
JAROSLAV ZICH

K vysokoškolské činnosti spolupracujících pedagogů
pianistů

Záležitost, které chceme věnovat pozornost, je už velmi stará: jde o to, že studenti vysoké školy, kteří se věnují zpěvu nebo některému instrumentálnímu oboru, mají povinnost pravidelně vystupovat se svými výkony před veřejností. Vynecháme-li pak z nich studenty pianisty, musí všichni ostatní tak činit ve spolupráci s pianistou, který je pedagogem příslušné vysoké školy a je právě takovou spoluprací pověřen. Běžně se tato umělecká práce pokládá za tzv. "doprovod". Ve skutečnosti jde však o práci daleko náročnější a je zásluhou pracovníků brněnské Janáčkovy akademie múzických umění, že ji už před lety začali charakterizovat jako klavírní spolupráci.

Jaké důležité rysy má tato práce? Především je třeba konstatovat, že uvedení pedagogové-pianisté mají na vysokých uměleckých školách výjimečné postavení. Na žádné z nich, a to včetně divadelních fakult, neexistuje totiž případ, že by fakulta posílala svého pedagoga na pódium, aby tam svým výkonem reprezentoval před veřejností vysokou školu. Obvykle se s tímto faktem vyrovnáváme tak, že se odvoláváme na to, že pedagogovo vystoupení je součástí výuky, tedy součástí jeho normální práce. Tak tomu zajisté je, jenže je nezbytné k tomu dodat, že ho tím nutíme, aby prodělával známé pódiové napětí. Spolu s prvním úderem do kláves se totiž začne odvíjet čas, který nelítostně vyžaduje své. A právě to je spojeno se zvláštním napětím, které žádný jiný pedagog neprodělává. Zvláště poznamenejme, že je neprodělává ani pedagog studentova tzv. hlavního oboru.

To už samo o sobě je dostatečně pádným důvodem k tomu, aby se pianistická spolupráce těchto pedagogů rozebrala zvláště a hleděla se přiměřeně začlenit do ostatních pedagogických prací. Tím se dostáváme k otázce, jak je možno na vysokých uměleckých školách jednotlivé výukové předměty typovat. Pokud jde o předměty vědeckého rázu, lze je typovat stejně, jak už je to dávno běžné na vysokých školách vědeckých, kde se předměty dělí mj. na přednášky a semináře. K přednáškám pak patří např. dějiny hudby, teorie skladby, estetika nebo psychologie, k seminářům rozbor skladeb nebo seminář estetiky. Předměty uměleckého rázu se ovšem takto charakterizovat nedají; snad nejvhodnější je dělit příslušnou výuku na hlavní a pomocnou. Za hlavní lze pak považovat výuku té umělecké práce, jejímiž výsledky se bude student po absolvování vysoké umělecké školy představovat veřejnosti. Cílem této výuky je tedy mistrovská umělecká práce. K ní patří výuka skladby, dirigování, zpěvu, operního herectví, operní režie, choreografie a hry na kterýkoli hudební nástroj. Pomocnou výukou je pak vše, co znamená důležitý předpoklad samé práce umělecké. K ní tedy patří např. seminář skladby, u dirigentů sluchová analýza a hra partitur, tzv. obligátní klavír aj.

Přijmeme-li toto dělení, je výuka spolupracujících pedagogů-pianistů jasně výukou s požadavky mistrovskými, tedy výukou hlavní. Proti tomu lze ovšem namítnout, že konečné slovo při hlavní výuce má vždy profesor studentova tzv. hlavního oboru. Má tedy spolupracující pedagog-pianista při výuce vůbec nějakou iniciativu? Domníváme se, že kdybychom mu ji upírali, zůstali bychom lpět na praxi výuky středoškolské. Je totiž třeba vycházet z toho, že už mnohokrát byl vedoucími orgány vysloven požadavek, že na vysoké škole musí být student veden k samostatnosti. Tento požadavek se zajisté netýká snad jen škol vědeckých, nýbrž v plné, ne-li ještě větší míře škol uměleckých. Přitom nejde naprosto jen o tzv. sólis-

tickou činnost budoucího absolventa vysoké školy. Uveďme k tomu příklad přímo z praxe: je známo, že orchestrální hobojové sólo na začátku volné věty Brahmsova houslového koncertu je po umělecké stránce (ale i technicky, tj. dechově) vysoce náročné. Lze oprávněně tvrdit, že fakt, zda hobojista přednese toto sólo s plnou uměleckou účinností nebo nikoli, souvisí očitě s tím, zda byl nebo nebyl svým pedagogem hlavního oboru veden k samostatnosti. V kterékoli pedagogice najdeme, že vést k samostatnosti znamená ponechávat studentovi určitý prostor - v našem případě umělecký - k vlastní volbě. (Stranou ponechme, že se tak stane třeba až od posluchačova druhého studijního roku.) A to právě je onen prostor, který se v důsledku toho ponechává i spolupracujícímu pianistovi. Pokud tedy neulpíváme na středoškolské metodě výuky, je jasné, že uvedení spolupracující pianisti jsou pedagogy s uměleckou iniciativou. Pravý vysokoškolský pedagog tzv. hlavního oboru je pak podoben velícímu generálovi, který uvažuje pouze v několika hlavních - třeba v pěti nebo snad šesti - bodech. O body číslo 8, 9 nebo dokonce 12 se vůbec nestará, i když jsou také závažné, ale předpokládá, že mu je vyřeší jeho podřízení. Dojde-li však k nějakému přehmatu v některém z "jeho" bodů, např. v bodu číslo 4, pak zasáhne s plnou vahou své autority a nekompromisně. Na hudební fakultě pražské AMU byl toho druhu pedagogem houslista prof. Jaroslav Pekelský a jsou dosud pamětníci, kteří měli po léta možnost pozorovat to zblízka přímo na jeho práci se studenty.

Stručně řečeno, pedagog hlavního oboru, který by nepočítával dostatečnou dílčí uměleckou iniciativu svému studentu a tím i spolupracujícímu pianistovi, by postupoval vlastně proti vysokoškolské směrnicí, tedy projevil nedostatek pochopení pro důležitý rozdíl mezi školou střední a vysokou.

Jak tomu tedy je s onou dílčí uměleckou iniciativou studenta a spolupracujícího pedagoga-pianisty? Je zřejmě oboustranná. Student má zajisté svou iniciativu, musí si však

zvyknout na to, že ji rovněž má jeho pianistický partner. Při výkonu se tedy vyskytnou místa, kde se student rozehraje plně podle svého uměleckého cítění, přijdou však i jiná, kdy musí totéž dopřát svému klavírnímu partneru. Znamená to tedy, že se nejen vyžívá svým vlastním uměleckým cítěním, ale učí se i přizpůsobovat se plně cítění partnerovu. Pouze při zachování obou podmínek - tedy i druhé - lze totiž dosáhnout nejvyšší umělecké hodnoty.

K povinnostem spolupracujícího pianisty náleží nejen hrát klavírní party patřící do komorní hudby, ale také klavírní výtahy orchestrální složky hudby. Tyto výtahy přicházejí v úvahu u skladeb, které skladatel napsal pro sólový nástroj a orchestr (např. u koncertů) a ovšem i u operních árií. Stručně řečeno jde o klavírní verzi orchestrálního originálu. Hrát ji je samozřejmě nutné, není-li orchestr k dispozici, což je běžné právě na vysoké hudební škole. Je pochopitelné, že při pořizování výtahu má být pokud možno úplně zachováno skladatelovo hudební myšlení. Na druhé straně je nezbytné dbát, aby výtah byl pro pianistu přijatelně hratel-
ný. Někdy se stává, že obě podmínky nemohou být zároveň splněny, třeba jen na některých místech skladby. Protože druhá musí být splněna v každém případě, znamená to, že nějaký orchestrální postup, resp. nějakou orchestrální složku nelze do výtahu převzít. V takovém případě je vhodné, pořizuje-li klavírní výtah sám skladatel, neboť ten nejlépe odhadne, který postup, resp. kterou složku lze zjednodušit nebo dokonce vynechat, jinak řečeno, v čem konec konců lze výtah oproti orchestrálnímu originálu "ochudit". V praxi se s takovými případy také setkáme. Jako ukázkou lze uvést z I. jednání Smetanovy Libuše takty 182 a n. Pohled do výtahu (upravil jej sám Smetana) a do příslušných taktů partitury ukazuje, že šestnáctinový pohyb ve violách a prvních violoncellech je ve výtahu jako nehratelný vynechán přesto, že z hlediska hudebního myšlení jde o hlas, který na sudých taktových dobách vý-

znamně doplňuje hlas sekundů a někde se pozoruhodně podílí na disonantnosti této vzrušené hudby (viz např. paralelní malé nony na třetí čtvrti taktu 183!). S něčím podobným se setkáme ve volné větě II. houslového koncertu S. Prokofjeva. Také tento výtah upravil sám skladatel a na některých místech této věty je ke klavíristovu partu připojena pomocná osnova, ve které jsou malými notami zaznamenány některé orchestrální hlasy (většinou figurace), které jsou pro pianistu nehratelné. Jsou tedy zaznamenány jen proto, aby čtenář not měl představu, jak orchestrální složka koncertu vypadá v úplnosti. Je patrné, že jak v příkladu ze Smetany, tak z Prokofjeva je vynechání určité dílčí orchestrální složky vlastně "autorizováno" samým skladatelem.

Pokaždé ovšem nevychází upravovatel klavírního výtahu takto pianistovi vstříc. Může se tedy stát, že v některém výtahu najde pianista místa ien velmi obtížně hratelná nebo vůbec nehratelná. Má-li skladatelovo hudební myšlení zůstat pokud možno - tedy především v rozhodujících rysech - zachováno, učiní pianista nejlépe, nemůže-li taková místa konzultovat přímo se skladatelem, poradí-li se o nich s kolegou z katedry skladby. Existují-li u dané skladby různě zpracovaná vydání klavírního výtahu, je také možno vybrat si z nich nejvhodnější. Takto postupovala např. jedna pianistka z pedagogického sboru pražské hudební fakulty AMU, když měla za úkol hrát se studentem houslistou Brahmsův houslový koncert. Opatřila si k tomu dva různě zpracované výtahy, z jednoho hrála první větu a finale, z druhého pak volnou větu. Podobně si ze dvou verzí sestavila "konečnou" verzi Chaussonova houslového Poéme, když jej měla s našimi houslisty hrát na mezinárodní houslové soutěži J. Thibauda v Paříži. Byla pak překvapena, když k ní v pauze soutěže přišel člen poroty, známý světový houslista H. Szeryng a ptal se jí, z jaké edice klavírní part Chaussona hrála, že by si tuto edici rád opatřil, aby ji mohl při své vlastní koncertní činnosti používat.

Z našich úvah je patrné, že činnost spolupracujícího pianisty není zdaleka tak jednoduchá, jak se někdy soudí. Již jsme uvedli, že v rámci výuky je povinen vystupovat se studenty na veřejných koncertech pořádaných vysokou školou. Právě tak musí podávat v téže úrovni pianistické výkony na tzv. interpretačních seminářích, které jsou rovněž součástí výuky a kde jsou výkony dokonce předmětem kritiky, a to jak ze strany přítomných studentů, tak i pedagogů. Přidáme-li k tomu starosti, které může pianista mít, jak jsme výše uvedli, i s notovým materiálem, je zajisté patrné, že vcelku jde o práci velmi náročnou. Nabízí se tedy otázka, zda by neměla být zhodnocována zvláštním způsobem. U předmětů patřících do vědecké výuky se takové vyšší zhodnocování provádí, a to při výuce v tzv. konzultacích: počet hodin, které při této výuce pedagog má, se násobí koeficientem 1,5, takže má-li např. 4 hodiny konzultací, započítává se mu do úvazku 6 hodin. Je snad bez dalšího patrné, že téhož koeficientu by mělo být používáno u pedagogů pověřených pianistickou spoluprací. Pak by pedagog, který se této spolupráci věnuje např. v 8 hodinách týdně, měl do úvazku započteno 12 hodin. Z našeho rozboru pianistovy spolupráce je snad dostatečně patrné, že by si toto zvláštní zhodnocení opravdu zasloužila.