

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Studijní program: Hudební umění

Studijní obor: Komorní hra

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**BÝT KOREPETITOREM**

**Alena Grešlová**

Vedoucí práce: prof. Ivan Klánský

Oponent práce: doc. František Malý

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Study programme: Music Art

Field of study: Chamber music

**MASTER'S THESIS**

**TO BE AN ACCOMPANIST**

**Alena Grešlová**

Thesis Advisor: prof. Ivan Klánský

Thesis Opponent: doc. František Malý

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2018

# Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Být korepetitorem

vypracovala samostatně, pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Text této práce je shrnutím toho, co všechno dělá korepetitor, jak rozmanitá je jeho práce a proč ji lze považovat za uměleckou a naplňující. Díky přehledné struktuře si může čtenář vybrat, zda si přečte práci celou nebo jen tu kapitolu, která se ho v blízké budoucnosti bude týkat a nemá třeba s tímto klavírním oborem moc zkušeností. Závěr práce je formou tří rozhovorů, ve kterých je zřetelně patrný rozdíl v očekávání různých nástrojových skupin a pěveckých tříd. Díky zkušenostem, které jsou nezbytnou součástí tohoto textu, možná až jeho hlavním přínosem, práce balancuje mezi objektivitou a nutnou dávkou subjektivních poznámek a pohledů.

Klíčová slova: korepetice, instrumentální korepetice, vokální korepetice, korepetitor, klavírní spolupráce, komorní hudba, klavírista

## **Abstract**

This thesis is a summary of what an accompanist does and how fulfilling and artistically can be. The reader can choose whether to read the whole thesis or jump to a specific chapter for the less experienced. The last part contains of three interviews – there one can sense the different approach of various instruments to accompany and singing. Thanks to my experience – which is the main benefit of this work, this thesis balances between objectivity and subjective remarks and views.

Key words: accompaniment, instrumental accompaniment, vocal accompaniment, accompanist, partnership with piano, chamber music, pianist

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala prof. Ivanu Klánskému a prof. Leoši Čepickému za odbornou pomoc, cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování mé diplomové práce.

Děkuji také za ochotu, shrnutí svých vlastních zkušeností a projevení důvěry v poskytnutí rozhovorů prof. Magdaléně Hajóssyové, odb.as. Janu Hudečkovi a MgA. Matouši Pěruškovi.

# Obsah

1	Úvod .....	8
2	Jsem pianista nebo korepetitor? .....	10
2.1	Není každý korepetitor, kdo doprovází.....	10
2.2	Doprovázím poprvé.....	12
2.3	Doprovod a korepetice jako předmět na konzervatoři.....	13
2.4	Doprovod x komorní hra .....	16
2.5	Korepetice jako poslání .....	18
3	Sólista ve své jedinečnosti .....	21
3.1	Sólista je studentem konzervatoře.....	22
3.2	Sólista je studentem hudební fakulty .....	26
4	Korepetitor v prostorech světů.....	30
4.1	Instrumentální svět.....	30
4.2	Vokální svět.....	32
5	Rozhovory.....	34
5.1	Rozhovor s pěvkyní prof. Magdalénou Hajóssyovou.....	34
5.2	Rozhovor s fagotistou Janem Hudečkem.....	42
5.3	Rozhovor s houslistou Matoušem Pěruškou .....	45
6	"... hele, to zahraju i já...".....	55
7	Závěr .....	57
8	Zdroje .....	59

# 1 Úvod

Ocitám se na prahu své písemné diplomové práce, kde si jen velmi těžkou budu zachovávat svou nestrannost a objektivitu. Tento text se totiž týká tématu, které nyní a již poměrně dost let aktivně žiji, intenzivně pociťuji a v němž smýšlím. Uvědomuji si, že tímto vlivem někdy až horečnatě lpím na svých názorech souvisejících s tematicky spjatými otázkami a není tak zcela jednoznačné, jestli jsem právě já tím pravým člověkem, kdo by měl vytvářet dílo, do něhož se právě nořím.

S vědomím tohoto nebezpečí jsem se rozhodla o kompromis se svým vlastním já a text dělím do dvou rovin.

V jedné z nich bude mou snahou vytvoření jakési příručky pro klavíristy, ve které se rychlou a doufejme i efektivní formou dostanou k návodu, co se od nich očekává, mají-li někoho tzv. doprovodit a nikdy předtím tak docela neměli šanci tuto zkušenost nabýt. K tomuto účelu budou v největší míře užitečné kapitoly reflektující jednotlivé úrovně školství (tedy sólistovu interpretační pokročilost) a nástrojové skupiny s vlastními specifiky, až korepetitorskými triky.

Sama jsem si díky okolnostem, za které jsem velice vděčna, vyzkoušela korepetici na všech třech úrovních hudebního školství v České republice – tedy v ZUŠ, na konzervatoři i Akademii múzických umění. I toto je důvod, proč mne láká své zkušenosti shrnout - protože jsem si uvědomila, jak specifická je každá z těchto institucí v naší věci.

Druhou cílovou skupinou mé práce jsou pianisté, kteří si kladou otázky v souvislosti se svou budoucností, svým zaměstnáním vycházejícím ze spektra pro hudebně vzdělané a kteří by rádi zůstali tzv. „na pódiu“, však o korepetici neslyšeli nikdy nic v souvislosti s radostí, naplněním a pocitem osobní důležitosti...

Třetí a poslední vědomě cílenou myšlenkou, kterou bych si moc přála, aby má práce nesla, je očištění slova korepetitor v pravém slova smyslu... S přiznanou subjektivitou této vrstvy mé práce bych ráda shrnula, jak moc velký důraz klade toto poslání na lidskost, psychologii, odolnost i pochopení a ne snad proto, abych se snažila vštípit světu, jak těžká tato profese je, ale naopak – kolik radosti dokáže přinést, je-li konána s nasazením, láskou a lidstvem.

Práci záměrně píši v možná až netradičně odlehčeném duchu. Jsem si



vědoma tohoto pomyslného „tenkého ledu“, však v mém zájmu je i jistá forma poutavosti, která by mohla s malou příměsí mé naivity přilákat i neklavírní čtenáře, jež by tak možná bezbolestnou formou zjistili, co prožívá osoba za jejich zády, co prožívá korepetitor, když doprovází na soutěži, na konkurzu, když si domů přinese štos nových not a když má zítra zkoušet...

Pevně však věřím, že si i přes veškerý emoční náboj, jaký pro mne toto téma jednoznačně nese, text udrží svou profesní faktičnost, jasnou strukturu a objektivitu zejména v oblastech, kde má zkušenost není například zcela čirá. Jen tak budu totiž schopna pomoci touto formou očistit poslání, náplň a smysl mého povolání – být korepetitorem.

.

## 2 Jsem pianista nebo korepetitor?

Pokud ve vás otázka v názvu hned první kapitoly této práce vzbudila iracionální pocit, vše je v pořádku. Je zcela zřejmé, že jedno nevylučuje druhé, však přeci jen je v těchto dvou termínech zásadní rozdíl. Pianista je termín samozřejmě nadřazený, neboť se jedná o označení jakéhokoli člověka, který je na základě svých vloh, talentu a dovedností schopný hrát na hudební nástroj jménem klavír. Tento termín v sobě však dále nspecifikuje skutečnost, jestli hraje tento člověk sám, s komorním ansámblem, sólistou, jehož doprovází, ba dokonce s celým symfonickým orchestrem...

Ne tak však označení korepetitor. Zde je již zkonkrétněných hned několik věcí. Nejen, že se tedy jedná výhradně především o pianistu – tedy člověka hrajícího na klavír, ale zároveň je již zcela zřejmý i fakt, že pianista nehraje sám, nýbrž se sólistou, jehož doprovází. Doprovází ho tzv. „se vším všudy“.

### 2.1 Není každý korepetitor, kdo doprovází

Pro lepší ilustraci slova „korepetitor“ bych ráda uvedla jednoduchý příměr. Shodneme-li se na tom, že korepetitor je pianista vytvářející hudební doprovod, potom by bylo zcela přirozené chápat i zde onen *doprovod* ve stejném slova smyslu, jako v jiných souvislostech běžného života. Gentleman doprovázející dámu z restaurace domů v našich očích automaticky přebírá za bezpečnost cesty veškerou zodpovědnost a v případě ohrožení je od něj plně očekáváno, že zasáhne a nasadí vlastní bezpečí všanc před komfortem a bezpečím dámy, jež jde po jeho boku. Jeho funkci to v této situaci nikterak nesnižuje, není tzv. „něco/někdo míň“, naopak – situace na něm v extrémním případě docela i stojí, měl by ji mít pod kontrolou a to v našem případě i více, než dáma. To vše proto, že dáma má v etiketě prvenství, je společensky významnější a je neslušné se nezajímat o její komfort. Takový je úzus, takhle to chápeme a pohybujeme-li se ve společnosti častěji, připadají nám tyto skutečnosti a tradice zcela přirozené.

Situace na pódiu je do jisté míry obdobná. Sólista má ono prvenství, jde-li skutečně o korepetici a nikoli komorní hru, je sólistův part i technicky, případně i interpretačně náročnější a je tedy na bedrech korepetitora zajistit pro jeho „cestu“ co možná nejbezpečnější komfort. Zohledníme-li i fakt, že korepetitor

usedá se sólistou i na pódiu během konkurzů do orchestrů, kde mohou strávit zbytek svého profesního života, není snad o důležitosti krytí těchto pomyslných zad pochyb.

V živě představovaném interpretačním umění je samozřejmě lidský faktor ve velmi významném poměru a tak se stejně jako se na divadelní scéně, když herec neudělá plánovaný úkon přesně tak, jak bylo připraveno, musí vždy počítat s částečnou improvizací, než se zas zajede do nacvičených kolejí. I hudebnímu pódiu nejsou tyto situace zcela cizí. Nejtypičtějším příkladem je samozřejmě pamětní výpadek (jakkoli vzácně tento úkaz souvisí skutečně a pouze s pamětí...)

Existuje celá škála reakcí sólisty, ke kterým se uchýlí, cítí-li vágnost své pamětní jistoty. V rané fázi je to nejčastěji prudký pohyb tempa, většinou kupředu, technické nedohrávání běhů, což zapříčiní komorní nesouhru obou hudebníků a ve finále může skutečně dojít k naprostému vypadnutí z hudebního toku – v tuto chvíli tedy sólista bezradně stojí a kouká na korepetitora, jemuž začaly právě krušné a nejdelší vteřiny, jaké si jen dovede představit. Další reakcí jsou sólistovi zvukově neurčité pokusy o hru a jakékoli zapadnutí do právě znějícího doprovodu, který mu však většinou nepřipomíná nic z toho, co se mu vybavuje ze sólového partu interpretované skladby... Jiným řešením – tentokrát pódiově zkušenějších – sólista okamžitě skáče do takového úseku skladby, ve kterém se cítí o dost bezpečněji, případně který ho napadl jako první a v očích jen trochu zamýšleného posluchače z jeho strany pak téměř žádná chyba zdánlivě nenastala.

Nyní je to právě doprovázející klavírista, na kterého je upřená pozornost, sólistovo bezpečné prostředí a podpora. Je na něm, zareaguje – li do té míry, aby v prvních dvou případech zahrnul alespoň částečně sólový part do své hry a ve třetím takříkajíc bez mrknutí oka pohotově skočil za sólistou. Obě z uvedených možností počítají samozřejmě s ideálním řešením, které se nepodaří každému a vždycky, být se sólistu snaží podržet sebevíc. Myšlenka je však především v nastavení pianisty, být na tuto situaci alespoň částečně psychicky připraven a být si vědom toho, že může nastat moment, ve kterém to bude on, kdo bude muset jednat.

Být tedy skutečným korepetitorem znamená ocitat se v situaci v plném vědomí, ponížít částečně svůj part a použít jej jako službu znějící hudbě. Jen tak

doprovod zcela splyne se sólistovou hrou a hudba tak bude kompaktní a interpretačně harmonická...

## 2.2 Doprovázím poprvé

První setkání s prosbou okolí o korepetici mívá svůj původ v dost identickém scénáři. Je-li totiž člověk alespoň průměrným pianistou, téměř jistě se mu toto setkání poštěstí již před maturitním ročníkem studia na konzervatoři. V takovém případě je ještě v této oblasti zcela nevzdělán, setkal se s ní pouze pasivně na koncertech svých spolužáků, kde případně ještě ke všemu korepetitora patřičně zkritizoval svým zapáleným pohledem sólového pianisty s čerstvě nabytými poznatky. Nyní však stojí před stejným úkolem sám a věc není tak zřetelná, jak se z pohledu třetího tak docela zdálo. Velice jednoduchý klavírní doprovod jakoby nezapadal do toho, co potřebuje sólo a vyhoví-li, mění se tento part v deformovaný a neúplný hudební tvar, co postrádá smysl.

- Co je tedy v začátku nejdůležitější – zůstat velice otevřený, klavírní doprovod si samozřejmě připravit, tzv. přečíst, ale prozatím nevytvářet žádnou interpretační konstrukci, cvičím-li sám pouze klavírní part. Co se zdá v „mé hudbě“ zcela logické a kouzelné, v sólovém partu nemusí dávat absolutně smysl a sólista má v interpretačním názoru zcela pochopitelně hierarchickou přednost.

Během první společně zkoušky tedy budme jako korepetitoři spíše maximálně tvární, otevření hudebním nápadům sólisty, který by měl mít buďto jasnější představu už nyní nebo by ji měl aktivně hledat a zkoušet různé tempové i hudebně-interpretační varianty. V tom mu svou tvárností rozhodně pomůžeme. Teď nikdo nebude kriticky posuzovat náš vkus (pomineme-li mezihry), v tom je právě zásadní rozdíl mezi korepeticí a komorní hrou.

Může však nastat situace, kdy bude zcela evidentně pianista na vyšší interpretační úrovni, než sólista. V takovém případě se nabízí opačný postup – tedy pianistova názorová pomoc ve společné práci na studované skladbě. Nyní bych však velice apelovala na pianistovu zodpovědnost, aby opět nesoudil dílo podle svého partu, ale do interpretačního uvažování aktivně zařadil i sólovou linku. V ideálním případě je nejzdravější cestou k úspěchu hra doprovodu a zpěv

sóla se simultánní snahou o hudební výraz a interpretační, frázovou logiku, popř. alespoň čteným ověřováním pomocí hry obou partů po sobě. Pouze tak budeme teprve hudebně kompetentní k názorovým příspěvkům do interpretační oblasti. Přesto by však měl být korepetitor obzvláště na prvních zkouškách názorově zdrženlivý a naplnit tak celý prostor svých služeb. Poskytnutý prostor pro sólistovu nejen technickou, ale i právě interpretační úvahu, většina hudebníků velmi ocení.

Ideálním scénářem je situace, kdy klavírista nejprve sám pozná pocit být doprovázen. Nastuduje-li v předchozích letech v podstatě jakýkoliv klavírní koncert, který následně nacvičuje, popř. i veřejně provádí za doprovodu druhého klavíru, mnoho pochopí takříkajíc beze slov... získá tak v důsledku nesdělitelnou zkušenost a tu pak může s přirozenou dávkou empatie skvěle předat do svého korepetitorského jednání.

## **2.3 Doprovod a korepetice jako předmět na konzervatoři**

Oproti Hudebnímu gymnáziu, kde se studující pianisté s možností blíže poznat tuto verzi budoucí pracovní náplně, v podstatě nesetkají, na konzervatoři toto poznání probíhá současně hned v několika předmětech. Je pochopitelné, že množství ani obsah předmětu není ještě zárukou nahlédnutí pod reálnou pokličku této praxe, ale záleží ve velké míře na osobnosti vyučujících profesorů a v neposlední řadě, možná i hlavně přístupu pedagoga hlavního oboru. Pokud bude totiž ten považovat podobné předměty jako nutné zlo nebo uniklý čas, který mohl být stráven raději vycvičováním sólového repertoáru, snaha nadchnout a předat radost, jaká se může během studia komorních děl, popř. korepetic dostavit, jako by byla zmačkána jako list papíru...

Předmět, který toto téma na konzervatoři otevírá zřejmě jako úplně první, nese název Hra z listu a improvizace. Probíhá většinou ve 2., 3. a 4. ročníku po jedné hodině týdně a to individuální formou. Určený je pouze pro klavíristy, studenti varhan mají tento předmět na většině konzervatoří vlastní formou spolu s hrou generálbasových partů apod. Smyslem tohoto předmětu je jednoznačně jakási hudební praktičnost a schopnost být jak pohotovějším v nastudování nějakého snazšího doprovodného partu, tak i elementárně orientovaným v harmonických kadencích a to pochopitelně ve více tóninách. Je totiž vcelku často

velkým překvapením, když výborní studenti s celou řadou cen na mezinárodních soutěžích jen „horko-těžko“ *lepí* základní harmonické funkce k notoricky známým lidovým písním. Cesta na konzervatoř však může být pro každého jinak *klikatá*, a tak není třeba soudit výchozí stav, ale zainteresovanost, s jakou by v tom případě měl ten který student právě Hru z listu a improvizaci navštěvovat.

Schopnost improvizace je velmi často spojená s tak silnou obavou omylu, že snad ani není možné jí nějak hodnotit. Pedagog takovéhoho předmětu stojí většinou před vcelku psychologickou prací se studentem, aby ho již v úvodu ujistil, že se omylu jako takového nemusí obávat. Teprve pokud se tak stane a nepanuje žádné enormní napětí, je možno pracovat dál a tuto oblast hudebních schopností prohloubit, popř. vůbec zmobilizovat k životu.

Pokud je takovýto prvotní strach prolomen, improvizace začne pracovat i s možností zapojení jakýchsi pravidel do hry. Prolínají se tak poznatky z předmětu Hudební formy a později i Kontrapunktu. Neznamená to snad, že by měl student komponovat, ale očekává se, že bude schopen po absolvování těchto tří let zaimprovizovat přehlednou písňovou formu (tedy A-B-A) a jednoduchý dvouhlasý kontrapunkt, jakousi dvouhlasou invenci. Nejen, že to rozšíří velice podstatnou schopnost pro interpretaci jako takovou – tzv. vnitřní sluch, ale bude i vnímat cykličnost čtyř- i osmitaktí v jednotlivých hudebních periodách. To je skoro podstatnější, než jak originální intervalovou, či rytmickou náplň jeho improvizace bude mít.

Harmonizace lidové písně obohatí pianistu moc. Nejen že se vytříbí schopnost vnitřní hudební představivosti a intervalové jistoty, zároveň si student pěstuje nesdělitelný cit pro charakter používaných harmonických stupňů, i tónin jako takových. Obzvláště není-li zvyklý si klavírista během raných let hudebního vzdělávání zaznačovat akordické značky do not, aby si tak byl později jistý tóninami, kterými prochází jím hraná hudba, až nyní poznává jednotlivé tváře tónorodů, kouzla paralelních spojů nebo klamných závěrů...

Dalším z předmětů konzervatoře, který námi zaměřený cíl nese přímo ve svém názvu, se jmenuje Doprovod a korepetice. Takovýto předmět však přichází až na onom vyšším odborném stupni konzervatorijního studia – tedy v 5. a 6. Ročníku po jedné hodině týdně. I tento předmět je individuální a předchází mu i většinou lidská domluva, aby byl pro daného studenta co možná nejefektivnější. Celá věc spočívá v tom, že se společným rozhodnutím určí, jakého spolužáka bude student doprovázet. Neboť je však samozřejmě každý student zařazen v úvazku některého z korepetitorů – zaměstnanců, není rozhodně potřeba, aby

klavírista v rámci tohoto předmětu obsáhl jeho celý repertoár. I toto je v běžné praxi většinou na domluvě a záleží, jak moc je student-klavírista do celé věci takříkajíc zapálen a jaký zájem obecně projeví. Stejně jako nemá smysl krotit nadšence na korepetici v podobě opakujících se doprovodných figurací, nemá ani smysl násilně přimět tzv. „solistu z podstaty“, aby hrál z ničeho nic např. Beethovenovu violoncellovou sonátu. Bylo by ideální, aby všichni poznali obé a pokud vím, na většině konzervatoří tato snaha skutečně je, však zároveň je kvůli něčemu předmět individuální formou. Od náhledu na každého speciálním způsobem by se tedy nemělo upouštět.

Snahou tohoto předmětu je uvést klavíristu do spolupráce s dalším hráčem a to jak po lidské, tak i hráčské stránce. Podpořit interpretační, technické i zvukové respektování dalšího hudebního nástroje a spolupráci s ním. Ne každý je totiž nejen ochoten, ale i schopen se takto přizpůsobit, popř. to vše ještě bez pocitu vlastní újmy. Schopnost improvizace se tedy v tento moment rozšiřuje ještě o další význam – o tzv. interpretační improvizaci. Interpret totiž na pódiu nemusí improvizovat jen ve fatálních okamžicích, kdy se ocitá mimo plánovaný hudební text, ale právě může, přesněji by dokonce i měl, improvizovat interpretačně během korepetice. Jeho úkolem je totiž podporovat interpretační záměr svého sólisty a to i za cenu změny vlastního interpretačního plánu.

Hra na cembalo je poslední předmět, o kterém bych se ráda v této kapitole zmínila. Jeho přítomnost tady nemá jednoznačné opodstatnění, ale dotýkám-li se obecně korepetitorského počínání v otázce hry na cembalo alespoň z části s možností kladné odpovědi, měla bych zde uvést i šanci, jak se přiblížit k alespoň částečným poznatkům a vlastnímu vyzkoušení základů správné cembalové hry. Probíhá-li tento předmět na konzervatoři, většinou jeho elementární studium pro klavíristy nepřesáhne délku jednoho roku s jednou hodinou týdně. Nejčastěji se jedná o 5. ročník studia, někde dokonce 5. a 6. Samozřejmě, že i tento předmět je individuální formou a na jeho konci (popř. někde i v průběhu roku – záleží na konkrétním nastavení té které konzervatoře), by měli studenti koncertně vystoupit s nějakou drobnou skladbou.

Přínosem tohoto předmětu ani nemůže být nástroj zcela ovládat, to by znevažovalo cembalové umění jako takové nebo kladlo pedagogům i studentům naprosto nesplnitelný úkol. Cílem je opět spíše orientace v obecných zákonitostech cembala coby hudebního nástroje. Zamezí se tak pozdějšímu tragikomickému zážitku, usedne-li klavírista poprvé za cembalo a automaticky sešlápne některý z mnoha pedálů. Odvykat si na klavírní pedály nemusí zdaleka

jen nohy, i ruce postupně zjišťují, o čem je skutečné legato a student pak udělá během půl hodiny tolik tichých výměn na jedné klávěse, kolik neudělal za celý svůj život.

Přestože ani po roční průpravě by žádný cembalista asi neviděl rád, jak se pianista beze všeho chopí partu bassa continua, stále je jeho hra o něco poučenější, než čirá intuice.

## 2.4 Doprovod x komorní hra

Záměrně užívám takto kontroverzní název této podkapitoly – tedy postavením doprovodu a komorní hry na dva různé břehy proti sobě. Není to omyl, právě naopak – vzhledem ke snaze definovat jednu ze dvou velmi úzce příbuzných disciplín, je toto postavení do vzájemné opozice až téměř nevyhnutelné. Přesto však plánuji uvést na pravou míru i mnohočetné aspekty, jež jsou bezesporu tzv. společnými jmenovateli. Pokud totiž připustíme, že myslíme slovem „doprovod“ poslání v nejlepší kvalitě svých možností, je až matoucí, jak se tyto činnosti nebo možná spíše myšlenková nastavení prolínají.

Jako nejpodstatnější rozdíl bych ráda uvedla jakýsi poměr zodpovědnosti za hudební názor sdělený interpretačním výkonem. Jsem-li komorní hráč, podílím se na výše uvedeném ideálně rovným dílem. Názorová diskuse během zkoušení by měla vyústit ve variantu, se kterou jsou všichni schopni a ochotni se ztotožnit. Nemusí to nutně znamenat, že se zkombinují výchozí náhledy každého zúčastněného hráče. Tím by vznikaly často spíše nesourodé mozaiky a komorní hra by se tak přiblížila více či méně podivné interpretační směsi bez pojícího smyslu a řekněme jakéhosi důvtipu. Neměla by tak nejspíše žádný emoční náboj a dojem pospolitosti, což by v komorní hře mohlo mít interpretačně fatální následky. Tou názorovou jednotou jsem měla na mysli i možnost přehodnocení, tedy uznání zprvu nevyhovující varianty za přípustnou, a aktivním podílením se na její realizaci. Zde se může jednat jak o dynamiku, frázovou výstavbu v oblasti skladby, kde nám zápis poskytuje více variant, stanovení vrcholu celé věty nebo dokonce celého díla, ale i o tak komplexní pojetí, jako např. tempo nebo hudební charakter. Snaží-li se totiž jeden hráč hudbu předávat jako tajemnou, detektivní a nesoucí nějaké nepopsatelné napětí, rozšafné staccato spoluhráče může tuto plochu, myšlenku a snahu smést během jediné doby v taktu... Individuální snaha každého hráče tedy často v tomto smyslu nefunguje. Ohledně tempa se nemusí



kolize dostavit tak rychle, ale hrne-li jeden z hráčů tempo neustále dopředu, jen těžko se ostatním hraje pohodlně a s nadhledem...

V tom je korepetice v jistém směru vlastně o dost snazší. Podobný kolaps by nastat neměl, při nejmenším je jeho pravděpodobnost výrazně nižší. Jednou je klavírista doprovod a jeho kolega sólista a tím je jasně rozvrženo, kdo má na pódiu tzv. pravdu. A tak si klavírista hlídá jen určitou mez, za kterou by již hrál v naprostém rozporu se svým svědomím, a přizpůsobuje se sólistovým pokusům. Zejména na prvních zkouškách by měl ponechat korepetitor dostatek prostoru, ve kterém by si beze slov sólista mohl ověřit, jaké tempové, dynamické či frázové verze fungují, jaké vůbec ne a jaké tak nějak lépe vyznívají. Během vícečetného zkoušení se klavírista o svůj názor může podělit, cítí-li nutkavou potřebu, ale usoudí-li sólista jinak, korepetitor vynakládá sílu mu v jeho podání svou hrou nikterak nebránit. Je v zájmu každého klavíristy tyto sólistovi verze a snahy absorbovat co nejvíce, obzvláště když se pak důsledkem stresu a tlaku situace chová náš sólista na pódiu docela jinak a o tolik méně čitelně..!

V komorní hře jsou všichni spolu a zároveň každý tak trochu sám. Nikdo tam není od toho, aby druhému pomohl. Nastavení je být dobrým hráčem a spoluhráčem. V korepetici je důležitým rozdílem skutečné doprovázení, tedy „v dobrém i ve zlém“. Během zkoušení často funguje princip intuitivního napojení. Citlivý klavírista se tzv. interpretačně „nalepí“ a funguje ve vzájemné jednotě, jež je oběma stranám příjemná, protože fungující. Jak jsem však již výše uvedla – vlivem stresu a odlišného vnímání proudu času, které jde většinou s tímto rostoucím psychickým tlakem ruku v ruce, se vazba takového napojení mění k nepoznání. Vyznat se pak v záměru sólisty na samotném pódiu je skutečným oříškem, protože vychází jen málokdy z hudební logiky. Proto je velmi nápomocné, máme-li tzv. „pod kůží“, k čemu sólista inklinuje, co je jeho interpretačním cílem a jaká tempa volí, je-li si svého počínání ve hře plně vědom. Jedině tehdy máme šanci ho na pódiu do té míry podpořit, že ho udržíme v jeho tempech, jeho hudebním názoru a stylu i přes momentální pódiový výkyv. Už použitím tohoto termínu je zřejmé, že předpokládáme sólistovo nevědomí těchto změn a možná až následný vděk za udržení v jeho vlastních mezích díky pianistovi. Tento scénář je velmi častý např. na konzervatořích, kdy ještě doprovázení studenti nemají tolik koncertních zkušeností a jejich psychické i fyzické rozpoložení prochází před publikem poměrně velkou změnou oproti normálnímu stavu.

Pak je to právě role doprovodu – toho pódiového gentlemana, co nenechá omyl

trčet ve vzduchu a zahlazuje stopy do stavu, který by si sólista sám přál. Jenže vycítit toto je někdy až opravdové hudebně-psychologické mistrovství, které se nedá zcela naučit, nacvičit ani naplánovat. Korepetitor jej získává mnohou praxí, a pokud ještě není přesvědčen o své citlivosti, neměl by v těchto situacích na své pravdě příliš trvat. Mohl by totiž nastat tragikomický hráčský souboj, který by připomínal spíše šapitó, než koncertní pódium.

Jako ve všem – i zde zkoušejme neúnavně hledat zdravou míru mezi dvěma extrémy, v komorním uskupení dbejme i na vlastní pohodlí, ale v korepetici pečujme o své sólisty, protože jak moc se budou cítit bezpečně, v ideálním případě dokonce i pohodlně, tak se budeme moci na jejich hru spolehnout a ozdobit ji svou hrou nejen „zdola“ oporou, ale i ze všech barev a světél klavírního zvuku.

## 2.5 Korepetice jako poslání

Snad každé povolání na světě má krom své formální náplně, za kterou jsou zaměstnanci ohodnoceni, popř. kritizováni, ještě jistý přesah. Ten nelze tak úplně vysvětlit, sdělit, předat nástupcům, ten se musí cítit. Může to být prodavačka v obchodě, co pomůže starším zákazníkům vybrat správné mince z peněženky při placení, aniž by hlasitě vydechla ve snaze dát najevo, že toto není její povinností, pracovnice v útulku, co si vezme nalezené kotě domů, když pro něj už nezbylo volné místo... zkrátka to, co dává práci smysl a dokazuje, že jsou daní lidé na správném místě.

V práci s lidmi je takovýto přesah o to více viditelný a pro skutečný úspěch velmi žádoucí.

Tato podkapitola by možná měla být psána kurzívou, nesděluje nic daného ani faktického. Přesto je v mých očích velmi podstatnou složkou tohoto textu, neboť jsou to možná právě ty věci „nad rámec“, co dělají klavíristu skutečným korepetitorem a doprovodem ze své podstaty.

Častou praxí je skutečnost, kdy jeden pianista navštěvuje více tříd stejné nástrojové skupiny. Hrají se tedy stejné skladby, však někdy poněkud jiným způsobem. Vlivem tzv. *rozevírajících se nůžek* pedagogických tradic mohou

vznikat skutečně odlišná pojetí naprosto identických titulů a klavírista je pak tím jediným, kdo/co ty různé verze spojuje. Není vždy řešitelné se do takovéto názorové kolize dostat a tak je nutné se s ní nějak zdravě a mírně vypořádat. Zcela zásadní je jednotlivá pojetí neprolínat a ponechat je ve svém kontrastu. Zároveň nebýt sterilní. Tato schopnost samozřejmě počítá se submisivním jednáním a snahou sloužit sólistům ve své pestrosti.

„Ještě jedna věc, je to snadné, nic tam není, má to 10 minut a... je to na cembalo.“ -téhle věty se dočká asi každý korepetitor a to velmi brzo. Možná právě nejspíš brzo, kdy si vymezuje své hranice, ve kterých se ještě pohybuje, ale za které už nejde. Dilema je na světě. Vážně mám hrát koncertně na nástroj, na který jsem si hrál/a pouze potají ve třídách, kdy jsem se po několika hodinách marně přemlouval/a do cvičení vlastního repertoáru? Co když na koncert přijde jakýkoli cembalista? Skutečně bude u mého jména v programu kurzívou vedle klavíru i cembalo? Na druhou stranu však v hlavě zní i druhý hlas... Je skutečně nutné na tenhle koncert hnát cembalistu kvůli 10 minutám? Musím komplikovat sólistovi život jen kvůli tomu, že se necítím dost kompetentní, ale v zásadě vím, že to nějak zvládnou – alespoň do té míry, aby to tzv. fungovalo...?

Asi není tak úplně správných odpovědí na tyto otázky. Vždycky je to na důvěrném zvážení sama se sebou každého, koho toto dilema potká/vá. Rozhodnutí, co pojímá trochu od každého z aspektů hrajících svou oprávněnou roli v našem výše zmíněném uvažování, je ubezpečení, že tu jsem a o doprovod je v zásadě postaráno, však byla-li by možnost, že by cembalový part odehrál cembalista, byla by situace asi ještě o něco elegantnější.

Trochu příbuzná je situace, kdy se sólista, jehož máme paušálně pod svými korepetitorskými křídly, rozhodne, že si sólový koncert zahraje se smyčcovým kvartetem či komorním orchestrem. Osloví tak své kolegy, kteří svou účast přislíbí a tak se zdá, že se tento bod programu korepetitora netýká. Není to risk? Soubor, co spolu není zvyklý hrát a je spolu pouze díky této konkrétní akci není až tak důvěryhodnou zárukou toho, že naší hry nebude třeba, i když to tak zprvu může vypadat. Vždycky je bohužel dost reálná verze, že odřekne jeden ze zásadních hráčů a celá situace se stočí s pozorností na nás – korepetitory. „Když tak si to hold zahraješ s klavírem...“ ozve se do ticha. A co teď? Ano, to já jsem korepetitor, a být mám právo na to říct, že se s tímto závěrem nepočítalo a že teď není v mé povinnosti tuto práci akceptovat, udělám to? Nechám studenta před koncertem bez pomoci?

Snad všichni cítíme, že být to můžeme udělat, je to hodně vzdálené poslání být doprovodem – jak hudebním, tak i, a možná především, lidským. V druhé situaci je kulatním řešením doprovod alespoň rámcově nastudovat, ujistit se tak, že jsem popřípadě schopen/na koncert jistit a opět tak pomyslně krýt záda svým sólistům.

Možná se stala tato kapitola příliš popisnou a plnou fiktivních situací s vrávoravými návrhy řešení, však pevně věřím, že alespoň trochu ilustruje, jak dobře je, že jsou korepetitoři lidé s veškerou svou omylností, kterou s sebou už lidství zkrátka přináší.

### 3 Sólista ve své jedinečnosti

Možná tato kapitola i se svým názvem připomíná spíše nějaké nesmrtelné klišé o tom, jak je každá bytost originálem a na každém bychom měli najít jeho vlastní jedinečnost a neopakovatelnost. Ano, tohle už dnešnímu člověku ani nemůže znít příliš objektivně, ale na pravdě to tomuto tvrzení i přesto ani trochu neubírá.

Stejně jako je důležité, aby byl pro muzikanta posvátný každý první krok na pódium, každý další koncert, přesně tak je důležitý čerstvý pohled na každého dalšího hráče nebo pěvce, co stane vedle boku klavíru a poprvé se nadechne. Ať sedíme za klavírem poprvé s notami a už to nám je tolik podivné a nové nebo jsme jako korepetitoři zaměstnaní už několik let, zkusme tuhle chvíli nikterak nekontaminovat svou skepsí, že už nemůže přijít nic, co bychom nečekali, co nás občerství, dojme, obohatí... Svým sólistům budme otevření, zkusme se napojit a teprve pak soudit, kam jsme společně zabloudili. Pokud to nebude dávat smysl, můžeme se příště chovat zdrženlivěji, ale nezavrhujme sólistu hned. To především.

V této kapitole je text zaměřen zejména na typologii sólistů podle toho, na jakém stupni hudebního vzdělávání se ocitají. Ráda bych ještě upřesnila, že kapitola řešící korepetici studentů hudebních fakult by obsahově dost splývala s korepeticí hudebně vyspělých profesionálů, proto jsem myšlenky těchto řekněme příbuzných úrovní ponechala v jedné z důvodu přehlednosti a zamezení opisování shodných momentů.

Stejná situace nastává v případě konzervatoře a hudebního gymnázia. Vzhledem k nepoměru četnosti, v jakém se u nás v České republice vyskytují konzervatoři vůči hudebnímu gymnáziu, bych ráda nechala tyto instituce pro tentokrát splynout v jednu a osvobodila se tak i zde od duplicitního vyjmenovávání.

### 3.1 Sólista je studentem konzervatoře

Konzervatoř je stupeň hudebního vzdělávání, během kterého nastane u většiny studentů asi jeden z nejvýraznějších úrovnostních posunů. Je to dáno nejen délkou studia, která je zpravidla ještě o jeden celý rok delší, než studium vysokoškolské, ale i obsahem a velice úzkým zaměřením. Je pochopitelné, že pocitově obrovský posun nastává už v elementárním studiu – tedy na Základní umělecké škole (ZUŠ). Připustíme-li, že nastoupí pětileté dítě dnes již s velkou slávou, pokud zazpívá alespoň dvě lidové písně a za devět let složí úspěšně přijímací talentové zkoušky na konzervatoř, je to samozřejmě posun pro některé možná až nepředstavitelný. Nicméně toto je posun téměř "z ničeho někam", ale chceme-li zhodnotit největší hudební posun, nebo interpretační, chcete-li, potom spadá naše pozornost na tento hudebníkův *-náctiletý věk*.

S omluvou za absolutní subjektivitu bych zde ráda připojila zjištění, kterého se mi dostalo, když jsem se na konci svých studií na Hudební fakultě AMU ocitla opět v konzervatoristickém prostředí. Nejenom, že se studenti po chodbách až rojí a hemží, ale oni si o hudbě povídají jako o něčem tolik vzrušujícím...! S trochou nadsázky jsem se setkala i s názorem, že na ZUŠ děti hudba *ještě* nezajímá a po konzervatoři je zase *už* nezajímá. Toto tvrzení je hloupě paušalizované a s realitou nemá, pevně věřím, téměř nic společného, nicméně určitý náčrt křivky znázorňující měnící se intenzitu živého zájmu o hudbu, z pravdy určitě alespoň částečně vychází.

O co radostnější je být takhle blízko nadšení, radosti a čerstvému zamilování se do hudby jako takové, o to větší je zodpovědnost pedagogů – tedy i korepetitorů – je nikterak nezranit, předčasně neoslabit realistickými nárážkami nebo nějak nešťastně zesměšnit. Taková pedagogická chyba pak může zapříčinit skutečně nezvratné změny ve vnímání hudby tak mladého muzikanta a může tak i ovlivnit směr jeho pracovní i osobní cesty.

Role korepetitora je v této otázce dost milosrdná. Tak jak je profesor/ka hlavního oboru pomyslným hudebním otcem nebo matkou, je korepetitor jakýmsi sourozencem. Byť student, popř. oba dostaneme instrukce na jednotlivých hodinách, interpretačních seminářích či ročníkových zkouškách, ale na pódiu

jsme to stejně jen my dva, co si se situací musí poradit *ted' a tady*. Obzvláště na konzervatoři, kde si ještě studenti nevytváří svůj názor příliš intenzivně a pokud ano, nepříliš si za ním stojí, je vztah studenta a korepetitora formován až do roviny jistého semknutí.

Pro úplnost sdělení je však nezbytné doplnit, že takováto vazba nepřináší jen pocit zodpovědné těžkosti pro stranu korepetitora. Toto semknutí přenáší např. v závěrech úspěšných vystoupení závan až dětsky čiré radosti a úlevy, kterou by člověk už jen tak sám na pódiu nezažil.

Co se týče dalších specifíků, které provází korepetici na konzervatoři, nabízí se otázka repertoáru. Jednotlivé body, kterými se tato kapitola zabývá, jsou pochopitelně dílem určité formy generalizace a nedá se říct, že by to muselo být právě takto a nikdy jinak. Je pochopitelné, že stejně jako může na konzervatoři studovat posluchač úrovnostně níže a jeho první ročníky spočívají spíše v odnaučování zlovyků ze ZUŠ, může přijít i student téměř geniální, co jen obrušuje své již přirozeně nabyté schopnosti a dovednosti. V obou případech je práce samozřejmě nestandardní a s níže uvedeným bude mít mnoho kontrastního.

Obecně však platí, že se na konzervatoři obecně studují díla menšího rozsahu. To je dáno jednak tím, že díla středoškolské technické úrovně ani obvykle příliš dlouhou minutáž nemívají, ale i kdyby se na tuto automatickou selekci nedalo spolehnout, stejně by ton zřejmě pro studijní plán nebylo moc vhodné. Přestože mají studenti po celou dobu studia tři vyučovací hodiny týdně, rozmanitost i celkový rozsah povinně-volitelného repertoáru je natolik obsáhlý, že by ani z didaktického hlediska nebylo moc efektivní ustrnout u jednoho díla více, než vyžaduje jeho studijní náročnost, kvůli rozsahu.

Klavírní part studovaného repertoáru instrumentalistů ve valné většině případů nepřetéká velkou pianistickou náročností. Hudební text je ve většině případů velmi přehledný, někdy se skutečně střídají téměř celou skladbu jen dvě notové hodnoty v harmoniích základních kadencí... Při podobné pracovní úlevě vyvede korepetitora často z omylu tempo, které je vůči užitým notovým hodnotám výrazně rychlejší. Jedná se o řekněme přídalkové kusy velkých mistrů, které konzervatoristé cvičí coby "etudy s doprovodem". Klavír v tu chvíli funguje jako umělečtější forma metronomu a onu "etududovost" pomáhá

technicky zvládnout v roli tempové opory. Typickým příkladem jsou violoncellové kusy Davida Poppera, ale i např. houslové *Perpetuum mobile* Ottokara Nováčka, aj. Důležité je tedy pro klavíristu zachovat spíše sterilní tempo, ve kterém se pak violoncellista, houslista aj. dokáže dál zorientovat v hudebním časoprostoru, co má pro svou hru k dispozici. Snaha vyhovět technicky obtížnějším úsekům je určitě ze strany korepetitora velmi solidární, však např. konkrétně u výše uvedených kompozic je souhrová přehlednost dost omezena komplementárním rytmem sólového partu. Podlehne-li pak ještě k tomu náš sólista psychickému tlaku, jeho intonační schopnosti se sníží na minimum. Náš sluch v tu chvíli jen velmi orientačně odhalí, kde se sólista právě ve svém partu nachází. Vycházejme v těchto případech tedy raději ze základního tempa, ve kterém budeme sólistovi v podstatě nejbliž.

Druhou základní repertoárovou skupinou děl instrumentálních hráčů konzervatoře jsou nástrojové koncerty. V průběhu šesti let je samozřejmě jejich úrovnostní rozptyl vcelku výrazný, však generálně lze říct, že se jedná spíše o první setkání s dílem takového rozsahu a spektra technických záležitostí i v jednom celku obsažených temp. Většinou se v těchto prvních setkáních respektuje momentální technická vybavenost studenta a to jak v dynamickém, tak i právě tempovém plánu a rozvržení.

Škála prvních setkání prochází i pomyslným rankem s komorními díly. Hrají se sonáty – u fagotistů např. Sonáta Camilla Saint-Saënsa, u houslistů *Dvě dua* Bedřicha Smetany zvaná *Z domoviny* apod. Je velmi dobře, že se klade již na konzervatoři důraz na poznání studentů v ohledu různých tváří jejich partů. Tak, jak si zvykají na to, že musí v sólových skladbách s exponovaným partem hudbu vézt a vystavět pomyslný formální oblouk, tak si zároveň vyzkouší i elementární formu komorního napojení. Budme však realističtí, velká část tohoto *napojení* vychází právě od korepetitora. Nebo by alespoň měla. Není to až tak teoreticky popsatelné, ale všichni asi cítíme, kolik slov ušetří vlastní zkušenost. I když profesor hlavního oboru stokrát popíše, co by měl všechno pro onu komornost student udělat, pocítí-li alespoň na okamžik, že je někdo v jejich hře s nimi, ať udělá cokoli, výsledek bude podobný, ne-li lepší. Z mnoha instrukcí se totiž stane jeden pocit, zato pocit vlastní a prožitý. Uvědomíme-li si, že takovouto zkušenost předává korepetitor, je to ohromný dar, poslání a vlastně i pocta.



Vokální korepetice od pianisty vyžaduje něco v mnoha věcech jiného. Není to dáno jen jakousi rozmarnou pověstí, jakou občas zpěváci mají, ale faktickými rozdíly, které v instrumentálním a vokálním studiu nastávají. Lidský hlas je těsně závislý na fyzické zralosti člověka a tak svůj vývoj pěvci do daného věku ovlivnit zkrátka nemohou. I když jsou členy dětských sborů a věnují se zpěvu jako oboru již od raného dětství, jejich operní zpěv se začne probouzet až teprve okolo nástupu na konzervatoř. Je zřejmé, že tak nemůže být v pokročilém stádiu ani jejich hudebně-interpretací představa, neboť se aktivně tohoto typu literatury sotva začali dotýkat. Nemohou samozřejmě z ničeho najednou studovat operní árii, přerod z dětského zpěvu do školeného, rezonujícího operního hlasu je pochopitelně pozvolný. Začíná se tedy různými úpravami lidových písní, kde si osvojují správný pocit, nosný dech a nejrůznější technická specifika, jaká s sebou tento niterný obor přináší...

O co větší výhodu tedy instrumentalisti mají, když si již vystavují základní repertoár od pátého, případně šestého roku věku oproti zpěvákům, kteří takovýto vývoj zahajují až cca o 6-8 let později!

Jejich časový posun studia však nesouvisí jen s repertoárem a technikou, na čemž mohou reálně začít pracovat až ve výše uvedeném věku, ale dotýká se i obecné muzikality a hudební inteligence, jež vyplývá převážně ze zkušeností. Ty tito začínající zpěváci pochopitelně nemají odkud mít. A tak jsou skutečnými začátečníky, které teprve zásadní hudební orientace čeká a jíž budeme, jsme-li jejich korepetitory, velmi aktivní součástí.

Na rozdíl od instrumentalistů se v pěveckých třídách dokonce očekává náš hudební zásah, to je docela zásadní rozdíl. Vedle svého partu bychom tedy měli aktivně kontrolovat i ten jejich a bez ostychu je opravovat (*pochopitelně v souladu s úctou vůči jejich profesorům hlavních oborů, před kterými se tolik angažovat nemusíme, neboť se této role nejspíš sami chopí*). V určitém smyslu jsme v případě korepetice až zodpovědní za správné nástupy zpěváka, za jeho rytmus, správnost intonovaných intervalů, popř. dokonce i jakousi hudební styllost.

Klavírista si musí být vědom ještě jednoho faktu. Tak jak je

instrumentalista víceméně samostatný a vytvoří si základní formální rámec minimálně svého partu v podstatě sám, zpěvák i k tomu primárnímu seznámení potřebuje klavírní doprovod. Na konzervatoři tedy rozhodně. Sám nemá do takové míry zralou hudební představivost, neboť ta, jak je již uvedeno výše, souvisí na zkušenostech. Velkou pomocí tedy pro zpěváky bude náš klid, trpělivost a obětavá pomoc již při jejich elementárním seznámení se skladbou a hudebním textem jako takovým.

### **3.2 Sólista je studentem hudební fakulty**

Protne-li se ve studentovi zájem i schopnosti studovat na vysoké hudební škole – tzn. na některé z hudebních fakult buďto AMU, JAMU, či Ostravské univerzity u nás v České republice, stojí před další téměř shodně dlouhou studijní etapou.

Role korepetitora se narůstající vospělostí studenta značně ulehčuje, protože je již spousta prvků, co náš sólista ve své hře reálně dělá a tak jejich přítomnost nemusíme z korepetitorské pozice pracně předstírat nebo brát na sebe. Obecně je náš hráč samostatnější, hudebně rozhodnější, tedy i interpretačně přesvědčivější. Je velmi citelné, jaká úleva to pro korepetiční hru je a to i za předpokladu, že se sólistova interpretační verze neshoduje s pianistovou představou. Hudba díky jeho rozhodnutí plyne nějakým směrem a konkrétním charakterem. Pokud ho na jeho cestě máme v tu chvíli skutečně jen doprovodit, pak jej skutečně můžeme jen obrazně *chytit za ruku* a naše role bude naplněna.

Co se týče repertoáru instrumentálních hráčů, našemu pracovnímu nasazení se naopak moc neulevuje. Díla jsou pochopitelně závažnější, rozsáhlejší a textově objemnější. Zdaleka tedy není *obtížné* zkoušet čteněji, protože to neděláme jen pro studenta, ale i pro svůj vlastní klid a vlastní nastudování. Paradoxně však – praxe má většinou o něco odlišnější scénář. Tak, jak na konzervatoři panuje pravidelnost a každotýdenní setkání pro korepetici alespoň části studované skladby, vysokoškolští studenti na sebe mají již o poznání vyšší nároky. Sami si chtějí dílo tzv. podmanit, než si sami dovolí pianistu kontaktovat.

Díky konzervatorijním zkušenostem už si lépe dokáží představit, jaké to bude, přidá-li se do jejich hry klavír a chtějí se tak na toto setkání co nejlépe připravit. Jsou schopni samostatněji pracovat, tudíž základní problematiku souhry si řeší v rámci vlastní přípravy buďto nahlédnutím do klavírního partu nebo poslechem nahrávek a tedy následným *naposloucháním*.

Někdy je tento způsob práce pro korepetitora zpočátku velmi úlevným, však úskalí nastává, ozve-li se student a skladbu má již připravenou ke korepetici. Pianista si převezme notový materiál a čeká se už jen na něj. Takový pocit samozřejmě není nic příjemného a pak nastává tak říkajíc hra o čas, jaký limit si korepetitor stanoví v rámci vlastního pracovního vytížení v daném období. Tento scénář pochopitelně není jediným v pianistově životě, později je již každý korepetitor vybaven vydatnou dávkou repertoáru, se kterou je schopen ukojit potřebu pro mnoho dalších let. Nebo je i verze taková, kdy si student a korepetitor sdělí repertoár ihned v začátku semestru a studují ho sice zpočátku každý zvlášť, ale zároveň. To je *samo sebou* ideální.

Repertoárové spektrum u instrumentalistů je opravdu široké. Obsahuje již skutečně veškerou literaturu, jakou slyšíme na světových pódíích – od Beethovenových, Brahmových či Martinů sonát, přes nejrůznější virtuózní transkripce až po vrcholné sólové koncerty.

Změny vůči konzervatoři nastávají i ve způsobu práce. Daleko více se hraje a méně mluví. Daleko více se zkouší, než navštěvuje hodiny. Práce vysokoškolského profesora je zaměřena již převážně na studentův part a jeho hru. Ohledně korepetice zůstává hlavní pracovní těžiště na domluvě dvou hráčů, kteří společně dílo připraví a na hodině představí již jako výsledek vzájemné spolupráce.

Přesně takto se studenti připravují na svůj další vývoj směrem k praktičnosti, muzikální pohotovosti, popř. pozdější hře ve stálém komorním souboru, kde se již očekává, že se společně budou řešit jen věci ... společné.

Další zkušeností, která korepetitora instrumentálních tříd na hudební fakultě rozhodně potká, jsou vypsané konkurzy na volná pracovní místa v orchestrech. Atmosféra této události je velice specifická a mohu-li opět kontaminovat text

subjektivním hodnocením, řekla bych, že vyžaduje až určitou formu otupění. Připustí-li si totiž korepetitor s každým dalším uchazečem či s každým dalším konkurzem u jednoho uchazeče, jak moc o to místo stojí, či alespoň potřebuje u tohoto konkurzu jakkoli obstát, veškerá tíha padá i na nás a jen stěží pak svého sólistu podpoříme. Naše síla tkví pro tentokrát v nadhledu. Pokusme se tedy o jeho alespoň částečné zařazení a následné vyzařování. Vždyť krom těch pár taktů, které nás z časových důvodů nechá zkušební komise zahrát, to budeme pouze my, kdo se sólistou bude na pódium společně vcházet a budeme to i my, kteří shlédnou, či pocítí jeho bezprostřední reakce. Nabízí se tedy takový návrh – jsme nejdřív lidé, až potom pianisté. Naši sólisté to třeba nerozpoznají, ale *zavnímají*.

Vztah studenta a korepetitora je na vysoké hudební škole zkrátka intenzivnější. Tento fakt je dán i pár ryze praktickými aspekty jako je například kapacita budovy, ve které se studium odehrává a kde studenti i korepetitoři mohou tak nějak trávit i více času a tedy se i víc poznat ve všedních situacích. Tím pracovním aspektem je však množství společně odehraných koncertů. Tak, jak je na konzervatoři povinný pouze jeden recitál (popř. tzv. "půlrecitál"), na Akademiích či Ostravské univerzitě si spolu korepetitor a sólista projdou četnější koncertní zkušeností. Každá fakulta si tato interní ustanovení vytváří svými rozhodnutími, však obecně platí, že je téměř každý rok možnost/povinnost tzv. ročníkového koncertu. Společné pódium a intenzivní přípravy zejména v období bezprostředně před těmito koncertními událostmi, pochopitelně velice pozitivně ovlivní intenzitu vzájemného pracovního, hudebního, ale – věřme – často i osobního vztahu. Cítíme, že to má význam nejen pro příjemnější pracovní klima, ale i kvalitu společné hry a obecně spolupráce jako takové.

Vokální korepetice se na HAMU od té konzervatorijní zas až tak neliší. Stále platí ten rozdíl vůči instrumentalistům v obecně větší potřebě korepetice co do četnosti. Tato potřeba a určitým způsobem vlastně i jiná forma korepetice jako takové je dána schopností vytvoření si interpretační tvar a formu až právě při této spolupráci s klavírem. Ta přetrvává i na vysokém stupni hudebního vzdělání, neboť vyplývá z harmonické absence v sólovém partu a o to větší intervalové nejistoty.

V případě, že pianisté tolik času studentům zpěvu nevěnují, nezbyvá jim nic jiného, než si píseň, árii... tzv. *naposlouchat* z nahrávek slavných pěvců.

Taková to alternativa na počátku studia skladby není zcela vhodná a často ztěžuje práci jejich pedagogům. Málokdo se totiž po několikátém intenzivním poslechu vyhne napodobování a to je pak veliká zkouška pro uchování, v našem případě spíše teprve vytváření (!), vlastní interpretační identity. Odposlouchané nuance působí mnohdy neadekvátně, neupřímně a jen těžko je pak cesty zpět ujišťováním, že ten který prvek je výsledkem mnoha let hledání a *obrušování*. Můžeme-li této kličky na cestě naše sólisty ušetřit, pomozme jim v tom a setrvejme s nimi o něco déle, ale s jejich vlastním pěveckým *já*, které se tím vyvine lépe a pravdivěji.

Velký kontrast mezi konzervatoří a HAMU nehledejme, snad krom repertoáru a možným tempům v něm. Samozřejmě, že je práce snazší v tom momentě, kdy je zpěvák schopný se svůj repertoár učit sám nazpaměť, nestrávíme-li mnoho času samotným *rozlouskáváním* textu, či ne/znalostí např. italské výslovnosti. Však systémově se nemusíme nikterak přetvářet, stále máme do korepetice i větší pedagogický podíl, než je tomu v hodinách s instrumentalisty.

## 4 Korepetitor v prostorech světů

### 4.1 Instrumentální svět

Vzhledem k tomu, kolik prostoru jsem v předchozích kapitolách věnovala právě tomuto *světu*, využila bych ráda tento prostor zejména ke komparaci korepetice dechových a smyčcových nástrojů. Přestože právě na této hranici sama *balancuji* celé dny, nikdy jsem si své hudební jednání neujasnila do té míry, abych jej byla schopna takto uceleně sepsat. Následující text tedy vychází v převážné většině z konzultace s prof. Ivanem Klánským, kterému vděčím za pomoc nejen na této diplomové práci, ale zejména pak na této kapitole.

Rozdíl mezi korepeticí dechových a smyčcových nástrojů má dvě zcela zásadní roviny. A to rovinu zvukovou a rovinu časovou, přičemž rovina časová je zcela zásadní. Obecně lze vyzorovat, že způsob tónotvorby smyčcového nástroje se rozprostírá na obecně větší okamžik – tón jakoby začínal z ničeho a postupně se rozezníval. Tento jev je u dechových nástrojů spíše výjimkou, jakou tvoří např. klarinet. Obecně je však dechový tón již od samého počátku konkrétní a jeho začátek lze tedy zaznamenat v konkrétnější moment. Je zcela pochopitelné, že časové údaje, které zde přisuzujeme jednotlivým *tónovým akcím*, se pohybují např. v řádech setin vteřiny. Na základě této technické rozdílnosti nástrojových skupin tak lze dost dobře odhalit korepetitora, který je více času v dechových třídách a pak se výjimečně octne u nástroje smyčcového. Většinou má tendence do hudby nastupovat spíše stále později, než jeho smyčcový kolega.

Logickou úvahou dospíváme ke zjištění, že největší časové kolize nastávají v nástrojově smíšených komorních ansámblech, kde stojí klavír uprostřed těchto *časových posunů*. Nejeфекtivnější cesta k řešení spočívá

hlavně v domluvě hráčů samotných, neboť klavír bude jinak vždy přirozeně inklinovat pouze jedním směrem.

Této časové nesrovnalosti si můžeme všimnout i u průměrnějších orchestrů, kdy jakoby na sebe tyto dvě nástrojové skupiny čekali a oproti jasnému gestu dirigenta se zvuk orchestru tzv. *rozjíždí*.

Druhou ze zmiňovaných rovin je rovina zvuková. Stejně, jak není pro smyčcové nástroje přirozené začít časově v naprosto konkrétní moment, ani s dynamickou stránkou hudby tomu není jinak. V opozici vůči nim můžeme postavit např. hoboj nebo lesní roh. Je tedy pro klavíristu důležité toto vědět a i se podle toho zvukově zařídit. Byť je v notách zapsána např. silná dynamika, musíme počítat s tím, že začneme-li v klavírním forte, forte violy nekompromisně zmizí.

Dále jsou pro klavíristu v instrumentální korepetici důležité zvukově obecné věci, kdy musí zohlednit, že decibelová hladina flétny nebo fagotu je obecně nižší, než např. klarinetu nebo trubky...

Je-li opět v ansámblu kombinace nástrojů s touto rozdílnou charakteristikou, musejí se opět domluvit daní hráči.

Obecná rada, kterou si může každý pianista profilovat podle svého konkrétního případu, je snaha nehrát úhozově stejným způsobem, jako je kterýkoli nástroj ve své poloze. Je-li tedy violoncello ve spodních polohách výrazně rezonanční s širokým vibrátem, klavír by neměl hrát příliš pomalým způsobem. Hltil by tak společné alikvoty. Pohybuje-li se naopak violoncello v polohách vysokých a jeho vibráto je tak intenzivní a rychlé, pomalý úhoz klavíru naopak celé zvukové situaci velmi prospěje.

Zásadní je tedy myšlenka, že rychlostí úhozu můžeme změnit alikvótní řadu. Můžeme tak vytvořit i dojem, že se klavírní tón ozývá např. později.

## 4.2 Vokální svět

Základní charakteristiku vokální korepetice jsem již z převážné většiny zmínila v předchozích kapitolách o konzervatoři a hudební fakultě. V této kapitole bych tedy nerada pouze parafrázovala a spíše bych se zaměřila na princip korepetice v divadle, která s sebou přináší mnoho a mnoho specifik. Ač tedy stále *korepetitor*, náplň práce a očekávání našich kolegů je v tomto případě skutečně rapidně odlišná a tak by, myslím, stála za alespoň rámcový přehled.

Při všem, co bude kdy souviset s doprovodem zpěvu, mějme paušálně na paměti, že jsou na klavírním partu závislí nepoměrně více, než obecně všichni instrumentalisté a to jak na pódiu, tak i ve zkušebnách... Až díky kompaktnímu vyznění skladby si jsou schopni vytvořit interpretační rámec, který tak sice pro ně vzniká o něco obtížněji, však zároveň již kompatibilně s celou znějící hudbou. Oproti nim je např. u instrumentalistů daleko větší riziko, že si sice tento výrazový plán vytvoří sami, ale jeho logický vývoj bude přizpůsoben výhradně jejich partu a náš, klavírní, tak bude v zásadních momentech ohrožen frázovým zdeformováním.

U vokální korepetice koncertní, kdy se jedná o provedení cyklů písní, či jednotlivých árií, můžeme primárně postupovat, jak jsme zvyklí. Budeme-li empatičtí, tvární a logičtí, měli bychom vyváznout víceméně úspěšně. Naprosto odlišná je však práce korepetitora divadelního.

Divadelní korepetitor je v podstatě u zrodu každé z oper. Vše začne tak, že dostane klavírista i všichni obsazení notový materiál a začne se zkoušet po jednotlivcích. Dnes už je spíše výjimkou, aby byl u těchto prvních krůčků nastudování přítomen dirigent, korepetitor se tak stává jakým si *kapelníkem*, který zároveň hraje a zároveň je schopen i pěvecky poradit, zpěváky opravit. Během těchto úvodních korepetic je úkolem pianisty nejen sólistovi pomoci v nastudování jeho partu, ale zároveň ho i



připravit na tzv. okolní hudební dění, které nastane příchodem dalších sólistů. Ideálně tak tedy hraje orchestr, dává nástupy sólistovi, aby si je tzv. *zažil* a v případě jeho zkušenosti a schopnosti může např. jeden – dva takty před zpěvákovým nástupem *zanotovat* některého z ansámblových kolegů, kteří se v následující etapě do zkoušení přidají.

Za celý tento proces zkoušení nese zodpovědnost jeden člověk a to ten, co má na starosti tzv. hudební nastudování. Je v kontaktu s těmi jednotlivými korepetitory i sólisty a má přehled, jak jsou ve studiu svých partů daleko.

Má-li o jejich nastudování pozitivní zprávy, organizuje tzv. ansámblové zkoušky, ve kterých již – jak název napovídá – zkouší sólisté společně jakýmsi komorním způsobem. Pokud do této chvíle pracoval korepetitor pečlivě, měly by pro něj být ansámblové zkoušky už spíše odměnou, popř. alespoň ověřením, zda je jeho práce srozumitelná a dostatečně instruktivní.

Stejným způsobem nacvičuje sbor. V těchto zkouškách má korepetitor roli o něco snazší díky přítomnosti sbormistra. Ten postupuje podobným způsobem, tedy nacvičováním jednotlivých hlasů, jejich sesazením dohromady a to vše, pochopitelně, za přítomnosti korepetitora.

Je-li takovéto dílčí zkoušení u konce, nastávají tzv. aranžovací zkoušky. Ty už se odehrávají na pódiu a sólisté i sbor se postupně učí i hereckou složku svých partů, tedy rolí. Klavírista zde již nemá nikterak instruktivní úlohu, v této chvíli již skutečně simuluje orchestr a vytváří tak hudební prostředí spolu se zpěvem sólistů a sboru pro hereckou akci.

Dál už musí své zpěváky vpustit do náruče orchestru, který se jim stane, ruku na srdce, intenzivnějším motivačním zdrojem, ale o to větší fyzickou zátěží co do zvukovosti a pozornosti. Do teď se starali "pouze" sami o sebe a nyní bude zapotřebí, aby se i oni stali tvárnými.

Budme jim tedy velkou oporou a dobrým příkladem a nedělejme ani v hudbě druhým to, co bychom sami na sobě neradi pocítili. Bude nám tak dobře na světě, i v opeře...

## 5 Rozhovory

### 5.1 Rozhovor s pěvkyní prof. Magdalénou Hajóssyovou

#### 1) Charakterizujte, prosím, co je pro vás u korepetitora nejdůležitější:

Znalost literatury. Já bych to takhle na začátku ráda upřesnila. V podstatě korepetici rozdělujeme na přípravu komorních skladeb – u nás nejčasněji písní – a přípravu opery. To je třeba oddělit – jsou to dva různé typy korepetitorů, kteří se zabývají různými druhy literatury a málo je takových, kteří dělají oboje. Té literatury je skutečně veliké množství. Korepetitoři, kteří se zabývají operou, jsou s přibývajícím věkem už velice zkušenými korepetitoři, kteří dávají pozor nejenom na výslovnost, rytmus... zkrátka aby byly splněny tyto základní atributy, ale pak už dávají skutečně i velmi cenné rady, co se týká pěvecké stylovosti. Dirigenti, kteří si hlídali hudební nastudování už od začátku, již skoro všichni vymřeli. Takových je opravdu, opravdu málo. Ti byli většinou i tak klavírně zdatní, že vlastně sami korepetovali a dílo sólisty učili. Měla jsem to štěstí, když nastoupil Zdeněk Košler do bratislavského divadla, tak tam udělali jako první inscenaci *Così fan tutte* a on to s náma všechno sám nakorepetoval... všechny recitativy; i významově - tedy v podstatě herecky, takže když pak byly *ansámblovky*, to už běželo v podstatě i po té herecké stránce, i když ještě kolem klavíru. Takže už od začátku dělal z lidí jednotlivé figury, role... Ale to je dneska bohužel velice, velice málo. Vzpomínám si, že jeden Angličan takto nedávno na kurzech odkorepetoval také sám ansámblové zkoušky, byl tam aktivně přítomen a považovali to za velkou výjimku. Dnes už se to takhle nedělá. Dirigent většinou přichází, když už korepetitoři udělají vlastně velkou práci i za něj.

Začíná to tak, že zkouší s korepetitorem každý sám. Když jsou v opeře nějaké větší ansámblы, postupně se přidávají lidé, aby se to, co se každý naučil, společně propojilo. To se dělá na těch ansámblových zkouškách. Fakt je, že každý korepetitor má samozřejmě svůj styl toho nastudování. Někteří umí zpívat a to i docela slušně, tudíž ty chybějící hlasy mohou alespoň naznačit. To je pro sólisty velice dobře, protože se tím podpoří ta zkoušková návaznost a když se pak sólisté sejdou, už to mají tzv. *v uchu*. V Berlíně jsme měli jednoho

korepetitora, který naopak téměř nezpíval a když už, tak jen velmi nesměle. Měl tendenci všechno hrát velice rychle. To potom může vzniknout úplně jiný *temporytmus*, na který si zpěvák zvykne. Pak přijde dirigent a je vše jinak... Pak záleží na zpěvákově pohotovosti, jak se s tím vyrovná. Vznikají tím úplně jinak dlouhé fráze a člověk hledá, kde by se mohl nadechnout a jak vůbec melodii do frází poskládá.

V Čechách to tak není, ale v Berlíně, kde jsem také vyučovala na Hochschule für Musik "Hanns Eisler", mají tyto dva různé typy korepetitorů vyloženě oddělené. Jedni se zabývají operou a ti druzí právě písňovou tvorbou a zkrátka komorní literaturou. Ti "písňový" organizují takové projekty, které vypíší a studenti se sami zapisují, že mají zájem se ho zúčastnit. Já jsem se tam účastnila jednoho takového velkého projektu, který si tam vymyslela jedna holandská klavíristka. Rozhodla se, že chce uvést všechny Dvořákovy písňové cykly v češtině. Tak mě k tomu přizvala, abych s *děčkama* trénovala tu češtinu. Do tohoto dvořákovského projektu se nakonec přihlásilo strašně moc zpěváků a dopadlo to tak, že se na provedení Biblických písní například podíleli asi čtyři studenti, aby na každého vyšly alespoň dvě, tři písničky. To bylo sice trochu zvláštní, ale moc milé a pro ten školní účel to naprosto splnilo to, co mělo.

Tam to tedy je takto nastavené, kdy si korepetitoři mohou vymyslet projekt, který je nějakým způsobem ucelený a má nějakou jednotnou tematiku. Další korepetitor tam zas podobným způsobem dělal tři jednání z Lišky Bystroušky, také v češtině. Z každého jednání vybral jednu velkou scénu. Ti to tehdy dělali vyloženě i režijně, takže to bylo také s klavírem, ale scénicky. Toho jsem se z důvodu češtiny také účastnila.

Takže obecně - funkce korepetitorů v pěveckém světě mohou být skutečně velmi rozličné. A to jsme ještě nezahrnuli do celé věci osobností stránku. Každý korepetitor má jinou povahu a také k věci jinak přistupuje. Někteří mají velkou trpělivost, co se týká nácviků, nebo jsou rozdíly v tom, jak kdo je zběhlý ve čtení not.

Já jsem měla také jednoho korepetitora, který měl velký zájem se mnou dělat písničky. Nastudovali jsme spolu mnoho písňové literatury, převážně německé. Dělali jsme tak spolu i celovečerní recitály. Ten mě naučil pracovat nejen s tou melodickou linií – nastudovali jsme spolu nejrůznější Brahms apod. - ale jak pracovat v návaznosti melodie a textu. V té písňové tvorbě musí být obsah projevu těchto dvou aspektů vyrovnaný – půl melodie a půl text, aby to vyznělo. On mě učil dávat pozor a využívat zvuk německých slov, která jsou

obecně spíše velice krátká. Pracoval se mnou na tom, aby tato slova stále zněla německy, ale zároveň byla dodržena např. delší notová hodnota, jak to bylo v zápisu. To mi strašně pomohlo a dalo návod vlastně i do těch operních textů. Je to opět skladatel od skladatele, ale když si vezmete např. Mozarta – v jeho operách není jediný recitativ, který by byl napsán proti rytmu italského jazyka. Jeho znalost italštiny byla tak perfektní, že on psal vlastně v délkách i přízvucích, které ta italština přirozeně má. Stejně tak Puccini. Verdi někde ano, někde ne. Ten to někdy používá schválně naopak. To je pak otázka, jestli to je schválně a jak vybalancovat.

S tímto mám zkušenost ve Faustovi a Markétě. Tuhle operu jsem v podstatě nastudovala ve třech jazycích. Nejprve jsem jí dělala v Bratislavě v inscenaci, která byla přeložená do slovenštiny, pak jsem jí dělala v Německu německy a později jsem to nahrávala ve francouzštině... (*smích*) Tam potom člověk vidí, jak je ten originál spojený s muzikou a kolik úskalí musí ti překladatelé překonat, aby to pasovalo. I tohle je úkolem korepetitorů! Dirigenti na to většinou už nemají moc čas a nedělají to. Tak to vlastně bylo dřív, že byli korepetitoři v podstatě takoví *kapellmeistři*... To byli v podstatě i dirigenti. To mohu potvrdit, my jsme kdysi dělali Straussovo Capriccio, což taková velice složitá *konverzačka* a měli jsme dva dirigenti – jeden z nich byl velice renomovaný, ale ty detaily nevyčítával tak dobře, jako ten druhý, který byl právě zároveň i korepetitor – takový právě *kapellmeister*. Ten to s náma nacvičil, tam je potom takový šíleně nepříjemný oktet, kdy zpívá tzv. jeden před druhého a nikdo neví, kde je taktová čára... takže takový boj o přežití... (*smích*) Ale on to tak exaktně dirigoval, a hlavně - ukočíroval to v momentech, kdy se to třeba začalo trochu *sypat*...! To je potom teprve umění.

## **2) Uved'te, prosím, odhadem, s kolika korepetitory máte vlastní zkušenost.**

Dlouhodobě bych řekla asi do dvaceti, co se týče takové té dlouhodobější spolupráce. Jen v tom Berlíně jsem byla dvacet osm let, tak ono se to pak nasčítá. Na konzervatoři jsem měla asi dva, tři, na vysoké škole také.

### **3) Stalo se vám někdy, že korepetitor výrazně ovlivnil kvalitu vašeho výkonu?**

To si přesně nepamatuju. Ale obecně je to otázka hlavně zkušeností. Když nějaké máte, potom i s korepetitorem, se kterým jste měla minimum zkoušek, už jde v podstatě jen o tempa. Samozřejmě máte nějaké tempo, které vám vyhovuje a vzniká nějakou představou. Tempo může samozřejmě hodně ovlivnit charakter té písně, například. Když máte korepetitora moc zbrklého, je pak na vás, abyste se jako zpěvák prosadila, protože je jasné, že to rychlé tempo by skladbu pokazilo. Nesmíte se nechat svést. Většina korepetitorů je pak schopna nějak zareagovat. Někdy je ale klavírista tak zahloubený do toho svého partu, že ani nevnímá, že to tempo zpěvákovi nevyhovuje. Nemusí to být zlá vůle, ale když je to pro něj třeba něco nového nebo nemá takové zkušenosti, tak se toto může stát. Ale já si to tak moc nepamatuji, vždycky jsem si snažila to své tempo prosadit.

### **4) Do jaké míry je podle vás korepetitor zodpovědný za tempo interpretované skladby?**

Je zodpovědný. Udává tím vlastně celkový charakter té skladby. Když je v zápisu *Moderato* a on začne *Largo*, tak co potom..? Ale zpěvák si to tedy může nějak svým nástupem v písních upravit.

V opeře už je to horší. To byl jednou velký zážitek. Dělali jsme Lohengrina. Nastudovali ho s námi čtyři dirigenti. O každém jsme věděli, k čemu spíš inklinuje - "... ten je rychlý, ten zas dělá vše pomalu, ten akorát..." apod. A pak tam přišel dirigent úplně nový a to už do té hotové inscenace a tak jsme před tím ještě měli extra *ansámblovku*, aby se s těmi tempy seznámil. Jenže ten korepetitor, který ji hrál, samozřejmě držel tempa, na která jsme byli zvyklí. Pak přišlo představení. Už jen co začala předehra, jsme po sobě tak koukali... a on se tam vyžíval v těch vysokých smyčcích... no, skončili jsme celou operu asi o patnáct minut později... Celý večer jsem jen přemýšlela, kde mám dýchat, aby to tu frázi moc nenarušilo. Ten večer jen tak nezapomenu, bylo opravdu nad čím přemýšlet...

## 5) Máte pocit, že Vám korepetitor na pódiu tzv. kryje záda?

Určitě jo. Já jsem mnoho let koncertně vystupovala s Mariánem Lapšanským. Hráli jsme spolu v podstatě už od konzervatoře, což vzniklo v podstatě náhodou, kdy mi byl přidělen v rámci jeho předmětu komorní hry... Spolu jsme toho odehráli mnoho a mnoho... A tam je jedna důležitá věc. I když člověk dělá jednu věc znovu a znovu, stejně je to pokaždé trochu jiné. Je tedy důležité se skutečně vzájemně poslouchat, např. v takových těch krátkých mezihrách – to mohou být třeba i dva, tři tóny, které však připravují následující frázi. Jednou je to tak, podruhé zas trošku jinak a ti dva by na sebe měli vzájemně okamžitě reagovat. Je tedy důležité vždy poslouchat tyhle mezihry, nebo předehtu, kdy klavír nějak začne, abych do toho nevpadla apod. I když se tedy stane, že mi tempo předehty klavíru nevyhovuje, mohu ho změnit, ale nějak nenápadně! To jsou samozřejmě také zkušenosti, kdy člověk nezpanikaří a jen si řekne: "*Aha, dneska máme pomalý den...*"

## 6) Jaký vnímáte rozdíl mezi klavíristou a korepetitorem?

Často jsou klavíristi ti, kteří se školili na sólovou dráhu a málo je těch, kteří se vědomě chtějí věnovat *komořině*. Tam je spolupráce na jiné bázi. Sóloklavírista hold jak si udělá, tak má... Když tam tedy není dirigent a nedělá něco s orchestrem. Ale skutečně sólové klavírní skladby často slyšíme třeba v úplně jiných tempech, jiných průbězích. Kolikrát se můžeme ptát, jestli to vůbec ještě je ta skladba..? Každý si tedy může tu skladbu přizpůsobit svému temperamentu a své představě. V momentě, kdy jste tam dva, musíte nějakým způsobem spoluvytvářet. Na to už musejí mít ti klavíristi náтуру, určitě smysl. Pamatuji si, že jsme se jednou bavili s Petrem Toperczerem a já jsem se ho ptala, jestli mě někdy nechce doprovázet, ale on řekl že ne.. Že zpěváky určitě ne. Naopak ten Marián Lapšanský to zřejmě dělal rád, i když jsme se o tom spolu vlastně nikdy nebavili... Ono to vyplynulo.

Takže tu schopnost, danost vnímat někoho dalšího, nemá každý a nebo ji někdo ani nechce. Je pochopitelné, že totiž v tu chvíli musí ze svého trochu slevit. Když jsou dva, musí každý dát těch 50% a pak je celek 100%. Ale když by chtěl každý z nich dát těch svých 100%, dohromady už to 100% nikdy nebude.

**7) Vnímáte při hře/zpěvu rozdíl mezi komorní hrou a korepeticí (např. v sonátách, písních oproti klavírním výtahům)? Pokud ano, specifikujte ho, prosím.**

Tak ono když někdo hraje operní árii na klavír, tak už je to vlastně určité okleštění toho zvuku. Teď ale záleží na tom, jak moc velkou mají korepetitoři znalost orchestrálního zvuku a jak moc jsou schopni utáhnout jednotlivé hlasy, které v orchestru běží. To je důležité zejména pro nácvik, aby si již sólisté zvykali na ty hlasy, o které se později v orchestru budou moci opřít. Tohle když ti korepetitoři znají, mohou zpěvákům v orientaci hodně pomoci. Zejména pak např. v těch modernějších dílech. Např. U Richarta Strausse je výsledný orchestrální part o dost komplikovanější, než ten "průpravný" klavírní. To je potom hodně důležitá role právě korepetitora, který by měl zpěváky navést k hlasům, které nejen, že jsou v orchestru obsaženy, ale hlavně – které budou slyšitelné. To však musí klavírista znát, to z *klavíráku* nevyčte. To už je taková ... "vyšší korepetitorská"... (*smích*)

V písních musí být klavír naprosto rovnocenný partner. Písně jsou rozhovorem dvou elementů – klavíru a zpěvu. Tak se party musí doplňovat. To jinak není ono.

**8) Je podle vaší zkušenosti dostačující prostor pro korepetici během studia na konzervatoři a později na hudební fakultě nebo jste potřebovali trávit čas i navíc mimo rámec stanovených povinností?**

Popravdě pociťuji, že ta hodina korepetice týdně je spíše málo. Pokud to můžu opět porovnat s Hochschule für Musik "Hanns Eisler", tam má každý student přiděleny korepetitory dva. S jedním nacvičují právě ten operní a s druhým písňový program. Mají tedy dvě hodiny týdně oproti naší jedné a to ještě bez rozlišení repertoáru. Přitom zdejší studenti připravují delší program, více muziky. Od druhého ročníku, kdy je v závěru roku půlrecitál, je ve třetím pak celovečerní recitál, ve čtvrtém to samé a v pátém také. Takže to penzum skladeb je tu o moc větší. V Berlíně mají zkoušku ze zpěvu až na samotném konci studia. V průběhu se zkoušky vůbec nedělají. Na tom konci pak musíte zazpívat deset písní a šest árií, to je obsah té závěrečné zkoušky, toho závěrečného koncertu. Tam se ten repertoár odvíjí od ambicí každého studenta, do jakých projektů korepetitorů, o kterých jsem hovořila na začátku, se zapojí...

I z toho repertoárového hlediska bych tedy ocenila, kdyby měli zdejší

studenti možnost většího časového prostoru, např. jednu hodinu s korepeditorem a další i s profesorem apod. Už se na této naší žádosti trochu pracuje, že by měli studenti dvě hodiny korepetice a tři hodiny hlavního oboru alespoň od třetího ročníku, ale je to samozřejmě otázka i ekonomická.

### **9) Využíváte možnosti zajištěného korepetitora na soutěžích, konkurzech apod. co je k dispozici všem uchazečům?**

Samozřejmě, že ten psychický tlak a nervy na těchto akcích pracují a je velkou pomocí, když za zády může mít zpěvák klavíristu, na kterého je zvyklý a se kterým má daný repertoár připravený a nacvičený. S tím korepeditorem, co je k dispozici všem, máte jednu, nanejvýš dvě zkoušky... Nebo už není ani čas a to chce pak opravdu velkou zkušenost. Což ještě studenti pochopitelně moc nemají. Takže je pro ně rozhodně lepší, když mají svého korepetitora.

### **10) Do jaké míry očekáváte, že bude korepetitor připraven na první zkoušku?**

To je hodně otázka schopnosti číst z listu. Když ten korepetitor dobře čte z listu, tak už je schopen i na první zkoušce z toho svého partu velké penzum uhrát. Samozřejmě když to nejsou nějaké pozdně romantické písně, kde je ten klavírní part hodně komplikovaně prokomponovaný a harmonie se rychle mění, tam už to musí být skutečný *listař*. Jinak si klavírista vytáhne to základní – nějaký ten harmonický základ, rytmický základ a to, co je v tom momentě potřebné.. a pak když se to až opakuje, tak se teprve dívá do těch not a přidává ty věci kolem...

### **11) S jakým časovým předstihem běžně poskytujete notový materiál korepetitorovi?**

Tady konkrétně to probíhá tak, že nejprve zkouší student s korepeditorem sám. Takže tam proběhne to první seznámení bez mé přítomnosti. Ale obecně záleží - člověk od člověka. Například paní prof. Vondráčková zahraje všechno... Ta má tuhle danost, té se dají noty, řekne tempo a ona hraje. Prof. Šaroun také hraje z listu všechno. Pak ještě se spoustou studentů hraje Ahmad Hedar, i když není s HAMU v žádném zaměstnaneckém poměru. Ten hraje také velice dobře. Hlavně tím, že on má dar pěvecky i myslet. To se na tom klavírním doprovodu dá hodně rozpoznat. On tvoří velice klidné zázemí. Loni jsem byla v Karlových



Varech<sup>1</sup> v porotě a mnoho *děcek* tam Ahmad doprovázel a to... to úplně vnímáte, jak on s nimi žije, jak s nimi dýchá a jak to je pro ně uklidňující...

Tady na škole je pak ještě Maruška Erlebachová, která je ještě zároveň i posluchačkou a vše si zpracovává na základě svého pianistického a v současné době i dirigentského vzdělávání. Je velmi otevřená tomu, co jí říkám, vše aplikuje do své hry, například i věci frázové, tempové... Ty věci muzikantsko-technické bere velmi ochotně za své a do toho svého partu je vědomě zabudovává. Tím se také stává velmi cennou pomocnicí.

U písňové literatury jsou ty party opravdu rovnocenné a je strašně důležité, aby s tím do toho oba ti muzikanti takto šli. Aby si řekli, že jdou teď dělat něco spolu, něco, co bude vzájemně korespondovat, co do sebe bude zapadat... a aby je to taky bavilo...

## **12) Je něco, co byste chtěl/a k tomuto tématu zmínit nebo korepetitorům vzkázat? :-)**

Víte, důležitá je ta psychologická stránka, kterou by měl korepetitor mít. Já teď budu trochu povídat o Marcelu Javorčíkovi, který je velice dobrý klavírista, ale moc ho nebaví se zpěvákama zabývat se maličkostmi. Je pak dost netrpělivý a ptá se, jak je možné, že to třeba ten student neví, že už to měl dávno umět atp. Ti studenti, obzvláště jsou-li ještě v nižších ročnících a nemají ještě takovou tu erudovanost, potřebují, aby s nimi ten klavírista nějaké takty prošel opakovaně, aby se to mohli naučit přesně, protože je tam třeba něco rytmicky komplikovanějšího nebo je problematické navázání slov s melodií a tak... Takže když člověk nemá tu trpělivost, vnímá, o kolik on sám rychleji čte noty, má stále tu harmonickou představu, která zpěvákovi v partu nutně chybí, nastává trochu problém, protože tím klavírista vytváří napětí. To způsobuje blokace. Nejen ve zpěvu a korepetici, všude. Klidný průběh připomínek má pochopitelně o moc větší dosah, než když je někdo netrpělivý a zpěvák pak vystresovaně přemýšlí jen ve zkratkách a úleku: "*Udělal jsem chybu..!*" Ta blokace pak v hlavě setrvává různě dlouho.

Takže je moc důležité, aby byl korepetitor klidný. Já vím, že je to někdy moc těžké, když dostanete někoho, kdo je rytmicky méně zdatný a to místo se musí tolikrát zopakovat... "*...a ještě jednou, a tohle místo je nepříjemné, tak jen bez textu, pak s textem...*" To jsou různé průpravné momenty, kterými se docílí, že se to vše spojí dohromady a vytvoří takové hladké *těsto*, které *nedrhne*...

---

<sup>1</sup>Mezinárodní pěvecká soutěž Antonína Dvořáka, Karlovy Vary

To chce ale klidné a věcné zacházení. Já vím, že při práci s emocemi je to moc těžké, ale pro zpěváka je to opravdu moc důležité, když se od emocí korepetitor na chvíli odstříhne a je věcný. Řeší tak společně věci rytmické, frázové, výslovnostní, zkrátka tu řemeslnou stránku věci.. a pak se může dělat kumšt...

(Hajóssyová, 2018)

## **5.2 Rozhovor s fagotistou Janem Hudečkem**

### **1. Charakterizujte, prosím, co je pro vás u korepetitora nejdůležitější:**

Myslím si, že z globálního hlediska by měl korepetitor primárně disponovat přirozenou muzikalitou, kterou ovšem dokáže pohotově transformovat a přizpůsobit jedinci, kterého doprovází a podpořit jeho hudební myšlenku a záměr. Nejdůležitější atributy v subjektivním pocitu jsou pohotovost, přirozené strukturní slyšení u dané skladby, klavírní stylizace v součinnosti se sólovým nástrojem a v neposlední řadě možnost inspirace, která naneštěstí není součástí každého klavírního doprovazeče.

### **2. Uved'te, prosím, odhadem, s kolika korepetitory máte vlastní zkušenost.**

Měl jsem možnost spolupracovat s mnoha korepetitory. V dlouhodobé spolupráci se třemi, v krátkodobé přibližně s deseti.

### **3. Stalo se Vám někdy, že korepetitor výrazně ovlivnil kvalitu Vašeho výkonu?**

V konsenzuální interpretační i rozdílné nástrojové (technické) rovině se to stává celkem často, jak z pozitivního, tak z negativního hlediska. Znovu hraje důležitou roli fakt, zdali je spolupráce krátkodobá, či dlouhodobá. V subjektivním dojmu u dlouhodobých korepetitorů logicky očekávám, že ovlivní kvalitu mého výkonu pozitivně a budeme se vzájemně inspirovat. Pro sólistu je důležitý pocit, že si smí dovolit jistou interpretační, i nástrojovou volnost a může korepetitorovi

věřit, což není vždy pravidlem. Mnohokrát jsem se o této skutečnosti přesvědčil a myslím si, že je to opět otázka krátkodobé, či dlouhodobé spolupráce.

#### **4. Do jaké míry je podle Vás korepetitor zodpovědný za tempo interpretované skladby?**

Pokud se jedná o sólovou skladbu s doprovodem klavíru, je vždy za tempo zodpovědný sólista, který si ho i při možnosti špatného určení korepetitorem, může přizpůsobit při svém vstupu. Pokud se jedná o ryze komorní skladbu (pokud jsou ve skladbě oba interpreti rovnocennými partnery), jsou za tempový akt zodpovědní oba.

#### **5. Máte pocit, že Vám korepetitor na pódiu tzv. kryje záda?**

Chtěl bych napsat, že nikoliv, ale někdy samozřejmě ano, ovšem v krátkodobé spolupráci s korepetitorem z pohledu sólisty, je tomu často naopak.

#### **6. Jaký vnímáte rozdíl mezi klavíristou a korepetitorem?**

Myslím si, že klavírista (sólista) může být dokonce i (!) dobrým korepetitorem, ale i korepetitor může být výborným klavíristou.

#### **7. Vnímáte při hře/zpěvu rozdíl mezi komorní hrou a korepeticí (např. v sonátách, písních oproti klavírním výtahům)? Pokud ano, specifikujte ho, prosím.**

Určitě ano, při klavírním doprovodu by se měl dobrý pianista umět přizpůsobit z interpretačního hlediska sólistovi (měl by podpořit realizaci jeho představy) a při reprodukci komorního díla by měl vznikat konsenzus představ mezi oběma hráči.

#### **8. Je podle Vaší zkušenosti dostačující prostor pro korepetici během studia na konzervatoři a později na hudební fakultě nebo jste potřebovali trávit čas i navíc mimo rámec stanovených povinností?**

Myslím si, že dostačující týdenní minimum je hodinová spolupráce

studenta a korepetitora na přibližně desetiminutové skladbě. V subjektivním pocitu mohu říci, že jsem měl vždy na korepetitory štěstí a spolupracovali se mnou vždy, když bylo potřeba, i nad rámec svých pracovních povinností.

**9. Využíváte možnosti zajištěného korepetitora na soutěžích, konkurzech apod., co je k dispozici všem uchazečům?**

Pokud mne k tomu situace nedonutila, této možnosti jsem nevyužil a zastávám názor, že v krátkodobé spolupráci sólisty s korepetitorem málokdy může vzniknout hlubší myšlenkový/vzájemný interpretační úzus.

**10. Do jaké míry očekáváte, že bude korepetitor připraven na první zkoušku?**

Na první zkoušce by měl být korepetitor seznámený s hudebním textem a chápat fakty dané skladby jako jsou – klavírní stylizace v součinnosti se sólovým nástrojem, záludnosti v souhře, interpretační představa a realizace díla.

**11. S jakým časovým předstihem běžně poskytujete notový materiál korepetitorovi?**

Běžně s několika týdenním předstihem, v závislosti na obtížnosti skladby.

**12. Je něco, co byste chtěl/a k tomuto tématu zmínit nebo korepetitorům vzkázat? :-)**

Řemeslo korepetitora je obohacujícím poznáním klavíristy...

(Hudeček, 2018)

## 5.3 Rozhovor s houslistou Matoušem Pěruškou

### 1) Charakterizujte, prosím, co je pro vás u korepetitora nejdůležitější:

Pokud se bavíme o korepetitorské praxi tady na HAMU, kde už jsou korepetitoři hráčsky velice kvalitní, prvotní záležitost, která mě zajímá, je lidská stránka. Myslím tím to, abych se s tím člověkem mohl třeba pobavit i jinak, než o hudbě, abych se s ním mohl domluvit na zkouškách, aniž by to byl problém pro ani jednoho z nás. Zkrátka abychom vždycky našli kompromis třeba konkrétně na to zkoušení. Musím říct, že jsem za svá studentská léta pár korepetitorů poznal a vždy jsem měl právě to štěstí, že jsem natrefil na lidi, co mi byli v tomhle blízci. Pokud se rozhlédneme tady na HAMU po lidech, kteří tu "doprovází", to už si člověk může skutečně jen vybírat. Všichni jsou milí. Dokonce už zde doprovází i pár mých spolužáků, kteří tedy nekorepetují přímo mne, ale vím, že tu jsou.

### 2) Uved'te, prosím, odhadem, s kolika korepetitory máte vlastní zkušenost.

Na Pražské konzervatoři jsem hrál nejprve s paní profesorkou Foltýnovou, která však měla během mého studia nějaké zdravotní problémy. Potom jsem tedy hrál s paní profesorkou Hájkovou a paní profesorkou Forsterovou. Všechny byly moc milé a vycházel jsem s nimi velice dobře. Jen na té konzervatoři to ještě ani nemůže fungovat tak moc osobně, jako třeba na HAMU. Na konzervatoři je totiž obecně vlastně větší věkový rozdíl mezi korepetitory a studenty.

Korepetice jsou tam hodinu týdně celých šest let. Korepetitoři jsou svědomití a např. u mě hodiny korepetice skutečně probíhaly pravidelně, jen jsem... někdy neměl úplně pocit, že je to baví. Neříkám to vůbec ve zlém, naprosto to chápu, protože sám vím, že když člověk není extrémně talentovaný, výkony, které tam předvádí, nejsou od začátku úplně světové. Tím spíš, pokud tamější korepetitoři spolupracují vedle svého úvazku i s vyspělejšími hráči, může je korepetice tam bavit o dost méně. Také vím, že mají korepetic plné dny a tuto práci dělají pak třeba mnoho let. Takže je to všechno naprosto pochopitelné.

Tady na HAMU jsem hrál s Miroslavem Sekerou<sup>2</sup> a Václavem Máchou<sup>3</sup>. Já

---

<sup>2</sup>Miroslav Sekera (\*1975) je výborným sólovým, ale i komorním pianistou. V roce 2002 se

už bych ale tady na HAMU nemluvil o korepetitorech. Tady už jsou to všichni v podstatě profesionální pianisti a mají spoustu svých vedlejších činností – od sólového hraní přes všechny možné *komořiny*... Tudíž když jsem přišel sem, jako korepetici už jsem jejich práci nevnímal. To už jsem bral jako jakousi spolupráci. Např. Mirek pravidelně vystupuje s Pepou Špačkem <sup>4</sup>, což už samotné pro mne byla motivace a z určitého pohledu vlastně i velká pocta, že tady s ním můžu hrát. Vašek Mácha má zase klavírní kvartet a velkou komorní zkušenost, Standa Galin to samé... Ta komorní zkušenost se beze sporu do té, řekněme, korepetice, zkrátka přenese a v podstatě ji tím pozvedá právě na rovinu spolupráce.

Když se nad tím tak zamyslím, tak na té konzervatoři si člověk mohl dělat, v podstatě, co chtěl; soustředil se hlavně na sebe a na své hraní, které zabralo velkou část té kapacity pozornosti. Paní korepetitorky všechno zvládly tzv. vychytat. I když bych vynechal takt nebo přeskočil tři řádky, skončili bychom spolu. To samozřejmě neznamena, že by to korepetitoři tady na HAMU nezvládli, ale vlivem toho, že už jsem to vnímal o něco víc komorně, nedovolil jsem si alespoň rámcově neznat ten jejich klavírní part.

Celkově se člověk na té vysoké škole začne soustředit na jiné věci, není tak zahleděný do sebe, může se už také trochu víc spolehnout na svou schopnost uhrát ten svůj part a vnímat i to, co se děje kolem. Pak si člověk uvědomí, že spousta těch velkých sonát Beethovena, Brahmsa... jsou pro klavíra housle. Navíc když má vedle sebe člověk takové pianisty, tak je to o to větší motivace ten klavír tak nějak víc poslouchat. Takže to je asi takový hlavní rozdíl...

---

stal vítězem mezinárodní soutěže J. Brahmsa v rakouském Portschatu, již předtím získal ocenění v mnoha významných soutěžích u nás i v zahraničí (např. 1. cenu v soutěži F. Chopina v Mariánských lázních, 1. cenu v soutěži pořádané HAMU-Stipendium firmy YAMAHA, 2. cenu v mezinárodní soutěži v Galliardu ve Francii. Na HAMU studoval u doc. Miroslava Langera. Vedle Josefa Špačka dále pravidelně vystupuje např. s významnou českou pěvkyní Dagmar Peckovou.

<sup>3</sup>Václav Mácha (\*1979) je od roku 2012 členem České filharmonie. Po úspěšném absolvování Hudební fakulty AMU ve třídě prof. Ivana Moravce, kam byl přijat již ve svých 15 letech jako nejmladší posluchač, uskutečnil celou řadu celovečerních recitálů v největších koncertních sálech naší vlasti, ale i Evopy, USA, Kanadě, Mexiku, Turecku a Asii. V současné době je členem Sukova kvarteta.

<sup>4</sup> Josef Špaček je mladý český houslista (\*1986), v květnu 2012 se stal jedním z finalistů Mezinárodní soutěže královny Alžběty v Bruselu, v roce 2009 zvítězil v mezinárodní houslové soutěži Michaela Hilla (Nový Zéland) a v roce 2008 získal třetí cenu a cenu poroty mladých na mezinárodní houslové soutěži Carla Nielsena (Dánsko). V roce 2011 získal druhou cenu v prestižním klání Young Concert Artist International Auditions v New Yorku. V současné době kombinuje úspěšnou sólovou dráhu s kariérou koncertního mistra České filharmonie.

### **3) Stalo se vám někdy, že korepetitor výrazně ovlivnil kvalitu vašeho výkonu?**

Určitě ano, vlastně v obou možných směrech. Ne že by mi to klavírista někdy vyloženě pokazil, to určitě ne, ale spíš je to otázka takové té možnosti, se na klavír úplně spolehnout, což se nestane vždy. Když jsem byl mladší, klavír jsem, jak už jsem přiznal, tolik nevnímal. Takže se spíš stalo, že až zpětně po koncertě přišly nějaké ohlasy z publika, jestli mě nerozhodilo, že klavírista hrál něco trochu jiného, ale nebylo to nic, co by mě nějak vyloženě ovlivnilo v tom špatném slova smyslu. Jen zkrátka nebyl někdy klavírista 100%, to se mi samozřejmě stalo. Ale to, že mě to nerozhodilo, je vlastně asi díky té konzervatoři, kde člověk provádí občas skladbu, kterou nemá ještě úplně nacvičenou nebo sehranou a tak je pak vyškolený, že se zkrátka musí hrát, ať se děje cokoliv.

Tady na HAMU jsem z kluků cítil jistotu, takový ten klid, který jsem někdy přičítal i únavě, co po celém dni zkoušení s různými lidmi nutně musí přijít. Takže když pak večer ještě přišli za mnou společně odehrát koncert, viděl jsem na nich, že toho měli hodně. Ale bral jsem to tak, že jsou spíš klidní, než unavení a to mě vlastně také uklidnilo. Tenhle klid se mi občas hodil i u takových situací... Když jsme jednou hráli právě s Vaškem Máchou koncert v Polici nad Metují, bylo to někdy během prázdnin a uprostřed 2. věty Poulenca Sonáty nám začal přistávat vrtulník, který tam letěl pro nějakého zraněného cyklistu. Co teď dělat... Člověk může trochu přidat na hlasitosti, i když je to nádherné nebeské místo, ale... Pak jsem hrál ještě nějakého Kreislera a on začal zase odlétat. Takže to se pak člověk naučí, že ho okolní věci nesmí moc rozhodit a soustředí se jen na svůj výkon.

### **4) Do jaké míry je podle vás korepetitor zodpovědný za tempo interpretované skladby?**

Jak se to vezme. Ten klavírista podle mě vždycky dokáže zhodnotit, jestli je to tempo příliš rychle nebo příliš pomalu. Za mě je třeba úžasné, když je klavírista schopen z nějakého vlastního fluida ten tep uklidnit. Když bych třeba začal příliš rychle a tempo bych přehnal, oceňuju na klavíristech, když jsou schopni to nějak ukočírovat a hodit mi ty pomyslné opratě. Myslím si, že je to pro klavíristy důležité, aby toho byli schopni to celé nějak ukočírovat. Určitě *nezdrhat*, ale to se mi snad nikdy u klavíristy nestalo, spíš zastávám názor, že klavíristi dokáží ovlivňovat tempa, ale vždycky jen ku prospěchu věci. Vždycky

hodí tu ruční brzdu.

Vlastně obzvláště na těch nižších stupních studia je toto moc důležité. Být schopen sólistu zkrotit. Ale i na HAMU. Je totiž velice pravděpodobné, že pokud je tempo na pódiu výrazně rychlejší, příčinou je nervozita, nikoli nějaké náhlé přehodnocení.

## **5) Máte pocit, že Vám korepetitor na pódiu tzv. kryje záda?**

Takhle už to neberu. Bral jsem to tak dřív, že jsem se cítil líp s klavírem, než v úplně sólovém hraní. Ale teď už to tak nemám. Nemůžu říct, že bych nebyl před koncertem nervózní, to vůbec ne, ale je mi už víceméně jedno, jestli budu na pódiu sám nebo s klavíristou. Teď naopak se snažím přimět klavíristy, aby byli ve své hře co možná nejsuštilnější. Marek Kozák, se kterým teď právě hraju, už je ze mě někdy zoufalý, že už hrát míň nemůže, ale já to mám rád, když se do těch houslí pak nemusí tolik tlačit. On je to totiž s klavírem vždycky pocit takové větší mohutnosti, kompaktnosti, což je někdy samozřejmě velmi příjemné, ale nijak na to nespolehám.

## **6) Jaký vnímáte rozdíl mezi klavíristou a korepetitorem?**

No, já bych rád řekl, že asi nevnímám, ale ten rozdíl tam určitě je. Myslím si, že korepetitorem se stane každý, kdo tak trochu rezignuje na nějaké své pianistické postavení. Myslím si, že každý korepetitor byl dřív pianistou. Tím je samozřejmě i teď, ale dřív měl určitě spoustu snů, ambicí a nějakým způsobem se teď octl v té korepetitorské praxi. Myslím tím hlavně teda třeba korepetitory ZUŠ a konzervatoří. Řekl bych, že jsou pak takoví zajetí v tom systému, nemají moc prostor pro nějaký svůj vlastní vývoj a v tu chvíli se z nich stanou skuteční korepetitoři. Klavíristy, co jsou tady na HAMU bych do nich nepočítal, to je přeci jen velký rozdíl.

Třeba ve Vídni je předmět, který se jmenuje "Trenink mit Solokorepetitor", kdy oni se vlastně tomu slovu *korepetitor* úplně vyhnou a podle mě by se to tak dalo brát i tady. Pokud tady ty pianisti ještě i dokonce hrají sólově, tak proč je nazývat korepetitorem? Samozřejmě chápu, že to je takhle nazýváno třeba v regulích školy a už jim to nevadí, ale... Myslím si, že kdyby si ty studenti třeba uvědomovali, že nejdou na korepetici, ale na normální hodinu, kde budou spolupracovat s klavíristou, tak by se možná... možná (..) připravili i trochu lépe



a jinak. Třeba by si pak právě uvědomili, že tam ten klavír má mnohdy i hudebně zásadnější věci, než on a že ho rozhodně jen nedoprovází.

**7) Vnímáte při hře/zpěvu rozdíl mezi komorní hrou a korepeticí (např. v sonátách, písních oproti klavírním výtahům)? Pokud ano, specifikujte ho, prosím.**

Rozdíl tam určitě je. Nedá se říct, že bych vnímal to druhé jen jako korepetici, ale pokud je houslový part výrazně exponovanější, ten přístup se pochopitelně trochu mění. Například teď jsem hrál Fantazii Carmen Franze Waxmana, kde má klavír ve většině míst skutečně jen takové ty doprovodné figurace; tak tam to беру tak, že si můžu mnohem víc dovolit a ten klavírista by mě měl vždycky chytout. Pokud je to v nějaké únosné míře a neřekne mi třeba: "*... hele to už se fakt nedá pochyťat...*", předpokládám, že bude se mnou a můžu si dovolit se svým partem trochu kouzlit. Samozřejmě je i příjemné, když mě klavírista upozorní na to, že můžu to, co jen naznačuji, udělat klidně i víc. To oceňuji a vítám, ale pak mě skutečně už musí pochyťat... V koncertech to tak ale neberu. Tam respektuji klavír jako ten, co simuluje orchestr, který mi pak nepovolí. Tam už si tolik nedovoluji.

**Máte tedy pocit, že by v těch nástrojových koncertech měl klavírista skutečně orchestr simulovat a nedělat věci, kterých by orchestr jako takový schopen nebyl?**

Ona je otázka, jestli jde všechny orchestry shrnout pod jeden soud. Neexistuje přeci místo, které by tzv. nechytily žádný orchestr. Takhle bych to nepaušalizoval. Každý orchestr je v tomhle jiný a hlavně každý dirigent je jiný, na tom přeci hodně záleží. Zároveň – pokud dirigent sólistovi věří, udělá hodně pro něj i pro to, aby to klaplo.

V hraní koncertů s klavírem místo orchestru vidím hlavní přínos v tom, že si vyzkouším, jaké to je, zahrát koncert tak, jak je – tedy od začátku do konce. Pochopitelně ho cvičím, nosím na hodiny, ale vždycky se to alespoň částečně přerušuje a *kouskuje*. Vlastně ale i když se člověk donutí a zahraje si to sám celé skrz, stejně to není takové, protože pak přijde ten klavír a člověk zjistí, že musí najednou všeho dávat trochu víc a pak si po celé té skladbě vlastně uvědomí, kde všude musí trochu pošetřit síly.

Takže když to shrnu, nemám pocit, že by ten klavír orchestr vyloženě nahrazoval, ale spíš to беру jako pomoc k tomu, aby to pak s tím orchestrem bylo nejlepší, jaké to může být. Klavírní výtahy často také nejsou úplně perfektně zpracované a člověk si zvykne na nějaký hlas, který z orchestru skoro neslyší, nebo ho hraje nástroj, jaký by nečekal. Pak stojí určitě za to nahlédnout do partitury a ubezpečit se, podle čeho se budu moci orientovat. Takže je to takový náhled, jak to bude zhruba vypadat, s tím, že pak člověk musí všeho ještě o dalších třeba 50% přidat.

**8) Je podle vaší zkušenosti dostačující prostor pro korepetici během studia na konzervatoři a později na hudební fakultě nebo jste potřebovali trávit čas i navíc mimo rámec stanovených povinností?**

Přiznám se, že si v tomhle smyslu tu konzervatoř už moc nepamatuji, ale rozhodně vím, že jsem dostal skutečně tolik prostoru, kolik jsem potřeboval. Ta jedna hodina týdně mi stačila, pokud jsem měl třeba před koncertem nebo ročníkovými zkouškami, paní profesorky byly vždy ochotné v tom týdnu třeba přijít i dvakrát nebo zůstat o něco déle, takže nebyl žádný problém. Rozhodně si nemyslím, že by si člověk měl zvykat na to, že když si někde není úplně jistý, že to musí ještě za každou cenu několikrát s tím klavírem projít a dříť to třeba 3 hodiny. To je zase o nějaké té individuální přípravě, aby si to doma naposlouchal, co v tom klavíru je a co má tedy i čekat.

Tady na HAMU to bylo také dostačující, tím spíš, že už jsme se domlouvali na konkrétních zkouškách, než že bychom měli stanovenou hodinu, ve kterou se každý týden sejdem a budeme cvičit. Nevím, jak to mají ostatní, ale mně to takhle vyhovovalo. Nejprve jsem ten svůj part, podle mě docela dopodrobna, probral s panem profesorem Čepickým, takže potom už jsem se mohl soustředit skutečně na ten klavír.

Je to něco jiného, než kdybychom mluvili o delší plánované spolupráci, jakou teď mám třeba právě s Markem Kozákem. Chvíli samozřejmě trvalo, než jsme si na sebe zvykli a to jsme se pak scházeli jednou, dvakrát do týdne. Pomohlo nám to ale k tomu, že teď už se třeba můžeme sejít jen jednou, dvakrát před koncertem a je to v pohodě.

## **9) Využíváte možnosti zajištěného korepetitora na soutěžích, konkurzech apod. co je k dispozici všem uchazečům?**

Kromě Pražského jara, kde jsem hrál právě s Markem, jsem toho využíval. Jediné, co mi vadilo, byly ty konkurzy. To je svět sám pro sebe. První kolo bývá tzv. *velké síto* a trochu klavíristy podezřívám, že mají i za úkol se do hry příliš neangažovat... Byl jsem například na konkurzu do Berlínské filharmonie. To byla vyloženě továrna na výrobu houslistů. Klavírista prostě přišel, jen se zeptal: "*Mozart D, G, A?*" a začal. Aby se neztrácel čas a asi aby se i poznalo, jestli to houslista vůbec zahraje, trochu i nadsadil tempo. To není o jejich nekvalitě, ale zkrátka o tom, jak je to v tu chvíli neosobní. To mi vadilo.

Na soutěžích bývá většinou 1. kolo sólové a v případě 2. kola s klavírem už je z pravidla možnost minimálně jedné zkoušky. Ta je zásadní, protože člověk pochopitelně hned pozná, jestli to půjde nebo ne, jestli se hudebně napojíme...

Takže toho využívám jak na konkurzech, tak na soutěžích, ale na konkurzech mi to moc nevyhovuje a na soutěžích mi to nevadí. Vlastně jsem se zatím nesešel s tím, že bych se i s takovýmto pianistou, co je pro všechny, cítil špatně. Možná je to ale tím, že jsem vždycky měl štěstí v tomto případě na holky klavíristky... (*smích*)

## **10) Do jaké míry očekáváte, že bude korepetitor připraven na první zkoušku?**

Tak pokud se opět nejdřív zastavíme u klavíristů tady na HAMU, mám pocit, že se ten repertoár otočil na jejich pultě už tolikrát, že spíš musí na něco mít i několik interpretačních názorů... Samozřejmě, že toho repertoáru je obrovské množství, ale ta klasická část z něj se opakuje často – Koncerty Mozarta, Čajkovskij, Sibelius, Brahms, Dvořák...

Ale paušálně – když tomu člověku řeknu dostatečně včas, co budu hrát, proč to budu hrát a kdy to budu hrát a také – a to je důležité – jestli na to má v tuhle chvíli kapacitu, pak očekávám, že bude připravený. To znamená, že to samozřejmě zahraje od začátku do konce, ale i třeba přinese do zkoušky nějaké ty *feedbacky* a řekne mi třeba: "*Hele tady bys to mohl ještě nějak vylepšit...*" nebo "*... pojďme to udělat takhle a tady jinak...*" apod.

Chtěl bych ale právě podtrhnout tu lidskou domluvu, která je tady v tom

naprosto zásadní. Daleko raději mám, když mi klavírista v tu chvíli odpoví upřímně, co se týče jeho časového prostoru i za cenu toho, že mi třeba řekne, že toho teď má moc a ať raději zkusím někoho jiného. Je to daleko milejší, než když mi vše *odkýve* a pak vidím, že nestíhá nebo chodí nepřipravený.

Ale tu interpretační zpětnou vazbu tak nějak očekávám už i na první zkoušce, tím, že mi třeba řekne, ať něco klidně zdůrazním, že něco uděláme v té hudbě společně... Ale samozřejmě pro to musím já něco udělat a to tím, že se ozvu dostatečně včas.

### **Takže Vám nevadí nebo i předpokládáte, že k tomu korepetitor bude mít nějaké interpretační poznámky?**

Samozřejmě, tohle беру jako *komořinu*, kdy se sejdeme a říkáme si názory. Názory a kompromisy typu "... *tady je, myslím si, důležitější můj part; tady na mě, prosím Tě, počkej...*" apod. Na tyhle věci tam vlastně ani žádný další profesor nemusí tak úplně být, pokud má houslista svůj part připravený pod jeho vedením... Tohle už беру jako komorní spolupráci nás dvou, než že bych vnímal, že mě někdo doprovází, protože je to jeho povinnost a má mé jméno napsané v úvazku. Samozřejmě, že se ten pocit povinnosti může dostavit, ale to asi spíš u lidí, kteří si vlastně moc nesedli lidsky a pojí je právě jen ta společná práce. Vlastně to ale musí jít z obou stran. Stejně jako pomůže, když naši hru vnímám jako rovnocennou spolupráci já jako houslista, tak úplně stejně pomůže, když ani ten klavírista to na zkoušky nechodí jen "*odkorepetovat*", ale vnímá to jako něco, co ho trochu povznáší, řekněme, občerstvuje a inspiruje do dalších let, kdy tu skladbu bude hrát znovu a znovu s dalšími instrumentalisty. Pak může mít právě o to lepší přehled, jak se kde co dělá a tím se vlastně stane takovým inspiračním zdrojem i pro ty další.

**A nemyslíte si, že je třeba dobré nechat studenta konzervatoře interpretačně hledat a to i za předpokladu, že požaduje např. nějakou vyloženě nelogickou změnu tempa? Alespoň třeba tři zkoušky na toto přistoupit jen proto, aby si sám ověřil, že to hudebně nefunguje a nehřešil na to, že mu ta nevhodná rozhodnutí vždycky někdo zakáže?**

To by bylo samozřejmě super, ale záleží hodně na představitosti a hudební zralosti takhle mladého člověka, pátnácti- nebo šestnáctiletého studenta... Já

jsem na konzervatoři byl rád, když jsem si zahrál, ale taky hlavně že jsem *to* zahrál..! Neměl jsem žádné přehnané nároky ani na sebe, ani na korepetitora/ku. A s tímhle uvažováním jsem vlastně začal až na HAMU, kdy jsem se tak nějak přetvořil a začal jsem víc věcí v hudbě vnímat a hlavně – tomu svému názoru jsem začal věřit a nebál jsem se ho říct nahlas. Kdežto na konzervatoři jsem spíš vycházel ze své nějaké intuitivní muzikality, ale co se dělo kolem, jsem až tak nevnímal. Takže žádné velké světové hraní ani uvažování... (*smích*)

### **11) S jakým časovým předstihem běžně poskytujete notový materiál korepetitorovi?**

Tak ze své zkušenosti jsem spíš zvyklý popravdě na to, že už většinu věcí ti klavíristi mají v repertoáru, tudíž mají noty vlastní. Ale obecně platí, že bych nové noty dodal klavíristovi v ten moment, kdy se domluvíme, že spolu budeme hrát. Znamená to tedy, že pokud se s ním domluvíme např. měsíc před tím hraním, tak se budu snažit mu noty třeba do týdne dát, aby se na to mohl nějakým způsobem připravit. A jestli se na to podívá týden nebo hodinu před zkouškou, to už je jeho věc a to už nemůžu nikterak řešit. Já to ale většinou chci mít vyřízený, co nejdříve, takže s tím neotálím. Ale je to asi hodně individuální.

Co teď hraju s Markem Kozákem, to jsou vlastně nějaké dva, tři roky, tak se snažím mu ty noty dát alespoň dva, tři týdny před první zkouškou, protože vím, že toho má hodně a zároveň má rád, když se na to může podívat předem. I když zrovna jemu by v podstatě stačilo si to jen poslechnout.

### **12) Je něco, co byste chtěl/a k tomuto tématu zmínit nebo korepetitorům vzkázat? :-)**

Asi aby zvládli říkat "*ne*". Oni jsou totiž všichni strašně hodní, na to, co my předvádíme... (*smích*), ale je vážně lepší spíš říct "*ne*", že toho je teď hodně nebo i říct narovinu, že už se dotýčný ozval pozdě. Tohle je podle mě hodně důležité.

Pak bych rád podtrhnul to, co jsem říkal o tom zkoušení mimo hodiny s dohledem profesorů. Podpoří se tím jednak vztah spoluhráčů, ale i právě ta interpretační tvořivost houslisty nebo violoncellisty... co je v začátcích a má sice nějaké zkušenosti, ale ještě je třeba neumí tak prodat. Já samozřejmě chápu, že

je toho hodně, že bychom chtěli něco navíc a kdyby to tak chtěl každý, je to časově náročné, ale za mě by stačila třeba i jedna taková zkouška za semestr... Kdyby mi třeba ten klavírista zavolal a zeptal by se, jestli něco nepotřebuju, jestli si nechci ještě před hodinou společně *zazkoušet*, co budeme hrát.

Já vím, že to zní, jako bych tady plakal, tak to není, ale spíš jen... jak to říct... aby nemuseli ty instrumentalisti mít pocit, že jsou to pořád jenom oni, kdo něco potřebují a klavíristy otravují. Myslím tím spíš jako podporů studentů. Nedá se říct, že tenhle scénář nějak očekávám, ale pokud mám něco touto cestou korepetitorům sdělit nebo prozradit, co by třeba mě udělalo radost a nakoplo do další práce, pak je to toto... Nebo to nemusí ani být tak, že by sami volali, ale když se třeba domlouváme na hodinu, bylo by mi moc milé, kdyby navrhli, že se sejdeme ještě předtím my spolu a dáme *zkouštičku*. To jsem zažil např. s panem profesorem Boguniou, když jsme hráli jednou na semináři houslový koncert Dmitrije Šostakoviče. To mě ohromně nakoplo.

(Pěruška, 2018)

## 6 "... hele, to zahraju i já..."

(slíbená doplňková kapitola)

V průběhu časového období, ve kterém jsem již buďto pracovala na tomto textu nebo jsem již alespoň věděla, že se jím budu zabývat, jsem na téma *korepetice* propovídala dost času jak se svými kolegy korepetitory, tak s klavíristy, kteří se tímto "řemeslem" nezabývají pravidelně, ale párkrát měli tzv. tu čest. Vlastně i předtím. Jsou zkrátka určitá fakta a zvyklosti, které se bez vědomí sólistů opakují a mezi korepetitory pak kolují coby vtipný materiál pro různá setkání a neformální rozhovory.

Nejvýraznější z těchto shodných sólistových kroků, s potřebou sehnat korepetitora možná až za každou cenu, je tvrzení: *"Je to fakt lehký, vůbec se to nebudeš muset učit. To zahraju i já..."*

Sehnat a seskládat seznam skladeb, o kterých bylo toto tvrzení kdy vyřčeno, se mi bohužel nepodařilo. Většinou se tomu korepetitor spíše zasměje a nikterak si to nepamatuje, aby ještě vůbec mohl brát jeho autora vážně. Jsem si však jistá, že tato škála děl obsahuje jak taková, kde je tvrzení, řekněme, patřičné, tak i vcelku náročné kompozice, jejichž začátek je sice třeba velmi snadný a poklidný, ale dál již sólistovy oči buďto nedošly nebo dojít ani nechtěly.

Je pochopitelné, že nejsou-li sólisté pianisty, soudí technickou obtížnost ryze z dojmu efektnosti, tedy jak skladba vyznívá. Takže stejně tak, jak podcení některá vcelku náročná díla, dokáží i příjemně "nadsadit" skladbu obecně snadnou. To je ta praktičtější verze.

Abych však neobviňovala sólisty nepatřičně, zamyslela jsem se nad možnými scénáři, které by jejich soud objasnili a tak trochu i ospravedlnily. Když tedy zaslechneme, že nám sólista říká: *"... to zahraju i já..."*, může to znamenat následující:

- sólista je v situaci mimořádné nouze a pociťuje tužebné přání naší kladné odpovědi

- sólista je výborným pianistou a svůj neklavírní studijní obor zvolil mylně
- sólistův předchozí korepetitor byl génius a vytvořil tak neprozřetelně vysokou laťku všem klavírním smrtelníkům
- sólista se podíval na pár prvních stran klavírního partu, které obsahují buďto jeho kadenci nebo úvodní Adagio
- tiskárna poskytla jen první dvě strany
- sólista trpí poruchou zvanou *pseudologia phantastica* neboli tzv. bájná lhavost

Doufám, že jsem dostatečně zdůraznila nadsázku této skutečně doplňkové kapitoly a nikoho jí neurazím, ani nijak jinak myšlenkově nepoškodím. Vlastně jsem ještě nepřipustila ani možnost, že by sólista měl pravdu a skladba skutečně tzv. "nestála za řeč", co do obtížnosti a náročnosti na hru v podstatě z listu, tedy bez jakékoli přípravy. Jen je vždy lepší, o to více na začátku korepetitorské kariéry, počítat s onou fiktivností těchto soudů, pokud se o jejich pravdivosti sami nepřesvědčíme. Ušetří to mnoho vzájemného zděšení.



## 7 Závěr

Autor snad každého textu by si přál, aby nebyl výsledkem jen text samotný, ale jakýkoli pohnutek, který jeho přičiněním v mysli čtenáře nastane... Tuto práci jsem nepsala s ambicí předat snad své zkušenosti, byť připouštím, že jsem v korepetici a komorní hudbě myšlenkově zainteresovaná již řadu let. Chtěla jsem si i sama uspořádat očekávání kolegů různých nástrojových skupin, zejména pak kontrastní náhled instrumentalistů a zpěváků. Jsem velice ráda, že se podařilo vytvořit jasnější obraz mnohoznačnosti, kterou v sobě označení *korepetitor* přináší.

Mnoho pianistů se v případě této funkce zasazuje o to, aby byli na programu uvedeni nikoli jako *korepetice*, ale jako *klavírní spolupráce*. Soudím, že tak mají pocit patřičnějšího označení pro to, jak je občas jejich part a interpretační role rovnocenná s partem spoluhráče/sólisty. Aniž bych chtěla komukoli upírat to, jaké pojmenování mu přináší větší pocit zadostiučinění, bylo mým velkým přáním touto svou prací podkrýt, kolik spolupráce a nejen té klavírní (!) v sobě označení *korepetitor* nese.

A tak třeba přibude těch, kteří nebudou korepetici vnímat jako něco míň, ale jako další formu pianismu, která v sobě nese jen o něco méně ega, o něco méně slávy, ale stále mnoho a mnoho hudby, lidí a tak i radosti a naplnění. Pianista je tak velmi často na pódiu, jen se klaní o pár centimetrů dál od prvních řad... Oči korepetitora sice nemají tolik volnosti a jen velmi málo splynou s prostorem sálu během hry, zato bezpečně sledují právě znějící hudbu.

Na světě je asi málo zaměstnání, které by k sobě nevyžadovaly žádnou kompenzaci. Jinak tomu není ani v tomto případě. Je pochopitelné, že pravidelným, popř. zvyšujícím se stupněm napojení korepetitora na své sólisty, může nastat až jakási úrovnostní symbióza, která nejde vždy v korepetitorův prospěch. Souvisí to s až nevědomou úrovní napojení, o které se dobrý korepetitor snaží v podstatě bezděčně. Toto splnutí s sebou však může přinést přejímání jak způsobu myšlení hudebníka při hře, tak i typ a intenzitu svalového napětí. V případě korepetice např. konzervatoristy v nižším ročníku to není pro pianistu zcela zdravé. Je tedy zapotřebí, aby stále zůstával v komorním kontaktu

se svými kolegy, profesionály a stále si tak uvědomoval svou technickou, interpretační i hudebně-charakterovou identitu.

Na závěr všech těch slov, které hovoří ve prospěch této hudební disciplíny i proti ní, bych ráda uvedla aspekt, který mne osobně definitivně přesvědčil. Pianistův repertoár je ohromný. Sahá od děl, která v době svého vzniku ani nenesla o možnostech dnešních vyspělých klavírů, až po současné skladby, které jeho kvality mnohdy až nedocení (i když to díky Bohu není zcela pravidlem)... Ta nejkrásnější díla jsou však interprety čteně obsazována a tak se z nich může to kouzlo, i přes jejich nesmazatelnou velikost, trochu vytrácet. O co víc se otevřou dveře do repertoáru, co kdy byl na tomto světě napsán, stane-li se člověk korepeditorem! Může si zahrát skutečně snad všechno, na co si vzpomene... Mně přesvědčil violoncellový koncert Antonína Dvořáka h moll. Když jsem si představila, že si ho budu moct zahrát, že budu součástí toho geniálního toku hudby, že budu uvnitř, pocítím tah té hudby ve svém dechu a ve svých dlaních, byla jsem rozhodnutá.

Další a další díla, která si člověk ze světové literatury všech nástrojů i pěveckého světa vybaví, tento pocit jen umocňují. Všechny symfonie v rámci korepetice dirigentů, opery... To všechno může mít pianista ve svých rukách. Může být celým orchestrálním kolosem i pokorným partnerem v písních B. Martinů...

To není jen lákavé. To je přeci božské...

## 8 Zdroje

Rozhovor s Magdalénou Hajóssyovou, nar. 1946, Praha 25.6.2018

Rozhovor s Janem Hudečkem, nar. 1990, Praha 24.6.2018

Rozhovor s Matoušem Pěruškou, nar. 1992, Praha 22.6.2018

SEKERA, Miroslav. Životopis /online/. Praha, 2018 /cit. 2018-06-28/

Dostupné z: <https://www.sekeramiroslav.cz/index.php/cs/zivotopis>

MÁCHA, Václav. Česká filharmonie – hudba na prvním místě /online/. Praha, 2018 cit. /2018-06-28/

Dostupné z: <https://www.ceskafilharmonie.cz/o-nas/orchestr/clenove-orchestru/klavesove-nastroje/vaclav-macha/>

ŠPAČEK, Josef. Životopis CZ /online/. Praha, 2018 cit. /2018-06-28/

Dostupné z: <http://www.josefspacek.com/#accordion-2>

