

VÁCLAV FELIX

## PROBLÉMY HUDEBNÍ VÝCHOVY CHOREO- GRAFŮ

Před několika lety byl jsem pověřen vyučováním předmětu „hudební výchova“ na katedře tance hudební fakulty AMU. Setkával jsem se tam s řadou pedagogických problémů, vyplývajících jak ze specifických požadavků studijních oborů, tak ze zvláštních podmínek, za nichž na této katedře studium probíhá — většinou totiž jde o studenty při zaměstnání, kteří mají za sebou delší uměleckou praxi, ale jejich předchozí hudební příprava je minimální. Některé poznatky a zkušenosti z tohoto působení mají obecnější platnost, a proto je shrnuji v této stati.

Úvodem podávám několik informací o zaměření katedry tance, neboť jsou to fakta všeobecně málo známá. Úkolem této katedry není vychovávat sólové tanečníky. Ti mohou vyrůst pouze v umělecké praxi a vysokoškolské studium by pro ně znamenalo neúnosné zdržení vzhledem k tomu, že vrcholné výkonnosti dosahuje tanečník zpravidla v poměrně nízkém věku. Proto se na katedře tance studují pouze tyto tři obory: choreografie, taneční pedagogika a teorie tance.

Původně patřila katedra tance k divadelní fakultě. Bylo to na první pohled zařazení logické — tanec je přece typicky jevištní projev. Avšak v průběhu dalšího budování katedry se ukazovalo, že ve své podstatě má mnohem více společných zájmů s fakultou hudební. Jestliže na hudební fakultě samozřejmě studují budoucí operní pěvci a operní režiséři, patří na ni i choreografové, u nichž je důkladné hudební vzdělání stejně nezbytnou podmínkou vysokoškolského studia. K převedení katedry na hudební fakultu došlo před více než pěti lety. Zpočátku to bylo víceméně formální uznání základního významu hudby pro taneční obory, postupně však katedra stále organičtěji vrůstala do struktury fakulty a sbližovala své učební plány v hudebně teoretických oborech s plány zavedenými na hudební fakultě.

Katedra tance obzvláště uvítala zavedení formy studia při zaměstnání. Byl tak získán právní podklad pro zvláštní způsob studia, který se na této katedře vyvinul už dříve. Základní podmínkou přijetí na obor choreografie a taneční pedagogiky je totiž předchozí umělecká praxe. U většiny studentů je potom ze sociálních i uměleckých důvodů nemožné požadovat, aby své zaměstnání přerušili, a tak forma studia při zaměstnání na katedře tance naprosto převládá.

\*

Problémy hudební výchovy studentů choreografie, taneční pedagogiky a teorie tance lze rozdělit do dvou skupin. Především jsou to problémy společné pro celou katedru, dále pak ještě specifické otázky jednotlivých studijních oborů.

Hlavním problémem, týkajícím se téměř všech studentů taneční katedry, je poměrně nízká úroveň předchozího hudebního vzdělání. Z konservatoří si tanečníci odnášejí bohužel jen kusé a dosti povrchní hudebně teoretické vědomosti, a co jim zejména chybí, je schopnost tyto poznatky aplikovat při analýze hudebních skladeb. K tomu přistupuje fakt, že během umělecké praxe, často mnohaleté, zpravidla značnou část středoškolských vědomostí zapomněli. Stejně málo utěšená je situace i ve hře na klavír. Na fakultu se kromě toho hlásí i talentovaní uchazeči, kteří vůbec konservatoří neprošli a získali svou odbornou přípravu v souborech typu Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého nebo Československého státního souboru písní a tanců. Nebylo by však přesto správně odepřít možnost vysokoškolského studia nesporně talentovaným choreografům, tanečním pedagogům a teoretikům tance jen proto, že jejich hudební vzdělání neodpovídá požadavkům kladeným na studenty hudebních oborů. Při přijímacích zkouškách na katedru tance nežádáme proto ucelenou znalost všech hudebně teoretických disciplín, ale zjišťujeme rozhled po hudební kultuře, znalosti všeobecné hudební nauky a celkovou muzikálnost uchazečů. Přijmout lze jen ty, kteří prokážou takové schopnosti a předpoklady, aby mohli absolvovat náročný kurs hudební výchovy, pokračující rychle od elementárních základů k co nejhlubšímu proniknutí do formy i obsahu hudebních děl, s nimiž se ve své tvůrčí, vědecké či pedagogické praxi budou setkávat.

Studenti katedry tance mají však oproti ostatním studentům hudební fakulty také určité přednosti. Vyšší věkový průměr a předchozí umělecká praxe jsou spjaty i s celkovou lidskou zralostí. Jsou to v naprosté většině lidé, kteří dobře vědí, co a proč chtějí studovat, kteří mají neobyčejnou houževnatost a vůli prohloubit své vzdělání a studiem na fakultě co nejvíce získat. Téměř vůbec se mezi nimi nevyskytuje pasivní, středoškolský poměr ke studiu, s nímž je nutno mezi studenty hudebních oborů hlavně v nižších ročnících často dost těžce zápolit. Mají také ve své většině dosti široký všeobecně kulturní i politický rozhled, jsou zvyklí samostatně pracovat a uvažovat. Proto se na katedře tance vcelku velmi osvědčuje náročná forma studia při zaměstnání, i když při ní nutně vznikají značné absence, vyžadující tím soustavnější samostatnou práci studentů.

Pokud jde o specifické problémy jednotlivých oborů, nejvýrazněji se jeví potřeba hlubší hudební přípravy u choreografů. Je to vyloženě tvůrčí umělecký obor, u něhož by měla být vyžadována schopnost podrobné a zasvěcené analýzy hudebního díla, které bude základem choreografické kompozice. Choreografovy znalosti hudebně teoretických disciplín, hudebních dějin i estetiky by se měly blížit znalostem dirigenta a být na stejné úrovni jako znalosti operního režiséra. Totéž platí i o praktických dovednostech, jako je hra na klavír z listu i partitury. I když v současné situaci není možno ve všech případech splnění těchto poža-



davků realizovat na sto procent, alespoň jako perspektivu nelze je ztrácet ze zřetele.

Rozsah hudebních znalostí a dovedností, které potřebují mít taneční pedagogové, je obdobný jako u choreografů, s výjimkou hudební estetiky, která není nezbytná. Určitý rozdíl bude v přístupu k látce, neboť zde nelze předpokládat tak aktivně tvůrčí postoj.

Obor taneční teorie má za úkol vychovávat nejen vědecké pracovníky, kritiky a historiky tanečního umění, ale také vysokoškolsky vzdělané pracovníky osvětové. I jejich hudební příprava by měla být co nejdokonalejší. Nelze ustoupit od ničeho, co je žádáno u choreografů, a navíc je nutno požadovat větší rozsah samostatného studia literatury hudebně historické i estetické.

★

Sladit požadavky jednotlivých oborů s objektivně danými předpoklady a možnostmi studentů, kteří na katedru přicházejí, není snadné. Učební plány jsou natolik zaplněny odbornými i přidruženými předměty, že podstatné zvýšení počtu hodin hudební přípravy nepřichází v úvahu. I tak vyžaduje studium při zaměstnání krajní vypětí duševních i fyzických sil studentů. Z téhož důvodu je silně omezena i možnost využívat mimoškolního samostatného studia. Je jistě nutné žádat, aby se studenti naučili samostatně pracovat s odbornou literaturou, ale zejména v nižších ročnících, dokud neovládají základní hudebně teoretické disciplíny, nelze na tento způsob studia v hudební výchově mnoho spoléhat.

Naprostou pedagogickou nutností se tedy jeví *redukce učiva při zachování vysokoškolského přístupu k látce*. S tímto požadavkem, byť ne tak vyhoceným, se setkáváme i u jiných studijních oborů hudební fakulty. Například u dirigentů není třeba žádat tak dokonalé praktické ovládnutí harmonie a kontrapunktu jako u skladatelů; u instrumentalistů a zpěváků lze od této dovednosti úplně upustit a spokojit se aplikací obou disciplín při analýze skladeb. Na tanečních oborech však je požadavek redukce látky naléhavější.

Jak látku redukovat, co zachovat, co vypustit? V dosavadní praxi taneční katedry byl vyzkoušen v podstatě dvojitý různý přístup k řešení této otázky.

V prvních letech existence katedry v rámci divadelní fakulty byl obor „hudební výchova“, společný všem studijním oborům v rozsahu 2 týdenních hodin během 4 studijních let, rozvržen tak, že po prvním roce, věnovaném základům hudebně teoretických disciplín, se po tři roky probíraly dějiny hudby. Prakticky to znamenalo resignaci na proniknutí do zákonitostí organismu hudebních děl, protože během jednoho roku bylo možno v hudebně teoretických disciplínách dosáhnout jen povrchního přehledu nejdůležitějších pojmů. Tato povrchnost byla ještě umocněna tím, že studium hry na klavír bylo nepovinné a většina studentů, i když hrát neuměli, si tento předmět nezapisovala. Výhodou této koncepce bylo získání tří let pro hudební historii. Během této doby si studenti mohli zapamatovat poměrně mnoho dat a jmen. Zvláštní pozornost byla věno-

vána hudební tvorbě taneční a baletní, takže část látky se dokonce překrývala s tím, co se probíralo v odborném předmětu „dějiny tance“. Kdyby v rámci „hudební výchovy“ mohla být významná baletní díla podrobena hlubší hudebně estetické analýze, vedlo by to k vítanému osvětlení známých fakt z jiného hlediska. Protože však k takové analýze studentům chyběly základní předpoklady, znamenalo částečné překrývání látky dvou předmětů při časové tísní vlastně určitý luxus.

Podrobnější faktologická znalost hudebních dějin jistě není bez významu pro práci choreografa, tanečního pedagoga či teoretika tance. Je-li ovšem tím jediným, co si z hudebních disciplín odnese z vysoké školy, je to příliš málo. Ani u vyloženě teoreticky zaměřeného studenta nelze se spokojit s tím, že by mu postačilo výlučně historické hudební vzdělání. Může se stát dobrým tanečním kritikem, nedovede-li se orientovat v partituře baletu, nezná-li základní zákonitosti hudební formy? I při čistě historickém zaměření, a právě při něm, je nutno žádat u teoretika tance, aby kromě hudebně historických dat a jmen měl přehled i po konkrétní problematice hudebních stylů a technik. Nelze-li jednostranně historické pojetí hudební výchovy obhájit u tanečních teoretiků, tím méně je možno s ním souhlasit u prakticky zaměřených studijních oborů, jakými jsou taneční pedagogika a choreografie. Zde už je příprava ke konkrétní analýze hudebního díla požadavkem nesporně primární důležitosti.

Shodou okolností právě v době, kdy byla katedra tance formálně převedena z divadelní na hudební fakultu AMU, nebyl po několik let pro nedostatek vhodných uchazečů otevírán obor teorie tance. Na katedře tehdy studovali pouze choreografové a taneční pedagogové — a tu se obzvlášť naléhavě projevila nutnost změnit dosavadní koncepci hudební výchovy. Učební plán sice zůstal prozatím nezměněn, pouze klavírní hra se stala předmětem povinným. Vnitřní náplň předmětu „hudební výchova“ se však změnila podstatně. V prozatímních osnovách byly nové zásady formulovány takto:

„Úkolem předmětu „hudební výchova“ na taneční katedře HAMU je především naučit studenty bezpečně se orientovat v klavírním výtahu i partituře hudební skladby tak, aby dovedli proniknout do struktury hudební formy a porozumět obsahu, jehož je forma nositelkou. Dále mají získat přehled o hlavních zjevech v historii hudby, především té, která dnes žije na jevištích i koncertních pódiiích.

Studenti se v nižších dvou ročnících seznámí se základními poznatky z hudební teorie (všeobecná nauka hudební, nauka o nástrojích, nauka o harmonii, o kontrastu a o hudebních formách), ve vyšších dvou ročnících mají přednášky formu vybraných kapitol z dějin hudby. Průběžně během celého studia budou studenti na konkrétních příkladech seznámeni se základy hudební estetiky.

Hlavní formou vyučování hudební výchově jsou rozbory živých hudebních děl, v nižších ročnících převážně menších písňových a tanečních forem a úryvků z rozsáhlejších skladeb, ve vyšších ročnících zejména děl hudebně dramatických



a baletních. Při volbě konkrétního materiálu je vždy dáována přednost skladbám, které studenti znají z jiných předmětů. Rozbory jsou zpočátku zaměřeny převážně na hudební formu (hledisko hudebně teoretické), brzy také zároveň i na obsah (hledisko estetické), ve vyšších ročnících k tomu přistupuje hledisko historické.“

Realizovat tyto zásady znamenalo postavit se čelem ke skutečným potřebám studijních oborů taneční katedry, a také čelem k pedagogickým problémům, o nichž jsem svrchu hovořil. Byl získán druhý rok pro hudebně technické disciplíny — jak ho co nejefektivněji využít? Kterou ze čtyř základních disciplín (harmonie, kontrapunkt, formy, instrumentace) redukovat nejradikálněji, kterou z nich učinit hlavní osou vyučování?

Obvykle je za hlavní hudebně teoretickou nauku považována harmonie. Má jí zůstat i ve specifických podmínkách taneční katedry? Rozbor konkrétních potřeb tanečních oborů, zejména choreografie, vedl k odpovědi záporné. Hlavní osou vyučování hudební výchově v nižších ročnících se nestala nauka o harmonii, nýbrž nauka o hudebních formách. Má-li vysoká škola zbavit budoucího choreografa slepé závislosti na korepetitorovi nebo magnetofonovém pásku, má-li ho přivést k uvědoměle koncipované tvůrčí práci s partiturou namísto pouhých intuitivních odhadů a improvizací, musí ho především dovést k porozumění zákonitostem stavby hudebního díla.

Podle ustálených představ není možno studovat nauku o hudebních formách bez předchozího úplného prostudování harmonie a kontrapunktu. Je však tato pedagogická zásada tak nezvratná? Kapitole o práci s motivem lze přece porozumět bez jakékoli znalosti z harmonie a kontrapunktu, k jejímu pochopení stačí pouhá všeobecná hudební nauka, znalost základních hudebních znaků a pojmů. Při výkladu nejmenší hudební formy, periody, je ovšem třeba vědět o základních harmonických funkcích a závěrových spojích akordů. Teprve při probírání rozšířené malé formy je nezbytné vědět o diatonické modulaci a o vzdálenějších modulacích až u sonátové formy. Z takových úvah se zrodily osnovy, založené na *paralelním* probírání nejdůležitějších hudebně teoretických disciplín.

Nejméně je redukována látka nauky o hudebních formách. Jí je podřízen výběr učiva z ostatních nauk. V harmonii se klade hlavní důraz na analýzu kadenice a modulace. Naopak stranou zůstávají kapitoly o vedení hlasů, o převratech a úpravách souzvuků. Z nauky o kontrapunktu se probírají jen základní pojmy. Poměrně značný důraz je kladen na ty partie nauky o nástrojích, které jsou nezbytné pro orientaci v partituře — studenti musejí znát způsob notace jednotlivých nástrojů, jejich umístění v partituře a charakter zvuku jednotlivých rejstříků, naopak znalost ohraničení rozsahu nástrojů už není nutno vyžadovat.

Obecně řečeno, toto paralelní probírání hudebně technických disciplín je zacíleno čistě analyticky, s vyloučením pouček a návodů potřebných pro aktivní skladatelskou činnost. V praxi se ukázalo, že realizace zásad nových osnov hudební výchovy je možná a že i při minimálních předběžných znalostech lze stu-

denty během dvou let naučit orientovat se ve formě hudebních děl, s nimiž se ve svém povolání budou setkávat. Těžko splnitelným se projevil jen požadavek, dovést tyto analýzy až k rovině estetické, a proto bylo nutno rozšířit učební plán choreografů a tanečních teoretiků o zvláštní estetický kurs ve vyšších ročnících.

Po absolvování takto zaměřených prvních dvou ročníků přicházejí ke studiu dějin hudby studenti, kteří se zhruba dovedou orientovat v notovém zápise, kteří v podstatě ovládají nauku o hudebních formách a dovedou ji aplikovat při praktické analýze a znají alespoň základní pojmy z ostatních skladebných nauk. Proto je možno historické studium, jemuž je věnován III. a IV. ročník, koncipovat ne už pouze faktograficky, nýbrž formou vybraných kapitol o nejdůležitějších stylových obdobích a skladatelských zjevech, doplněných konkrétní analýzou reprezentativních děl. Přitom se doba do roku 1600 probírá jen v přehledu, aby zbylo co nejvíce času na poznání historie té hudby, která dodnes plně žije v divadelní a koncertní praxi, včetně tvorby současné.

Studenti ovšem ve škole uslyší mnohem méně dat a jmen než při dřívější koncepci hudební výchovy. Zato však uslyší více hudby a proniknou hlouběji do jejích zákonitostí.

Podle jednotlivých oborů je možno toto historické studium diferencovat zadáváním různého typu úkolů pro samostatnou práci. Choreografové jsou vedeni k pokusům o vlastní analýzy, zejména u skladeb, jež se mají stát podkladem jejich vlastní tvůrčí práce, teoretikové dělají samostatné referáty na základě doporučené literatury atd.

Přitom nemůže dojít ke škodlivému překrývání látky, protože přístup k témuž historickému jevu je v hudební výchově zcela jiný než třeba v dějinách tance: je to přístup specificky hudební, opřený o znalost základních zákonitostí hudební stavby. Takové navazování je pedagogicky cenné, neboť podrobná a mnohostranná analýza jediného jevu poslouží jako metodický vzor pro pozdější samostatnou práci absolventů.

Závěrem je třeba vypořádat se se závažnou otázkou: není radikální redukce učiva v rozporu s vysokoškolskou úrovní studia?

Před nebezpečím poklesu na středoškolskou nebo i pouhou popularizační úroveň nelze zavírat oči, i když tu ovšem jsou záruky subjektivního charakteru v úrovni učitelů i lidské zralosti, houževnatosti a píli studentů. Nejdůležitější obranou proti poklesu úrovně je přísně dbát klasické zásady „non multa sed multum“. Čím radikálněji redukuje množství látky, tím hlubší musí být vědecký záběr ve vybraných kapitolách. Snahou pedagogů je nikoli zavalit studenty spoustou fakt, nýbrž dát jim metodickou výzbroj k samostatné práci, ukázat jim cestu k dalšímu rozšiřování rozhledu. A to je přece zásada typicky vysokoškolská.

\*

Nakonec několik slov o perspektivách dalšího rozvoje hudební výchovy na katedře tance.



Postupně dochází k stále jasnější diferenciaci původně jednotného předmětu. Jestliže celé „hudební výchově“ vyučoval nejdříve hudební historik a potom ji převzal hudební teoretik, nyní zákonitě dochází k jejímu rozdělení mezi několik odborníků. Z prvních dvou ročníků „hudební výchovy“ se postupně stává specializovaný seminář rozboru skladeb a z vyšších dvou ročníků specializovaná přednáška dějin hudby. Ukázala se potřeba zvláštního kursu hudební estetiky pro choreografy a taneční teoretiky, pro který se našly dvě týdenní hodiny v učebním plánu vyšších ročníků. Tím vším katedra tance stále organičtěji vrůstá do struktury hudební fakulty a sblížuje své učební plány s učebními plány hudebních oborů. Původně jen formální zařazení katedry do hudební fakulty vede tak postupně k významnému prohloubení vyučovacího procesu.

Zároveň se ukazuje, že katedra tance přináší i pro hudební fakultu cenné podněty. Zmínil jsem se již o dobrých zkušenostech katedry s formou studia při zaměstnání. Nezbytnost uvážené redukce hudebně teoretického učiva na katedře tance vede pedagogy k hlubšímu promýšlení metodiky hudebně teoretických předmětů i pro studenty hudebních oborů. Řadu plodných úvah vyvolává i vyhraněný postoj katedry tance k předchozí umělecké praxi, která je zde nezbytnou podmínkou přijetí. Ukazuje se, že stejný požadavek by možná měl být uplatněn i v některých jiných oborech, především u operní režie. I zásada, že sólový tanečník vyrůstá v umělecké praxi a nepotřebuje vysokoškolské studium, je podnětem k promýšlení pedagogické problematiky jiných oborů, i když přímou analogii tu lze sotva vést. Konečně je taneční katedra příkladem těsné spolupráce mezi vysokou uměleckou školou a jejím středoškolským předstupněm, konservatoří. Při absolventských výkonech choreografů i při řadě dalších příležitostí dochází mezi taneční katedrou AMU a tanečním oddělením konservatoře k plodným a soustavným pracovním kontaktům. Bohužel v oborech hudebně teoretických je podobných kontaktů dosud málo, a pokud jde o hudební vzdělání tanečníků na konservatoři, měl by se i tam na pořad dne dostat problém jeho zintenzívnění. Kdyby ke studiu na katedře tance přistupovali adepti s hlubší předchozí hudební přípravou, znamenalo by to vyřešení nejtěžších pedagogických problémů vysokoškolské hudební výchovy těchto studentů a umožnilo by to další zvyšování požadavků na všestranný hudební rozhled budoucích choreografů, tanečních pedagogů a teoretiků tance.