladatel, studoval ve Frankfurtu nad Mohanem, od r. 1898 vyučoval v Liverpoolu

Rosenstock, který se později stal hudebním ředitelem Metropolitní opery. Giesecking se velmi zajímal o tvorbu těchto mladých umělců. Byl známý tím, že hrál skvěle z listu a to i skladby svých současníků. Tato dovednost vždy vyvolávala velký obdiv.

Když Joseph Rosenstock napsal klavírní koncert, byl Giesecking pověřen, aby ho 8. dubna roku 1921 ve Staatsoper v Drážďanech premiéroval. Byl to první z mnoha klavírních koncertů, které Giesecking hrál a jež měly jen jedno uvedení. V červnu roku 1921 hrál romantický klavírní koncert Josepha Marxe¹² v Hannoveru. Tuto skladbu později přednesl ještě několikrát, např. na svém prvním koncertě ve Wiesbadenu na začátku sezóny 1921 – 1922. Slyšel ho tehdy i Gieseckingův otec, jež v té době ve Wiesbadenu žil.

V září 1921 hrál Giesecking poprvé v zahraničí. Bylo to ve švýcarském Curychu, kam si ho pozvala firma na klavíry Jecklin. S jejími majiteli udržoval později přátelské kontakty. Zorganizovali mu recitál, na jehož programu byly opět moderní skladby:

Scott: *Suite, op. 75*; Debussy: *Soirée; Cathédrale enloutie; Masques; Pagodes; Poissons d'or*; Skrjabin: *Sonata č. 5*

Hudební večer dále pokračoval s houslistkou Erikou Besserer z Hamburku, která hrála Regerův op. 72, Szymanowského *Mythen* a Debussyho sonátu.

Další koncert měl Giesecking naplánovaný opět v drážďanské Staatsoper v polovině prosince. Tentokrát měl zahrát Beethovenův Klavírní koncert G dur pod taktovkou Fritze Busche¹³, se kterým se setkal ve Stuttgartu. Dostal ale ve stejnou dobu pozvání do Milána od velmi váženého souboru *Società del Quartetto*. Fritz Busch byl natolik ochotný, že představení v Drážďanech přeložil a umožnil tak Gieseckingovi hrát v Miláně.

Na závěr úspěšné a krásné sezóny 1921 zahrál Giesecking ve Staatsoper dvakrát Beethovenův *Klavírní koncert G dur*. Tento rok Giesecking tvrdě

¹² Joseph Marx (1882 – 1964) – rakouský skladatel, pedagog a hudební kritik, vyučoval teorii a kompozici na vídeňské hudební akademii a byl ředitelem Hochschule für Musik

¹³ Fritz Busch (1890 – 1951) – německý dirigent a klavírista, po studiích na kolínském konzervatoři řídil operní domy po celém Německu; za nacistického režimu byl propuštěn a pracoval dále ve Skandinávii, Buenos Aires, New Yorku a Anglii

pracoval, zahrál 137 veřejných koncertů a stal se velmi známým a žádaným pianistou.

V roce 1922 koncertoval opět v Curychu, 7. března a 10. dubna debutoval ve Vídni a na konci dubna následovaly další koncerty ve Švýcarsku. V srpnu byl pozván na hudební festival v Salzburku, kde byla založena *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*. Zde se Giesecking poznal s Paulem Hindemithem, jehož *Amar kvarteto* mělo na festivalu obrovský úspěch. Programy festivalových koncertů byly neobyčejně zajímavé a často velmi vzrušující. Giesecking zde také velmi úspěšně hrál skladby Ravela a Szymanovského.

V říjnu poprvé vystoupil ve skandinávských zemích, konkrétně ve Švédsku a Finsku. V listopadu pak v Copenhagenu a v lipském *Gewandhausu* poprvé s dirigentem Furtwänglerem uvedli Marxův klavírní koncert. Krátce nato, 3. prosince, zahrál Giesecking klavírní recitál v Hannoveru, zde zazněly výhradně premiéry skladeb. Na programu byla mimo jiné Hindemithova nádherná *Suita „1922“*, op. 26 a skladba původem italského autora Castelnuova – Tedesca¹⁴. O pár dnů později zahrál Giesecking stejný program v Berlíně, kde přidal ještě Ravelovu skladbu *Gaspar de la nuit*. Velký úspěch opět sklidila Hindemithova *Suita „1922“*, po jejímž provedení zůstalo publikum doslova šokováno.

Rok 1923 zahájil Giesecking velkým turné po Itálii a Švýcarsku. Pak se znovu podíval do Skandinávie a samozřejmě do Německa. Zde byla v oblasti uměleckého života vyvíjena opravdu veliká aktivita a to především v Berlíně, který byl v té době považován za jedno z kulturních center Evropy. 16. března tu Giesecking premiéroval *Klavírní koncert Es dur; op. 31* Hanse Pfitznera¹⁵. Koncert byl velmi úspěšný a Giesecking ho pak ještě mnohokrát uvedl s různými významnými dirigenty, např. s Furtwänglerem v Berlíně, Bruno Walterem v Haagu a Amsterdamu, se Schalkem ve Vídni a v Mnichově

¹⁴ Mario Castelnuovo Tedesco (1895 – 1968) – v Itálii narozený americký skladatel, klavírista a pedagog, jeho tvorba zahrnuje osm oper, hudbu ke sto filmům, balety, oratoria, písně, komorní hudbu aj.

¹⁵ Hans Pfitzner (1869 – 1949) – německý skladatel, dirigent a pedagog, hudební ředitel a dirigent ve Štrasburku, Berlíně a Mnichově, jeho dílo zahrnuje opery, komorní hudbu, písně aj.

se samotným autorem Pfitznerem. Během tří let zahrál Giesecking tento koncert celkem sedmadvacetkrát.

Na jaře roku 1923 připravil pro Gieseckinga manažer Arthur Bernstein španělské turné. Když se po dlouhé cestě dostal do Madridu, zjistil, že se vyskytly nějaké organizační potíže a musel čekat na jejich vyřešení. Mezitím se zabavil cestováním po Andalusii, kde ho zaujala zajímavá a pestrá motýlí fauna a vrátil se tak ke své dávné sběratelské vášni. Poté se podíval do Sevilly. Ačkoliv mu agent zatím neposílal žádné nové informace, odjel do Huelvy, kde mělo podle původních plánů turné začít. Nakonec se vše podařilo domluvit a turné mohlo být zahájeno. Giesecking hrál v mnoha zajímavých a malebných španělských městech. Na závěr vystoupil v Barceloně, odkud se pak parníkem dopravil do Janova a následně domů.

Giesecking si od této doby dělal vždy dlouhé letní prázdniny. Ty trávil v Alpách nebo na jihu Evropy, kde sbíral motýly a snažil se vůbec nehrát na klavír. V zimě měl naopak koncertů čím dál tím více.

Na podzim 1923 koncertoval Giesecking poprvé v Londýně, v Polsku a v Budapešti. V letech 1922 až 1925 hrál průměrně sto koncertů během jedné sezóny, které vtěsnil do rozmezí osmi a půl měsíců. V listopadu 1924 poprvé vystoupil v anglickém rozhlasu.

31. března 1925 se Walter Giesecking v Hannoveru oženil s Annie Haake. Oznámení o jejich sňatku vyšlo v novinách na 1. dubna, a protože v tu dobu byli přáteli už jedenáct let, všichni považovali jejich oznámení o svatbě za aprílový žert.

V roce 1926 Giesecking poprvé cestoval do USA. Na zaoceánské lodi se setkal s několika uměleckými kolegy, kteří mířili stejným směrem. Na palubě byla tehdy mimo jiné pianistka Elly Ney¹⁶, dirigent Toscanini a barytonista Titta Ruffo¹⁷.

Tato první americká návštěva byla pro Gieseckinga velmi úspěšná, ale jak sám píše ve svých pamětech, cítil se tam velmi osamělý a nešťastný, podobně jako když se před patnácti lety přestěhovali s

¹⁶ Elly Ney (1882 – 1968) – německá klavíristka, jejími učiteli byli např. Leschetický a Emil von Sauer, byla výbornou interpretkou Beethovena

¹⁷ Titta Ruffo (1877 – 1953) – italský barytonista, po debutu v Římě vystupoval Rio de Janeiru, Vídni, Paříži, Londýně atd., zpíval v opeře ve Philadelphii a v Metropolitní opeře

rodinou do Německa. Také jeho angličtina nebyla na dobré úrovni. Zázemí měl ale výborné a bylo o něj dobře postaráno. Firma na výrobu klavírů značky Baldwin, na něž Giesecking během turné v USA hrál, mu poskytla technika, který s ním absolvoval všechny koncertní cesty. Uměl trochu německy a přátelsky mu se vším pomáhal.

Mezi lety 1926 – 1939 navštívil Giesecking USA celkem jedenáctkrát. Úspěch a další pozvání si vydobyl už svým prvním turné, kdy posluchačům předvedl dlouhý a neobvyklý program, mimo jiné také klavírní koncert, op. 34 Paula Hindemitha.

Roku 1928 debutoval Giesecking v Praze a v Paříži s dirigentem Ansermetem¹⁸. Hráli Beethovenův *Klavírní koncert G dur* a Casellovu *Partitu pro klavír a orchestr*, kterou pak hrál také v USA a na hudebním festivalu *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* v Curychu, kde také provedl obtížnou klavírní sonátu Mjaskovského. Tu se naučil za neuvěřitelně krátkou dobu - noty viděl poprvé teprve čtyřiaadvacet hodin před začátkem koncertu. Velmi rychle se musel naučit také Mozartův *Klavírní koncert C dur K. 467*, který měl hrát v Londýně. Protože to úplně vypustil z hlavy a vzpomněl si na toto vystoupení až pár dní před koncertem, musel toto dílo nastudovat během pěti dnů. Vše dobře dopadlo a představení bylo podle jeho slov vynikající.

V květnu roku 1929 zahrál Giesecking svůj první sólový recitál v Paříži. Na program měl Bachovu *Anglickou suitu č. 6 d moll*, Schumannovu *Fantasií, op. 17* a dvanáct Debussyho *Preludií* z prvního sešitu. V červnu opět vystoupil s Pfitznerovým klavírním koncertem, tentokrát v Norimberku pod taktovkou samotného skladatele. Mnoho koncertů věnoval Giesecking soudobé hudbě, často se ale tyto snahy neseťkaly s úspěšným přijetím. Publikum si totiž přálo slyšet klasické a známé skladby. Přesto Giesecking neúnavně moderní autory propagoval a hrál jejich skladby s velkým nadšením.

Ve třicátých letech se začala měnit politická situace v Německu i v celé Evropě a Giesecking uvažoval o emigraci do Švýcarska. Jeho žena byla ale proti. Nakonec se usadili ve Wiesbadenu, kde si koupili dům.

Giesecking se kvůli tomu po válce stával terčem útoků a byl podezírán z

¹⁸ Ernest Ansermet (1883 – 1969) – švýcarský dirigent, studoval kompozici u André Gédalge v Paříži a u Ernsta Blocha v Ženevě

kolaborace. V pamětech píše, že se nikdy moc nezajímal o politiku a litoval toho, do jak komplikované situace se Německo dostalo. Nikdy nesouhlasil ani se stíháním židovských obyvatel a nacistická ideologie se mu v tomto směru jevila jako odporná.

V lednu roku 1933, kdy byl Giesecking znovu na cestách po USA, ho zastihla zpráva o tom, že se Hitler stal říšským kancléřem. V jeho osobním životě se tím ale mnoho nezměnilo. Po návratu do Německa hrál 20. dubna v Drážďanech Brahmsův klavírní koncert. Problémy však začal mít jeho manažer židovského původu Arthur Bernstein. Mnoho umělců s ním přestalo komunikovat, Giesecking však neměl důvod od něj odejít - byl s Bernsteinovými službami spokojený už patnáct let.

Giesecking se i v předválečných letech snažil vést normální život a držet se stranou od politiky, což se mu ve Wiesbadenu dařilo. Podnikl ještě další cestu do Ameriky, kde mimo jiné v Los Angeles zažil silné zemětřesení. V roce 1935 hrál také v Mexiku, kde mohl obdivovat i místní tropickou motýlí faunu. Na podzim roku 1935 v Holandsku premiéroval klavírní koncert Maxe Trappa. Poté jej uvedl i v Hamburku a Lipsku. Na jaře roku 1936 koncertoval ve Španělsku. V Madridu zažil nepříjemnosti, když musel hrát během generální stávky. Brzy nato ve Španělsku vypukla občanská válka.

Krátce poté uskutečnil Giesecking velký projekt v Curychu, kde během čtyř večerů zahrál dvanáct klavírních koncertů s orchestrem. Na programech byly tyto koncerty:

Mozartův koncert C dur K. 467; Beethovenovy koncerty G dur a Es dur; Brahmsův koncert d moll; Schumannův koncert a moll; Straussova Burleska; Čajkovského koncert b moll; Franck; Lisztův koncert Es dur, Pfitznerův klavírní koncert; Honeggerovo Concertino a Rachmaninovův koncert c moll.

Při příležitosti konání olympijských her v Berlíně, přednesl Giesecking v rozhlasovém koncertu Lisztův *Klavírní koncert Es dur*. Pro sezónu 1936 – 1937 přidal Giesecking do svého repertoáru skladbu Alfreda Caselly *Sinfonia Arioso e Toccata, op. 59*. Tuto prostou, ale zajímavou skladbu hrál v Itálii, Berlíně a Londýně. Publikum ji však příliš

neocenilo.

Na podzim roku 1937 byl Giesecking znovu v USA a zahrál zde s newyorskou filharmonií s velkým úspěchem Rachmaninovův *Klavírní koncert c moll*, toto vystoupení mu v Americe definitivně „udělalo“ jméno. Na podzim o rok později pak poprvé hrál Rachmaninovův *Klavírní koncert d moll* a v únoru roku 1939 ho s ještě větším úspěchem, než jaký měl s druhým koncertem, zahrál opět s *New York Philharmonic*.

20. srpna roku 1939 odehrál Giesecking poslední předválečný koncert. Vystoupil v Salcburku s vídeňskými fiharmoniky pod vedením Karla Böhma¹⁹. Na programu byl Beethovenův *Klavírní koncert G dur*.

¹⁹ Karl Böhm (1894 – 1981) – rakouský dirigent, studoval v Gratzu a ve Vídni, působil jako dirigent v Gratzu, Mnichově, Darmstadtu, Hamburku, Drážďanech a Vídni, dirigoval také na festivalech v Salcburku, v Bayreuthu, La Scale a Covent Garden

1.5. Druhá světová válka a poválečné období

Během války koncertoval Giesecking za různých okolností v Německu a ve spojeneckých a neutrálních zemích, jakou bylo např. Švýcarsko. V letech 1943 – 1944 vedl ve švýcarském Braunwaldu klavírní kurzy. Konec války ho zastihl ve Wiesbadenu. Po válce byl obviňován ze spolupráce s nacisty, ačkoliv to podle jeho dcery nebyla pravda. Nějakou dobu nesměl veřejně koncertovat a tato nečinnost mu způsobovala velké trápení.

V roce 1947 byl požádán, aby vedl mistrovské kurzy v Saarbrückenu. Těchto kurzů se pak zúčastnila řada mladých pianistů z celého světa. V prosinci roku 1947 odehrál Giesecking svůj první poválečný koncert v zahraničí. Bylo to v Paříži a v ten večer panovalo na místě určité napětí a obava z toho, jak francouzské publikum přijme německého klavíristu. Naštěstí vše dopadlo dobře a Giesecking byl přijat s nadšením.

V roce 1948 podnikl Giesecking turné po Jižní Americe. Každý koncert zde znamenal velký úspěch. Avšak rozsáhlé turné po Severní Americe, které bylo naplánováno na další rok, muselo být zrušeno ještě před prvním koncertem a to kvůli nenávistné kampani, jež byla vůči Gieseckingovi rozpoutána. Předem vyprodaný koncert v Carnegie Hall kvůli demonstrantům nakonec vůbec nemohl proběhnout. Ti stáli před budovou s plakáty označujícími Gieseckinga jako fašistu a Hitlerova přítele. Poté ho imigrační úřady dokonce vykázaly pryč ze země. Situace se uklidnila až po několika letech a Giesecking po delším naléhání nakonec se svým vystoupením na recitálu v newyorské Carnegie Hall souhlasil. To bylo roku 1953. Znovu se sice objevili protestující lidé a Gieseckingovi bylo doporučeno, aby před koncertem neopouštěl uměleckou místnost v Carnegie Hall, ale když vstoupil na pódium, publikum ho přivítalo bouřlivým potleskem. Dojatý tímto přijetím stál u klavíru a trvalo patnáct minut, než mohl začít hrát Mozartovu *Sonátu A dur K. 331*.

V roce 1951 odletěl Giesecking na koncertní turné do Japonska, kde hrál i pro císařskou rodinu. Lidé tam měli porozumění pro západní hudbu,

speciálně pro Mozarta, což Gieseckinga velmi potěšilo.

Walter Giesecking utrpěl během svého života dvě vážné dopravní nehody. Druhá nehoda se stala 2. prosince 1955 na cestě do Itálie a přišla při ní o život jeho manželka. Giesecking utrpěl vážná zranění, ale díky své silné tělesné konstituci se poměrně rychle zotavil a již na jaře se vrátil na koncertní pódia.

V září účinkoval na festivalu v Lucernu a pak se vrátil domů do Wiesbadenu, kde měl rodinu (dvě dcery a vnoučata). Rád se staral o zahradu a také o svou sbírku motýlů, kterou shromáždil během mnoha let cestování. Hodně četl, především knihy o přírodních vědách.

V roce 1956 měl Giesecking v plánu ještě dva koncerty v Německu a natáčení Beethovenových sonát v Londýně. Bohužel však 23. října v Londýně velmi vážně onemocněl a byl okamžitě operován. I přes jeho kritický stav mu lékaři ještě dávali naději. Do Londýna za ním okamžitě přijela jeho dcera Freya, ale mohla ho vidět jen na několik minut. Ještě se jí stihl zeptat, jak se daří jeho rodině. Pak dva dny bojoval o život a 26. října 1956 tiše a pokojně odešel.

2. Pojednání o Gieseckingově klavírní technice

2.1. Úvod ke knize Piano Technique

Knihy vznikla na základě Leimerových pedagogických zkušeností a uvádí základy jeho systému. Není určena pro začátečníky (i když i ti, respektive jejich učitelé, z ní mohou čerpat), ale pro koncertní pianisty, pedagogy a velmi pokročilé, seriózně pracující amatéry. Sestává ze dvou publikací.

Tou první publikací je *The Shortest Way to Pianistic Perfection* z roku 1930. Leimer zde pracuje s několika skladbami – etudou z klavírní školy Leberta a Starka, Dvouhlasou invencí C dur a Tříhlasou sinfonií C dur J. S. Bacha a Beethovenovou Sonátou op. 2 č. 1 f moll. Ukazuje na nich, jak lze tzv. vizualizací a mentálním cvičením v krátkém čase tyto skladby nastudovat a zároveň rozvinout a zdokonalit klavírní techniku. Následuje pojednání o přirozené interpretaci, o úhozu, uvolněnosti, tréninku sluchu, eliminaci všech nepotřebných pohybů a o správném způsobu cvičení. Dále se zabývá otázkou stupnic, akordů, etud a trylků. Jelikož je zde uveden jako spoluautor Walter Giesecking, bude dále čerpáno převážně z této knihy.

V druhé publikaci, *Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing*, která vznikla o sedm let později, se Leimer znovu vrací k metodě vizualizace. Tuto metodu zde ještě upřesňuje a aplikuje na části *Allemande* z Bachovy *Francouzské svity E dur*. V následujících cvičeních a radách týkající se rytmu, dynamiky, frázování a pedalizace čerpal ze svých přednášek na konzervatoři v Hannoveru a doplnil jimi základy své metody, které sepsal již v *The Shortest Way to Pianistic Perfection* a na základě Gieseckingovy žádosti vydal tiskem.

2.2. Předmluva Waltera Gieseckinga ke knize *The Shortest Way to Pianistic Perfection*

„Uvedené pojednání vysvětluje metodu mé klavírní hry, tedy to, co považuji za základ mé klavírní techniky. Je pro mne milou povinností zmínit, že vděčím panu Karlu Leimerovi, pod jehož vedením jsem studoval od roku 1912 do roku 1917, za celé své pianistické vzdělání. Nyní, po uplynutí více jak dvanácti let a po období testování, jsem stále bezvýhradným zastáncem této Leimerovy metody, kterou považuji za nejlepší a nejracionalnější způsob, jak přivést pianistické možnosti k nejvyššímu stupni zdokonalení.

Karl Leimer učil žáka nejprve sebekontroly; ukazoval žákovi, jak se poslouchat. Toto kritické „poslouchání se“ je dle mého názoru daleko nejdůležitější faktor celého hudebního studia. Hrát mnoho hodin bez soustředění myšlenek a sluchu na každou notu je ztracený čas! Pouze trénovaný sluch dokáže zachytit drobné nepřesnosti a nevyrovnanosti, jejichž odstranění je pro perfektní techniku nezbytné. Díky neustálému „poslouchání se“ může být smysl pro krásu tónu a nejjemnější zvukové odstíny vycvičen do takového stupně, že student bude při hře na klavír vládnout bezvadnou technikou a mít cit pro krásný tón. Skutečně rytmicky přesnou hru lze získat jen díky přísné sebekontroly. Je nepopsatelné, jak neuspokojivá, ano, jak nesnesitelná je rytmicky nepřesná interpretace hudby pro posluchače, jehož cit pro rytmické hodnoty, kombinace a variace byl vysoce rozvinut. Bohužel je rytmicky bezvadná hra, a to zejména v Německu, slychávána zřídka, což často hraničí dokonce s neuměleckostí. Nikdy se nevěnuje dostatečná pozornost faktu, že přesné a pečlivé provedení všech skladatelových pokynů je první věc, kterou by měl interpret ovládnout. Jsem vděčný panu Leimerovi, že mě naučil bezvýhradně respektovat skladatelovy záměry. Jen nejpečlivější následování všech jeho označení umožňuje žít v myšlenkovém a emocionálním světě mistrů a díky tomu přesně interpretovat jejich dílo.

Během své umělecké dráhy jsem si uvědomil, že hlavně technicky a

emocionálně méně talentovaní hudebníci, kteří plně neporozumí obsahu nebo sdělení skladby, se dopouštějí svévole a „retušují“ dílo, aby ho učinili zajímavým. To vždy vede jen ke vzniku padělků. Mladý hudebník téměř nikdy nechápe, jak obtížné je hrát skutečně správně. To totiž neznamena pouze techniku ve smyslu pohybu prstů, ale i techniku „výrazu“, vše přesně podle přání skladatele. To je možné jen díky úplnému zvládnutí všech druhů úhozů a odstínů. Muzikant si musí být schopný vytvořit představu o znění tónu nebo fráze, kterou pak automaticky převede do potřebných pohybů ruky a paže. Díky tomu, že se Leimerův systém vyhýbá všem pohybům, které nejsou absolutně nezbytné a učí používat jen ty svaly, které jsou potřeba (ostatní svaly musí zůstat zcela uvolněné), je systémem, který bezpochyby vede k cíli nejrychleji.

Hlavně na mé naléhání se pan Leimer rozhodl publikovat tyto základní principy svého (či lépe našeho) systému a doufám, že z něj mnoho pianistů bude mít užitek.

WALTER GIESEKING, Hanover, 1930²⁰

²⁰ Walter Giesecking, Karl Leimer: Piano Technique (dále jen Piano Technique), str. 5 - 6

2.3. Trénink sluchu

Základem této metody je trénink sluchu a to zejména z hlediska kvality tónu, jeho délky a síly. Vychází z názoru, že schopnost se přesně a kriticky poslouchat je nejdůležitějším faktorem hudebního studia.²¹ Trénink sluchu ve výše zmíněných ohledech je jedna z věcí, kterou se Leimerův systém odlišoval od jiných. Kritizuje hudebníky, jež věří, že mají dobrý sluch, ale zaměřují se jen na výšku tónu. “Doposud jsem neměl jediného žáka, jehož sluch by byl důkladně vycvičen k tomu, aby slyšel správně. Žádný nebyl schopen rozeznat drobné nuance v síle jednotlivých tónů a rozdíly v délce tónů... Neustále poslouchat tóny tak, jak jsou hrány a kontrolovat jejich přesné provedení je cesta, která musí rychle vést k vytříbené technice. Prsty jsou sluhové mozku, konají na základě jeho příkazů. Jestliže je tedy mozku za pomoci dobře trénovaného sluchu jasné, jak něco správně provést, prsty pak dělají svou práci také správně.”²² Nebo na jiném místě: „Vždy mně připadalo zvláštní, že je jen tak málo pozornosti kladen na délku tónů, což je nezbytné například pro dokonalé ztvárnění kantilény. Když jsou přesně dodržovány délky tónů, tak se vnitřní vroucnost a cítění zvýší a hra bude působit vřeleji.“²³ Avšak při tréninku sluchu je nezbytnou podmínkou přesná znalost notového textu. Proto Leimer vyžaduje ještě před samotným cvičením skladby u nástroje tuto skladbu tzv. vizualizovat.

²¹ Piano Technique, str. 10

²² Piano Technique, str. 20

²³ Piano Technique, str. 91

2.4. Vizualizace notového textu

Vizualizace (základ pro mentální cvičení) je analytický způsob studia, kdy na základě reflexe notového textu a díky maximálnímu soustředění, systematickému logickému myšlení, sluchové představivosti a verbalizaci ukládáme do paměti krátké hudební úseky, které poté u nástroje vypracujeme.²⁴ Giesecking měl velmi široký repertoár včetně nejkomplicovanějších kompozic jeho současníků, za což vděčil jak své mimořádné paměti, tak právě i metodě vizualizace. Neučil se totiž skladby zpaměti u klavíru, ale vizualizoval je čtením notového zápisu skladby. Jelikož vizualizace je součástí mentálního cvičení, které připravuje bez nástroje hudební i technické provedení skladby, tak může být dovedena do takového stupně pokročilosti, že je možno takto nastudovat celou skladbu za velmi krátký čas.²⁵ Tímto způsobem se studují zejména veřejně prováděné skladby a není tedy nutné se takto učit vše, co žák studuje. Ale je třeba mozek neustále trénovat učením se krátkých frází. Dokonce i děti by se měly tímto způsobem každou lekci naučit minimálně 1 – 2 takty.²⁶ Výhodou mentálního studia je jeho efektivita, možnost neomezeného zdokonalování a nezávislost na nástroji.

²⁴ Přesný postup bude popsán v následující kapitole na příkladu Bachovy Allemande z Francouzské svity E dur

²⁵ Leimer jako příklad uvádí, že se žák byl schopen za 10 – 15 minut naučit a zahrát perfektně a s plným výrazem skladbu z Debussyho Dětského koutku, kterou nikdy předtím neviděl (a nebyl to Giesecking) - Piano Technique, str. 11

²⁶ Piano Technique, str. 12

2.5. Vizualizace první části Allemandy z Francouzské svíty E dur J. S. Bacha

Nejprve se seznámíme s taktovým označením a tóninou skladby, v tomto případě 4/4 a E dur. Počítat budeme krátce a nahlas. První takt v pravé ruce sestává z akordických tónů trojzvuku E dur a dvou průchodných tónů v následujícím způsobu: Po předtaktí *h1*²⁷ následuje vzestupný kvintakord E dur začínající tercií *gis1* s průchodným tónem *a1*, dále akordické tóny *e1*, *e2*, průchodný tón *fis1*, opět *e2*. Tato polovina taktu se doslovně opakuje. Levá ruka začíná na druhé osminové notě a má v osminových notových hodnotách tóny téhož akordu *e*, *gis*, *h*, *e1*. Vše se opakuje. Druhý takt v levé ruce začíná tónem *e1*, v pravé *gis1*. Když studujeme jednotlivé takty, tak bychom měli končit prvním tónem následujícího taktu. To proto, abychom si vryli do paměti následující pozici ruky spolu se správným prstokladem.

Druhý takt budeme označovat jako „třítónový“, jelikož se tóny *e2*, *fis2*, *gis2* po vystřídání tónem *a1* opakují pozpátku: Pravá ruka – *gis1*, *e2*, *fis2*, *gis2*; *a1*, *gis2*, *fis2*, *e2*. Poté přichází po vzoru tónického kvintakordu v prvním taktu dominantní kvintakord od tercie *dis2* s průchodným tónem *e2*, ale s tím rozdílem, že očekávaný průchodný tón *cis2* je na poslední době taktu nahrazen mollovou tercií *d2*. Levá ruka vychází z materiálu stupnice E dur. Uvidíme zde její dva sestupné úseky v pětiténovém rozsahu s vynechaným čtvrtým tónem (ten by hrál čtvrtý prst), nejprve od *e1* a v druhé polovině taktu analogickým způsobem od *h*. I zde tedy máme dvakrát náš „třítónový“ motiv (*e1*, *dis1*, *cis1*; *h*, *a*, *gis*). Tento takt si můžeme snadno zapamatovat.

Třetí takt pojmenujeme „sextová sekvence“. Po tónu *cis2*, což je tercie subdominantního akordu, následuje nám známý model z předchozích taktů, tentokrát s velkou tercií *cis2* na druhé době. Při důkladnějším

²⁷ Písmena označující tóny budou psána kurzívou a to následujícím způsobem: pro velkou oktávu velkým písmenem, pro malou oktávu malým písmenem a pro jednočárkovanou až pětičárkovanou oktávu malým písmenem s příslušným číselným indexem.

pohledu zjistíme, že právě sestupné sexty tvoří kostru třetího a poloviny čtvrtého taktu: *cis2, a2; h1, gis2; a1, fis2; gis1, e2; fis1, dis2*. První sexta *cis2, a2* se objevuje v druhé polovině druhé doby. Mezi tóny druhé sexty (*h1, gis2*) je vložena septima *a2* a tónika *e2*, mezi tóny třetí sexty (*a1, fis2*) nalezneme *h1* a *cis2*, čtvrtá sexta jde přímo. Mezi tóny poslední sexty této sekvence (*fis1, dis2*) se nachází tóny *gis1, a1* a nakonec následuje tónika *e2*. Levá ruka ve třetím taktu nejprve sestupuje v osminových notových hodnotách na podkladu stupnice E dur od malého *a* po *dis*, pak následuje subdominantní trojzvuk *e, cis, A*. V dalším taktu se nacházejí tóny *H, Gis, A, H* (tytéž tóny v pravé ruce o dvě oktávy výše a ve dvojnásobných rytmických hodnotách se objevují na úplném začátku této skladby) a tonický kvintakord od *E*.

Následující dva takty, pátý a šestý, nazveme „akordové místo“. Part levé ruky sestává jen z „čistých“ akordů, zatímco v pravé ruce jsou akordické postupy vyplněny průchodnými tóny. Začneme předtaktím k pátému taktu. Pravá ruka hraje šestnáctinové tóny *gis2, dis2, fis2* a levá ruka na poslední osmině taktu tón *His*, což dohromady tvoří kvintsextakord *Gis dur*, který je dominantou k následujícímu akordu *cis moll*. První tóny v pátém taktu jsou *e2* v pravé ruce, *cis* v levé ruce. Pak si musíme zapamatovat, že na začátku pátého taktu jsou akordické tóny z kvintakordu *cis moll* a šestý takt začíná kvintakordem *H dur* (o tón níže). Druhá polovina pátého taktu je postavena na kvintakordu *Fis dur* a druhá polovina šestého taktu na kvintakordu *E dur*. Pravá ruka začíná v pátém taktu akordickými tóny *e2, cis2*, mezi které je vložený průchodný tón *dis2* a zopakuje se tón *e2*. Na druhé době jsou tóny *gis2, cis2, e2* a septima *h1*, která zajistí přechod k následující harmonii. Tou je dominantní septakord *Fis dur* s přidaným průchodným tónem *gis1*. Šestý takt vznikl transpozicí předchozího taktu o tón níže a tvoří harmonickou kadenci dominanty (*H dur*) – tónika (*E dur*). Levá ruka má v těchto taktech stejný harmonický postup, akordy jsou zde bez průchodných tónů a tóny obou harmonií v jednom taktu jsou vůči sobě v protipohybu.

Sedmý a osmý takt budeme nazývat „stupnicová kadence“. Levá ruka

začíná tónem *e*, po kterém následuje od *cis* stupnice H dur k tónu *h*. Před něj je ještě vsunut tón *fis*. Poté se zde nachází kadence *e, fis, Fis, H*. Pravá ruka zde má část stupnice od *cis2* po *gis2* nahoru i dolů, jen při vzestupu je vynechán tón *fis2*. Ve druhé polovině taktu se nachází sestupná stupnice H dur od *h2* po *cis2* navíc se vsunutým tónem *e2* mezi *dis2* a *cis2*. Pak je zde mordent na *dis2*, nátryl na *cis2* a tón *h1*. Devátý takt nazveme společně s předtaktím „pozice šest-pět-čtyři“. Základem pro pravou ruku je akord H dur. Po jeho prvním tónu *fis2* přichází sextový skok na *ais1*, po druhém tónu *dis2* kvintový skok na *gis1* a poslední tón *h1* je vystřídán kvartou *fis1*. Levá ruka má v šestnáctinových hodnotách trojzvuk H dur od H s průchodným tónem *cis*, pak tóny *h, fis, h, e*. Pak následuje vstupní téma převzaté z prvního taktu partu pravé ruky a to od tónu *dis*. Těchto osm not se pětkrát posouvá (pokaždé o tón výše) a vytváří tak sekvenci až do jedenáctého taktu. V druhé polovině devátého taktu se objeví sekvence kvartsextakordů – nejprve od *gis1* (tóny *gis1, e2, cis2*), pak od *ais1* a *h1*. Následuje stupnice H dur od *gis2* po *h1*, tóny *gis2, h1*, nátryl na *ais1* a nakonec akord H dur se vsunutým tónem *cis2*. V levé ruce kadence tónů *h, gis, e, fis* a následný akord H dur uzavírají první polovinu skladby.²⁸

Z uvedeného návodu můžeme získat pocit, že vizualizace je popisný a spíše mechanický proces. Když si ale zvykneme takto vizualizovat studované skladby, tak kousek po kousku budeme rozvíjet slyšení „vnitřním“ sluchem a budeme se postupně učit cítit a rozumět významu kompozice, takže se naše původně čistě mechanická práce stane čistě mentální.²⁹

²⁸ Je zde uveden pro příklad rozbor pouze první poloviny Allemandy, Leimer ji ve své knize rozebírá celou, viz Piano Technique, str. 84 – 89.

²⁹ Piano Technique, str. 33

2.6. Uvolněnost

K získání přirozeného způsobu hry, tj. s nejmenším možným fyzickým napětím, je nanejvýš nutné napínat potřebné svaly vědomě a ještě důležitější je svaly vědomě uvolňovat. „Můj způsob, kterým toho dosahuji, se liší od způsobu mnoha jiných pedagogů. Navozuji totiž pocit relaxace zevnitř. Avšak běžně se tak děje za pomoci viditelných pohybů. Všechny nadbytečné pohyby jsou škodlivé. Když hrajeme na klavír, měli bychom se snažit o nejmenší možné napětí svalů.“³⁰ Kvůli minimalizaci napětí Leimer doporučuje jako výchozí lehce ohnutý tvar ruky s mírně zahnutými prsty – jako v případě chůze. Také je zastáncem sezení na přední části židle bez opírání se o opěrku. Horní část těla by měla směřovat lehce dopředu, paže viset volně z ramenního kloubu. Židle by měla být tak vysoko, aby předloktí bylo v rovině s klaviaturou.³¹

³⁰ Piano Technique, str. 12

³¹ Piano Technique, str. 13

2.7. Několik poznámek k interpretaci

Leimer je přesvědčen, že nezbytným základem špičkové interpretace je přesná znalost notového textu a všech skladatelových pokynů a dále jejich naprosto přesné provedení. Neuznává takovou interpretaci, která, ať vědomě či nevědomě, neodpovídá skladatelovu záměru a hudebnímu zápisu skladby. „Pianista velmi často věří, že musí měnit hudební zápis kompozice, zejména s ohledem na rytmus. Často to dělá nevědomě, protože není schopný číst správně, protože je jeho hraní povrchní, nebo si myslí, že je zajímavější a podpoří „výraz“ hrát například sled šestnáctinových not nevyrovnaně a rubato, ačkoliv je skladatel napsal ve stejných notových hodnotách.“³² Dále dodává, že může mnoho posluchačů aplaudovat těmto zkreslením notového textu, ale že renomovaní hudebníci jsou ve své interpretaci zaměřeni na přesnost a zavrhnou vše, co jde proti skladatelovým intencím. Svůj názor doplňuje úvahou, že by skladatel zašel příliš daleko a iritoval interpreta tím, že by zapsal do not i všechny své drobné interpretační záměry. Proto hudebník musí znát určitá estetická pravidla týkající se rytmu, stylu a formy a podle toho vycítit, kde je opodstatněné například drobné *accelerando* či *ritardando*.³³ Je přirozené, že se v mnoha případech názory interpretů na správné provedení skladby liší. Na druhou stranu Leimer shledává, že není zas tak mnoho „vzorových“ interpretací a že se tedy názory hudebníků s přirozeným hudebním cítěním od sebe neliší tolik.³⁴ Je také možné, že se interpretovi mohou zdát skladatelovy předpisy nedostatečné, ale vždy pomáhají v nalezení správného způsobu interpretace.

Ke správnému provedení jakékoliv kompozice či její části je na prvním místě nutné znát její hudební význam a vědět, kde je vrchol. Na druhém místě je pak její technické zvládnutí. Svou důležitou úlohu zde hraje frázování. Každá fráze má svůj vrchol, k jehož dosažení můžeme hudbu lehce narychlit nebo zesílit, zatímco od vrcholu ke

³² Piano Technique, str. 43

³³ Piano Technique, str. 43

³⁴ Piano Technique, str. 45

konci fráze bychom měli postupovat opačně. Pokud vše učiníme v přirozených proporcích, oživíme tím frázi a zvýšíme výraznost interpretace, která bude korespondovat s přirozeným hudebním cítěním. Žák by dle Leimera měl být veden k tomu, aby cítil, co je správné a pedagog by ho měl neustále upozorňovat, jak tempo skladby proporčně modifikovat.³⁵ Dále k tomu Leimer dodává: „Nepřesná a neproporční interpretace crescenda, diminuenda, ritardanda, acceleranda, proti které Hans von Bülow tak vášnivě vystupoval, odvádí od přirozenosti interpretace a vážně zraňuje žákův hudební vkus. Tato zranění jsou fakta, v jejichž uvědomění si většina hudebních pedagogů selhává.“³⁶ Po vizualizaci a promyšlení se nám ukáže, které tóny by se měly zdůraznit a kde zesílit či zeslabit zvuk. Když spolu s tímto zvládneme technicky vyřešit i všechny další obtíže skladby, tak zjistíme, že se síla našeho výrazu stane velmi přesvědčivá a budeme hudbu interpretovat s větší vřelostí. Proto je ovládnutí všech technických problémů studované kompozice k získání přirozeného a perfektního způsobu interpretace klíčové.³⁷

V otázce technického řešení skladby hraje důležitou roli výběr správného úhozu, a proto je radno hrát určité pasáže určitým úhodem. „Jestli si žák přeje nalézt nejsnazší, nejpřesnější a nejvkusnější způsob provedení [pasáže], je pro učitele nutné, aby byl dobrým klavíristou a znal různé druhy úhozů a jejich výhody. Mnoho zdánlivě velmi obtížných pasáží, které všem připadají nehratelné, je možné někdy snadno ovládnout, když – po pečlivé reflexi – zvolíme správný úhoz.“³⁸

V otázce, zda je důležitější hudební cit nebo intelekt, zaujímá Leimer rozumné stanovisko: „Mnoho lidí věří, že v hudbě musí převažovat cit nad mozkem. Dle mého názoru může být přesvědčivé interpretace dosaženo jen díky kombinaci obojího“³⁹

³⁵ Piano Technique, str. 43 - 44

³⁶ Piano Technique, str. 44

³⁷ Piano Technique, str. 44

³⁸ Piano Technique, str. 45

³⁹ Piano Technique, str. 44

2.8. Několik poznámek ke studiu skladeb

Leimer považuje za jeden z nejdůležitějších úkolů pedagoga naučit žáka jak správně cvičit. Pro získání největšího užitku ze studované skladby je velmi důležité, aby ji žák studoval dostatečně dlouhou dobu a detailně ji vypracoval. Často se setkáváme s tím, že žáci a jejich učitelé skladby odkládají příliš brzy. „Ve chvíli, kdy si většina lidí myslí, že již určitou kompozici nastudovali, tak ta nejdůležitější práce, jmenovitě trénink sluchu, teprve začíná. Až když se žák naučí, jak vypracovat detaily, začne jevit největší zájem o svá studia a zjistí, jak neomezené jsou možnosti zdokonalování se a pokroku. Pozná krásy skladby, jeho hudební studium se stane radostí, bude si jistější svými vlastními schopnostmi a na koncertním pódiu prakticky přestane pociťovat nervozitu.“⁴⁰

Jedno ze základních pravidel při cvičení skladby je nutnost vyhnout se od úplného počátku chybám. Toho se dá podle Leimera docílit nejprve velmi pomalou hrou, velkou koncentrací na správný rytmus a užitím správného prstokladu. Je doporučeno počítat nahlas: „Dle mého názoru je velmi krátké a hlasité počítání nejlepším prostředkem pro úspěšný trénink rytmického cítění. Vím, že moji současní kolegové jsou opačného názoru a nedovolují počítat nahlas. Když i takový umělec jako Giesecking připouští, že si stále příležitostně počítá, tak jsem přesvědčen, že toto je správná cesta jak rozvinout rytmické cítění.“⁴¹ Žák by měl studovat krátké úseky frází (ne celé fráze) a tyto úseky důkladně vypracovat. Důvodem, proč je vhodné při cvičení fráze dělit, je snaha o vyhnutí se jakýmkoliv nepřesnostem.

Leimer žákům doporučuje cvičit v kuse maximálně 20 – 30 minut, pak pozornost opadá a další práce nepřináší užitek. Po této době by měla následovat pauza, aby si mozek odpočinul. Po přestávce by měl žák pokračovat frázemi, které cvičil naposledy. I pro koncertní hráče je dostatečné cvičit půl hodiny 5 – 6 krát za den. „Zejména zpočátku zakazují svým žákům cvičit déle než daný čas, pak je totiž jejich

⁴⁰ Piano Technique, str. 47

⁴¹ Piano Technique, str. 98

pozornost jako poutník a další práce je spíše ke škodě než k užítku... Cvičení pět, šest nebo sedm hodin je obecně bez koncentrace a zároveň škodí zdraví.“⁴²

Jak již bylo řečeno výše, Giesecking využíval při nácviu skladeb v maximální míře tzv. mentální studium. Jeho učitel k tomu dodává: „Každý klavírní pedagog tvrdí, že vyžaduje mentální studium. Je ale udivující, jak málo je ve skutečnosti užíváno. Mezi stovkami žáků, se kterými jsem přišel do kontaktu, byli mnozí velmi inteligentní a talentovaní a studovali u renomovaných pedagogů. Avšak nenašel by se jediný, který by alespoň v malé míře při cvičení používal svůj mozek správně. Když žáci tvrdí, že využívají mentální studium, tak jsou to obvykle pouze řeči. Pedagog by měl neustále nutit žáka se koncentrovat. To je základ, na kterém je možné budovat hru z paměti.“⁴³

⁴² Piano Technique, str. 48

⁴³ Piano Technique, str. 48 - 49

2.9. Poznámky k problematice klavírní techniky

Prstová cvičení, stupnice, akordy a etudy se pro rozvoj techniky užívají příliš a obecně se cvičí bez koncentrace mnoho hodin. Je to zdlouhavá a vyčerpávající cesta, navíc zdraví škodlivá a vede k dosažení jen průměrné techniky. Leimer navrhuje hrát jen několik málo etud, ale vyžaduje, aby byly velmi důkladně vypracovány: „Malé množství do detailu studovaných etud bude k rozvoji dobré techniky stačit. Ta může být díky správnému způsobu cvičení získána za velmi krátký čas, zatímco užití mnoha etud přináší jen pomalý pokrok, mrhá studentovým časem a ničí jeho nervy... Cvičení příliš mnoha etud je na úkor skladeb klasických mistrů. Zdá se mi důležitější, abychom náš čas věnovali studiu tolika klasických skladeb (sonát od Beethovena, Mozarta, Haydna, Schuberta atd.), jak jen je možné. Kromě toho bychom se měli zabývat i komorní a orchestrální hudbou. Každý musí uznat, že tyto hudební kompozice mají mnohem větší hodnotu než i ty nejlepší etudy a že jejich studium umožní lépe poznat skladatelovu individualitu a tím obohatit interpreta.“⁴⁴ Sbírkou etud od Hellera, Bertiniho, Cramera, Clementiho, Moschelese atd. využívá také jako materiál pro hru z listu.⁴⁵ Té přikládá velkou důležitost, protože umožňuje žákům obeznámit se s dobrou hudbou.

Při studiu stupnic hraje opět nejdůležitější roli sluch. Z hlediska sluchové kontroly je závažnou chybou při cvičení hrát stupnice oběma rukama dohromady, protože je tak téměř nemožné nalézt správný stupeň síly různých tónů. Každý tón stupnice musí být zahrán určitou silou a sluch musí být pečlivě trénován, abychom přesně slyšeli jeho požadovanou hlasitost. Další podmínkou při hře stupnic je přesná znalost jejich tónů a také prstokladu. Platí, že první, čtvrtý a pátý prst hrají slaběji a potřebují při úhozu pro získání vyrovnanosti ve hře stupnic tlak navíc. Oproti nim je druhý a třetí prst silnější, tak je jejich úhoz potřeba vylehčit.⁴⁶ Jelikož se stupnice nebo jejich části neustále

⁴⁴ Piano Technique, str. 51

⁴⁵ Piano Technique, str. 50

⁴⁶ Piano Technique, str. 52

vyskytují ve skladbách, měly by se pečlivě studovat, aby se za pomoci relaxace svalů jejich provedení stávalo čím dál dokonalejší.⁴⁷

Pro rozložené akordy platí totéž, co pro stupnice, jen je třeba více užívat rotačního pohybu ruky, který prstům pomáhá k dosažení vyrovnanosti. Leimer doporučuje v rozložených trojzvucích ze cvičných důvodů zaměnit třetí prst za čtvrtý, ale nikoliv opačně. Dle jeho názoru má pro rozvoj techniky největší užitek studium dominantního a zmenšeného septakordu, při jehož cvičení zapojíme všechny prsty a kvůli jejich většímu rozpětí je mnohem obtížnější uvolňovat všechny svaly. Uvolněnost hracího aparátu umožní hladké a vyrovnané provedení a za pomoci správně trénovaného sluchu může být dosaženo absolutní vyrovnanosti tónů.⁴⁸

Při hře akordů je důležité soustředit se na přesné a současné zahrání všech tónů. Dle Leimera je pozoruhodné, že i amatéři kritizují orchestr, když akordy nejsou hrány společně, zatímco u pianistů se nepřesná hra téměř vždy přehlíží. Klavíristé by měli věnovat pozornost dynamickému odstínění jednotlivých tónů v akordu, což vyžaduje maximální koncentraci a velkou píli. Velmi obtížné je hrát melodii s plným výrazem a zároveň ji doprovázet akordickými tóny, to vše jednou rukou. Melodie by měla znít o dva až tři dynamické stupně více než doprovod a ten by neměl melodii překrývat, ani by jeho tóny neměly být příliš slabé nebo se vůbec neozývat. Leimer píše: „[Doprovodné tóny] musí sloužit jako pozadí pro melodii, která by měla vynikat a zářit jako jasné světlo. Je potřeba dodat, že perfektní technika a úplná kontrola prstů je v této situaci nezbytná. To lze získat jen díky pečlivému tréninku sluchu. Giesecking v tomto ohledu vytvářel nádherné efekty.“⁴⁹

Při hře trylků je důležité soustředit se na to, aby se oba tóny střídaly naprosto přesně a to jak po zvukové, tak zejména po rytmické stránce. K tomu je zapotřebí velká koncentrace, sluchová kontrola a relaxace svalů. Ke kráse trylků hodně přispěje, když necháme prsty ležet na klávesách. Trylek je nezbytné cvičit všemi možnými prstokladovými

⁴⁷ Piano Technique, str. 51 - 55

⁴⁸ Piano Technique, str. 55 - 56

⁴⁹ Piano Technique, str. 56 - 57

kombinacemi, zejména třetím a čtvrtým prstem. Leimer k této problematice dodává: „Pro většinu studentů je hra trylku obtížná a pianistům obvykle trvá mnoho let, než dosáhnou jeho dobrého znění. Ovšem koncentrace dokáže zázraky. Někteří mí žáci se naučili hrát trylek hladce a vyrovnaně za několik týdnů, ačkoliv jejich první pokusy byly nemotorné a kostrbaté. Jak již bylo řečeno, tajemstvím pro hru trylku je mít uši otevřené a dávat pečlivý pozor na to, aby se jeho tóny střídaly v přesných časových intervalech... Jestli bude mít student neustále na mysli, že svaly musí být uvolněné a bude trylek cvičit osmkrát až desetkrát denně, nepochybně dosáhne svého cíle.“⁵⁰

Pro klavírní hru platí jedno obecné pravidlo. Je třeba se vyhnout všem pohybům, které nejsou nezbytné. Kvůli dosažení jistoty a přesnosti provedení (nejen s ohledem na zahrání správné klávesy, ale i z hlediska kvality tónu) bychom se měli snažit držet ruku i prsty co nejblíže klávesám. Leimer na toto téma píše: „Pečlivé zahrání tónu o určité síle je obvykle možné jen díky pečlivému úhozu a vyžaduje klid a sebeovládání. V mnoha případech se určitým pohybům před úhozem kláves vyhnout nelze, ale musí být omezeny do té míry, aby byla zajištěna kvalita tónu a nic tak nebylo ponecháno náhodě. Samozřejmě, že je možné hrát i s těmito pohyby těla a mnoho lidí tak do značné míry činí, ale nejvyšší stupeň přesnosti provedení může být zajištěn jen v případě, že budeme při hře držet tělo v klidu. Již bylo dříve zmíněno, že můžeme svaly uvolnit bez pohybu. Avšak mnoho pedagogů svým žákům radí tyto pohyby vykonávat, i když jsou pro získání uvolněnosti zbytečné. Práce, kterou pianista provádí, není v žádném ohledu snadná, a proto by si ji neměl dělat nepotřebnými a zbytečnými pohyby ještě těžší. Navíc by se mělo stát klavíristovi druhou přirozeností vyhýbat se všemu, co neodpovídá skladatelovým záměrům. Hlavním cílem by měla být snaha o získání takového způsobu provedení, který umožňuje znovu vytvořit všechny krásy ve skladbách našich velkých skladatelů. Hráč, který má svůj sluch díky nejprísnejší koncentraci trénovaný a dokáže slyšet a cítit každý detail kompozice, je na nejlepší cestě, aby toho dosáhl. Neustálým

⁵⁰ Piano Technique, str. 57 - 58

posloucháním vnitřním sluchem se hudebníkova schopnost porozumět skladbě bude rozvíjet až do takového stupně, že ji nakonec zachytí ve všech jejích detailech a jeho interpretace ponese známky nejvyšší dokonalosti.⁵¹

⁵¹ Piano Technique, str. 59

3. Zásady a charakteristika interpretačního umění Waltera Gieseckinga

3.1. Gieseckingův způsob studování skladeb

Do svých šestnácti let byl Giesecking v klavírní hře prakticky samoukem. Poté, v letech 1912 – 1917, studoval na konzervatoři v Hannoveru pod vedením Karla Leimera. Ten byl velmi důsledným pedagogem a někteří mu vyčítali, že je až příliš puntičkářský. To ale Gieseckingovi vyhovovalo a Leimer v něm našel ideálního žáka pro svoji experimentální metodu. Vyžadoval, aby se Giesecking učil skladby metodou vizualizace, která mu umožňovala naplno rozvinout jeho dar přirozené klavírní techniky. Díky tomu Giesecking nepotřeboval pracovat mnoho hodin denně u klavíru a můžeme s jistotou konstatovat, že u nástroje trávil méně času, než většina ostatních pianistů. Dean Elder, Gieseckingův žák a autor publikace *Pianists at Play*, píše: „Giesecking cvičil téměř výhradně na koncertním podiu. Když byl odpočatý a cítil se dobře, neměl žádné technické problémy.“⁵²

⁵² Dean Elder: *Pianists at Play*, str. 10

3.2. Gieseckingova paměť

Kromě přirozené techniky měl dar fenomenální paměti. Ta mu umožnila vybudovat si tak široký klavírní repertoár, že jen málokterý pianista by se s ním mohl v tomto ohledu srovnávat. Sám Giesecking píše, že již jako šestnáctiletý znal a hrál „většinu z Bachových skladeb, téměř celého Beethovena, Schumanna a Chopina, skladby Mendelssohna a Schuberta.“⁵³ Už v roce 1913, během studií na konzervatoři, uspořádal rovnou čtyři recitály věnované vždy jednomu skladateli. Na prvním hrál díla F. Chopina, na druhém R. Schumanna a pak následovaly dva beethovenovské recitály. Avšak jeho největším studentským počinem, který se tehdy stal senzací, bylo kompletní provedení Beethovenových sonát. V šesti večerech, které se konaly v Hannoveru mezi listopadem roku 1915 a únorem 1916, zahrál, kromě dvou snadných z op. 49, všechny klavírní sonáty L. van Beethovena.⁵⁴ Byl schopný se z paměti naučit a veřejně zahrát i ty nejobtížnější skladby, a to ve velmi krátkém čase. Např. Baladu E. Griega nastudoval tak, že si ji bez nástroje jedenáctkrát přehrál v hlavě.⁵⁵ Byl také excelentním hráčem z listu. Dean Elder vydává toto svědectví: „[Giesecking] disponoval fotografickou a sluchovou pamětí, která byla v té době asi nepřekonatelná. Hrál na veřejnosti skladby, které si jen jednou přečetl. Nadto dokázal z paměti zahrát jakoukoliv pasáž partu levé ruky. Byl fantastický hráč z listu a mohl a taky zahrát z not cokoliv. Jeho vášní byl zájem o nové kompozice a byl schopný ihned zahrát takové skladby jako koncerty Bartóka, Malipiera, Menottiho, Pijpera a Roussela lépe než žáci, kteří na nich již nějakou dobu pracovali. Když hrál student klavírní koncert, tak on hrál orchestrální part, samozřejmě vždy bez not. Využíval k tomu svůj fenomenální sluch a to takovým způsobem, že to převyšovalo všechny

⁵³ Frank R. Latino: How I became a pianist, autobiography of Walter Giesecking, dále jen Gieseckingova autobiografie, str. 17

⁵⁴ Gieseckingova autobiografie, str. 31

⁵⁵ Gieseckingova autobiografie, str. 28

existující klavírní výtahy.“⁵⁶ Cyril Scott vzpomíná na Gieseckingovy pianistické dovednosti v dopise editorovi časopisu *Musical Opinion* takto: „Gieseckingova předčasná smrt v říjnu mně připomíná jeho fenomenální schopnost hry z listu, a to i z rukopisu. Hrál na recitálech ve Vídni a ještě někde na Kontinentu moji *Deuxième Suite*, což mě poté přimělo mu věnovat svoji Druhou klavírní sonátu, skladbu vyžadující značné pianistické dovednosti. Jednoho večera jsem mu přehrával tuto Sonátu nejlépe, jak jsem dovedl, načež on sám sedl ke klavíru a přečetl mou skladbu od začátku do konce, aniž udělal stěží jednu chybu, či se v nějaké pasáži zadrhnul. Vždy si v souvislosti s ním vzpomenu na tento jeho úžasný kousek.“⁵⁷

⁵⁶ Dean Elder: *Pianists at Play*, str. 8

⁵⁷ Cyril Scott, „Giesecking“, *Musical Opinion* 80, prosinec 1956, str. 139

3.3. Gieseckingův tón

Mnozí Gieseckinga považovali za největšího koloristu klavíru ve dvacátém století. Můžeme v jeho hře slyšet jak nejjemnější pianissimo, tak i nejbouřlivější fortissimo. Navíc dokázal ve zlomku vteřiny náhle změnit dynamiku, druh úhozu a barvu tónu, čímž vytvářel velké zvukové kontrasty. David Dubal se o jeho tónu vyjádřil takto: „Byl malířem hudby a harmonie byla jeho barvou. Jeho frázování bylo unikátní svou pružností spojenou s rytmickou vnímavostí a citem pro plynutí hudby. Nikdo nevněs do klavírní hry, zejména v Debussym, takový pocit inspirace a smysl prchavý zvuk vznášející se ve vzduchu, který může být odvanut i tím nejmenším vánkem... Byla to tónomalba, jakou do té doby nikdo na klavíru neprovedl a ani ji nepovažoval za možnou. Když si Debussy přál, aby klavír zněl, jako by neměl kladívka, byl to Giesecking, kdo toto přání dokázal nejlépe splnit.⁵⁸ Giesecking disponoval čistým, transparentním a neperkuskivním tónem, který zněl velmi dlouze. Melodii vnímal instinktivně a snažil se o zpěvný tón. Problematika klavírního tónu pro něj byla prostá: „Musím z klavíru slyšet krásné zvuky.“⁵⁹ Při diskusi o jednom slavném pianistovi jednou poznamenal: „Ano, hraje velmi dobře, ale víte, můj tón je lepší.“⁶⁰

⁵⁸ David Dubal: *Art of the Piano*, str. 125

⁵⁹ Dean Elder: *Pianists at Play*, str. 248

⁶⁰ Dean Elder: *Pianists at Play*, str. 9

3.4. Gieseckingovy pianistické zásady

Giesecking považoval za nejhorší prohřešek, když hrál pianista skladbu svévolně a ignoroval skladatelovy intence. Jednou, to bylo na kurzech v Saarbrückenu⁶¹, řekl svému žákovi, který mu hrál Lisztovu Sonátu h moll, toto: „Liszt přesně věděl, co chce; není tedy potřeba měnit jedinou notu... Nechci, aby mě kdokoliv v této třídě kopíroval. Toto ovšem není můj způsob tvoření hudby. A jestli stále cítíte, že to chcete hrát takto i poté, co jste byl tu, slyšel hrát tyto studenty a slyšel hrát mě, pak si to tak hrajte a běžte ven hádat se s kritiky a publikem... Nesmíte vzít skladbu velkého mistra, ohánět se s ní a pak ji roztrhat na kusy... Co jste myslel tím, že musíte mít co říct? Když hrajete hudbu jiných lidí, nemusíte říkat vůbec nic... Myslím, že Rubinstein by mohl hrát tuto skladbu dobře.“⁶²

Velkou důležitost při cvičení přikládal koncentraci: „Nedovolte sobě čekat na to, až to jindy zahrajete lépe. Musíte se koncentrovat hned. Když cvičíte, nikdy nehrajte dvě noty, které nebudou perfektní. Když chcete hrát určitým způsobem, měli byste být schopní to za pomoci koncentrace udělat hned. Nemusíte cvičit doma. Koncentrujte hned teď a to tak, abyste mohli hrát způsobem, jakým si přejete.“⁶³

Giesecking ve své hře kladl velký důraz na přesný rytmus. Byl vyznavačem již moderního, tedy nemetrického, způsobu rubata a v souladu s tehdy nastupující moderní estetikou projevy metrického rubata, dislokace apod. ostře odsuzoval. Spolu s Leimerem je považoval za „těžké provinění proti hudebnímu citění“⁶⁴ Oproti tomu mělo být snahou pianistů dosáhnout toho, aby obě ruce zahrály přesně ve stejný moment. Je třeba podotknout, že metrické rubato se ve hře klavíristů první poloviny dvacátého století vyskytovalo stále ještě

⁶¹ V roce 1947 byl Giesecking požádán, aby vedl mistrovské kurzy v Saarbrückenu. Těchto kurzů se pak zúčastnila řada mladých pianistů z celého světa.

⁶² Dean Elder: *Pianists at Play*, str. 9

⁶³ Tamtéž, str. 9

⁶⁴ Leimer, Giesecking: *Piano Technique*, str. 56

v poměrně hojné míře a bylo v hudebnících té doby natolik „zakořeněné“, že se jeho užití ani Giesecking zcela neubráníl (např. časté dislokace můžeme slyšet v jeho nahrávce Mendelssohnovy Písně beze slov, op. 19 č.1). Avšak tato „těžká provinění“ se v Gieseckingově interpretaci vyskytovala jen v malé míře a zdaleka ne tak často, jako u jeho současníků.

3.5. Charakteristika interpretace skladeb některých skladatelů

3.5.1. Bach

Giesecking se z hlediska tónu při hře Bachových skladeb často inspiroval buď zvukem cembala, které spojoval s úhozem non legato, nebo zvukem varhan a úhozem legatissimo. Jelikož měl Bach ve své době k dispozici nástroje, které se lišily od těch moderních, mělo by se dle Gieseckinga v interpretaci jeho skladeb užívat o stupeň nižší dynamiky. Ta by měla být terasovitá a nikdy by neměla přesáhnout mezzoforte. Struktura hlasů má být vždy srozumitelná a skladba by měla znít jemně, subtilně.⁶⁵ Chasins o jeho interpretaci Bacha píše toto: „Jako interpret Bachových skladeb byl Giesecking více sympatický než autentický. Slyšel jsem ho hrát Francouzskou svitu G dur, Anglickou svitu d moll a Partitu e moll. Zněly plynule, jiskrně a uhlazeně, až na místa, kdy zrádné kontrapunktické figurace občas zaviniily zhoršení čistoty a zřetelnosti. Vše se úmyslně pohybovalo v mezích snížené dynamiky. V důsledku toho nikdy nebylo nic pronikavého ani tu nebyl prvek dramatičnosti či deklamace.“⁶⁶

3.5.2. Mozart

Giesecking pro společnost EMI natočil Mozartovo kompletní klavírní dílo. Tato nahrávka byla vydána k příležitosti dvoustého výročí Mozartova narození. Jeho pojetí je po pianistické stránce skvělé, ale po hudební stránce je příliš mnoho ovlivněno idejemi devatenáctého století, kdy byl Mozart interpretován jako skladatel skvěle ovládající svoje řemeslo, ale jehož hudba postrádala dramatičnost a napětí. Proto může Gieseckingova interpretace na dnešní posluchače i přes nesporné pianistické kvality působit naivně a povrchně.

⁶⁵ Dean Elder: *Pianists at Play*, str. 10

⁶⁶ Abram Chasins: *Hovory o pianistech*, str. 75

3.5.3. Beethoven

Beethovena Giesecking považoval za klasicistního skladatele, který ke konci své tvůrčí dráhy vstoupil na pole romantismu a nikoliv za skladatele-romantika, jež vyšel z klasicismu. V otázce pedalizace byl přesvědčený, že před op. 10 by interpret neměl užívat pedál pro zvukové efekty. Beethovenovy skladby hrál z urtextu, ale Bülowovu edici, zejména jeho pozdních sonát, považoval za důmyslnou a podnětnou.⁶⁷

3.5.4. Romantičtí skladatelé

Hudba romantických skladatelů byla Gieseckingovi blízká. Interpretuje ji přesvědčivě, temperamentně a vášnivě a zároveň s citem pro hudební tah a výstavbu hudebního celku. Mezi jeho oblíbené skladatele patřil například Brahms. V době studií často hrával Chopina, ale později jeho díla na program svých koncertů nezařazoval. Za zmínku také stojí jeho interpretace Rachmaninovových děl, například jeho provedení *Klavírního koncertu č. 3 d moll* je vskutku pozoruhodné.

3.5.5. Impresionisté

Avšak největší slávu získal Giesecking jako interpret skladeb Debussyho a Ravela. Zde se naplno projevily jeho mimořádné hudební i pianistické kvality: smysl pro krásu klavírního tónu a překvapivé zvukové efekty, umění pedalizace, elegance v kombinaci s energičností, přesvědčivé frázování, rafinovanost, srozumitelnost. S lehkostí se přenáší i přes ty nejobtížnější pasáže a jeho hra po celou dobu působí naprosto přirozeně a spontánně. Výstižně to popisuje Chasins, jež navštívil Gieseckingův recitál v *Carnegie Hall*: „Tu a tam se dostane člověk na koncert, který ho okouzlí. Nestává se to často. Ale Debussyho program Waltera Gieseckinga byl tento případ. Od první noty *Suite Bergamasque* až po čtvrtý přídavek *General Lavine* to byl kouzelný večer... [Giesecking] občas držel posluchače v hypnóze,

⁶⁷ Dean Elder: *Pianists at Play*, str. 10

když hrál nadpozemské pianissimo nebo chvějivě klidnou pasáž. Jedna fráze střídala druhou s vytříbeným úhozem a pedalizací. Vyvrcholení předcházela ohromná gradace, což je typické u pianisty - tektonika. Doslova maloval prsty smočenými v barvách Degase, Renoira, Maneta. Výsledkem byl obraz nevídané krásy, barevnosti a poezie... Taková hra je vrcholem mistrovství a smyslové elegance a je výsledkem starostlivé péče, jež je znakem geniality.“⁶⁸

⁶⁸ Chasins: Hovory o pianistech, str. 72 - 73

Závěr

Gieseking byl pianistou s nesmírně širokým repertoárovým záběrem a stěží bychom našli klavíristy, kteří by si dokázali vybudovat větší repertoár než právě on. Byl také netypickým představitelem německé klavírní školy, jelikož sklízel největší uznání za interpretaci francouzských impresionistů. A to právem. Jeho hra vynikala jak širokou škálou barevných odstínů a kvalitou tónu, tak i transparentností, přirozeným frázováním a výstavbou velkých ploch bez ztráty hudebního napětí. Byl mistrem pedalizace a v kombinaci s jeho mimořádnými úhozovými kvalitami dosahoval neslýchaných zvukových efektů, které mohl nejlépe využít právě v díle Debussyho a Ravela. Ve svých nahrávkách a spisech nám zanechal svědectví o svém pohledu na hudbu a svým interpretačním uměním postaveným na věrnosti skladatelově zápisu překonal tehdejší hudební estetiku a vytvořil základy pro moderní klavírní hru.

Použité informační zdroje

Seznam použité literatury:

LATINO, Frank R. So wurde ich pianist = How I became a pianist: autobiography of Walter Giesecking. Florida State University. 2002

GIESEKING, Walter and Leimer, Karl. Piano Technique. New York: Dover Publications, inc. 1972

ELDER, Dean. Pianists at Play. London: Kahn&Averill. 1986

SCHONBERG, Harold C. The Great Pianists. New York: Simon&Schuster Paperbacks. 1987

CHASINS, Abram. Hovory o pianistech. Karlovy Vary: Ego-press. 1996

DUBAL, David. Art of the Piano. Prompton Plains, NJ and Cambridge, UK: Amadeus Press. 2004

COSTA, Neal Peres da. Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing. New York: Oxford University Press. 2012

Hudební časopisy:

Hudební rozhledy 11, 2013, str. 44 – 45

Prameny:

Debussy: Complete Piano Works. Walter Gieseking. EMI Records Ltd. 2012

Ravel: Complete Piano Works. Walter Gieseking. EMI Records Ltd. 2011

Mozart: Complete Piano Works. Walter Gieseking. EMI Records Ltd. 1991

Internet:

<https://www.youtube.com/watch?v=jE-E1tpqjzM> 3. 5. 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=7BFGi80d91A> 3. 5. 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=cYle-2QqIwI> 3. 5. 2012