

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

2019

MgA. Bc. Eva Lorenc

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra hudební výchovy

## DISERTAČNÍ PRÁCE

Metodika klavírního vyučování začátečníků s návrhem optimálního  
řešení výběru a uspořádání notových materiálů

Methodology of Elementary Piano Teaching with Suggestion of Optimal  
Solution for Selection and Arrangement of Sheet Music

Eva Lorenc

Školitelka: doc. MgA. Libuše Tichá, Ph.D.

Studijní program: Pedagogika

Studijní obor: Hudební teorie a pedagogika

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma Metodika klavírního vyučování začátečníků s návrhem optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů vypracovala pod vedením školitele samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 28. 6. 2019

.....

podpis

Ráda bych vyjádřila hluboké a srdečné poděkování své vynikající školitelce, doc. MgA. Libuši Tiché, Ph.D., za její profesionální, trpělivé, inspirativní, zkušené, odborné, laskavé, přátelské, motivující a podporující vedení mé disertační práce, i za celý průběh mého doktorského studia.

## Abstrakt

Počátky výuky hry na klavír u dětí hrají významnou roli v položení kvalitních pianistických základů, které jsou klíčové pro jejich další pianistický rozvoj i pro budování jejich vztahu k nástroji a hudbě jako takové. Tato dizertační práce je věnována zkoumání problematiky elementárního klavírního vyučování dětí ve věku 5–7 let. Cílem práce je zmapování současného stavu klavírní pedagogiky v Čechách a navržení optimálních metodických postupů a řešení v počátečním klavírním vyučování založených na moderních pedagogických přístupech a potřebách současné klavírní pedagogiky. V pěti kapitolách práce bylo tohoto cíle dosaženo zkoumáním historického pozadí klavírních škol v Čechách v průběhu staletí dodnes, sestavením teoretických a praktických východisek pro zkoumanou problematiku a konečně samotným výzkumem. V rámci praktických východisek, která sloužila jako podklad pro následný výzkum, byl navržen optimální metodický postup výuky v počátečním stádiu hry na klavír u dětí ve věku 5–7 let odpovídající nejmodernějším požadavkům oboru. Byl též navržen optimální výběr a uspořádání notových materiálů pro danou oblast pedagogiky se zaměřením na české i zahraniční klavírní školy a instruktivní klavírní literaturu 20. a 21. století. Samotný výzkum pak probíhal prostřednictvím dotazníku, v němž byli osloveni klavírní pedagogové v Čechách, s přesahem na Slovensko. Výzkumu se celkem zúčastnilo 268 respondentů. Provedený výzkum byl zaměřen na zjištění metod práce v oblasti elementárního vyučování dětí ve věku 5–7 let. V dotazníku byly určeny demografické údaje o výzkumném vzorku pedagogů. Bylo ověřeno, jaké jsou v elementárním klavírním vyučování nejčastěji používané klavírní školy a notové materiály z oblasti instruktivní klavírní literatury. Dále bylo prověřeno, jakými způsoby a metodami jsou rozvíjeny hudebnost a klavírní dovednosti dětí, s jakými problémy se pedagogové nejčastěji setkávají v počátečním stádiu vyučování a jak tyto problémy řeší. Na základě stanovených hypotéz byly zkoumány určité prvky elementární klavírní metodiky, výsledky výzkumu byly diskutovány, konfrontovány s teoretickými i praktickými východisky práce a byla navržena řešení problémů. Výsledky výzkumu potvrdily, že česká klavírní pedagogika je obor s vysokou úrovní, který se v průběhu let neustále vyvíjí, v současnosti je připraven přijímat nové podněty v elementární klavírní pedagogice a staví se kladně k moderním přístupům výuky.

## **Klíčová slova**

metodika klavírního vyučování, výuka hry na klavír, pedagog hry na klavír, klavírní pedagogika, instruktivní klavírní literatura, klavírní školy

## **Abstract**

The beginnings of piano playing of children play an important role in laying quality pianistic groundings, which are crucial for their further pianistic development as well as for building their relationship with the instrument and music itself. This thesis is devoted to the study of elementary piano teaching of children aged 5–7 years. The aim of the thesis is to map the current state of piano pedagogy in Czech Republic and to propose optimal methodological procedures and solutions in the initial piano lessons based on modern pedagogical approaches and the needs of contemporary piano pedagogy. In five chapters of the work, this goal will be achieved by examining the historical background of piano schools in Bohemia over the centuries to this day, by setting up theoretical and practical bases for the researched issue and finally by research itself. Within the framework of practical bases, which served as a basis for subsequent research, an optimal methodological approach to teaching in the early stage of piano playing was proposed for children aged 5–7 years, which corresponds to the most modern requirements of the field. The optimal selection and arrangement of sheet music for the given area of pedagogy was also designed with a focus on Czech and foreign piano schools and instructive piano literature of the 20th and 21st centuries. The research itself was then conducted through a questionnaire in which piano teachers in the Czech Republic were addressed, with an overlap in Slovakia. A total of 268 respondents participated in the survey. The research was focused on finding methods of working in elementary teaching of children aged 5–7 years. The questionnaire identified demographic data on the research sample of teachers. It has been verified which piano schools and musical materials in the field of instructional piano literature are most frequently used in elementary piano teaching. Furthermore, it was examined how the musicality and piano skills of children are developed, what problems the teachers face most often in the early stages of teaching children and how they solve these problems. On the basis of the hypotheses, some elements of the elementary piano methodology were investigated, the results of the research were

discussed, confronted with theoretical and practical bases of the work, and solutions to problems were proposed. The results of the research confirmed that Czech piano pedagogy is a high-level field that has been constantly evolving over the years, is currently ready to adopt new impulses in elementary piano pedagogy and is positively inclined to adapt modern approaches to teaching.

### **Key words**

piano teaching methodology, piano teaching, piano teacher, piano pedagogy, instructive piano literature, piano schools

# Obsah

Úvod .....	14
<b>Kapitola 1: Historická východiska.....</b>	<b>20</b>
1.1. Počátky klavírní pedagogiky v Čechách.....	22
1.1.1. František Xaver Dušek .....	22
1.1.2. Jan Václav Tomášek.....	23
1.1.3. Jan Ladislav Dusík .....	24
1.1.4. Josef Proksch .....	26
1.1.4.1. První Prokschova škola.....	26
1.1.4.2. Druhá Prokschova škola.....	28
1.1.4.3. Prokšovi žáci .....	31
1.2. České klavírní školy 19. století .....	31
1.2.1. Josef Leopold Zvonař .....	32
1.2.2. Zdeněk Fibich, Jan Malát .....	32
1.2.3. Klavírní škola Carla Czerného .....	33
1.2.4. Ignaz Moscheles.....	36
1.3. České klavírní školy na přelomu 19. a 20. století.....	38
1.3.1. Vilém Kurz.....	39
1.3.2. Josef Jiránek.....	39
1.3.3. Klavírní škola pro začátečníky .....	40
1.3.4. Moderní české školy .....	43
<b>Kapitola 2: Počátky elementárního klavírního vyučování dětí .....</b>	<b>44</b>
2.1. Role pedagoga v klavírním vyučování .....	44
2.2. Možnosti dalšího vzdělávání pedagogů hry na klavír .....	46
2.2.1. Návštěva odborných klavírních seminářů.....	47
2.2.2. Poslech dětských klavírních soutěží.....	47
2.2.3. Náslechy u vynikajících pedagogických osobností .....	49
2.2.4. Četba odborné literatury .....	50



2.2.5. Online projekty.....	50
2.3. Vzbuzení nadšení a zájmu dítěte o hru na klavír.....	51
2.3.1 Aktivní spolupráce s rodiči.....	52
2.3.2. Kladný vztah s rodičem i žákem.....	53
2.4. Optimální věk dítěte pro počátek klavírního vyučování .....	55
2.4.1. Přípravná hudební výchova dětí předškolního věku.....	59
2.4.2. Specifika hudebního vývoje dětí předškolního věku .....	60
2.4.3. První setkání s klavírem dětí od 3 do 5 let.....	64
2.4.4. Hudební pohádka u klavíru jako prostředek diagnostiky hudebních schopností dítěte .....	67
2.4.4.1. Cit pro výšku a sílu tónu .....	67
2.4.4.2. Ověření rytmického cítění .....	68
2.4.4.3. Ověření tonálního a harmonického cítění, hudební paměti a tvořivosti dítěte .....	68
2.4.4.4. Motorické schopnosti.....	69
2.4.5. První setkání s klavírem dětí od 5 do 7 let .....	70
2.4.6. Specifika práce s nadanými dětmi .....	71
2.4.6.1. Rozpoznání nadání dítěte .....	73
2.4.6.2. Osobnost učitele nadaných žáků.....	75
<b>Kapitola 3: Metodika elementární výuky hry na klavír 5–7 letých dětí ...</b>	<b>76</b>
3.1. Rozvoj hudebnosti žáka.....	79
3.1.1. K tvoření tónu .....	80
3.1.2. Rozvoj rytmického cítění .....	82
3.1.3. Rozvoj tonálního a harmonického cítění žáka .....	84
3.1.4. Hra tříruční a čtyřruční v počátečním klavírním vyučování.....	86
3.1.5. Hra s pravým pedálem.....	86
3.1.6. Dětská improvizace.....	88
3.1.7. Počátky polyfonní hry .....	90

3.1.8. Interpretace v elementárním klavírním vyučování .....	92
3.2. Základy budování a rozvoje klavírní techniky v počátečním stádiu klavírního vyučování.....	94
3.2.1. Pocitově-pohybová cvičení k uvolnění těla dítěte .....	95
3.2.2. Správné sezení u nástroje.....	96
3.2.3. Orientace na klaviatuře jako základ pro orientaci v tónovém prostoru a příprava na budoucí čtení not .....	97
3.2.4. Postup budování klavírní techniky v elementárním vyučování .....	98
3.2.5. Hra stupnic a práce palců, příprava hry akordu.....	103
3.2.6. Pár slov o cvičení na klavír .....	107
3.2.7. Veřejná vystoupení .....	111
3.3. Práce s notovým textem a čtení not.....	113
3.3.1. Počátky hry z not.....	113
3.3.2. Pomocné metody a materiály ke hře podle not .....	116
3.3.3. Opora v hudební teorii jako prostředek rozvoje hudební paměti .....	117
<b>Kapitola 4: Návrh optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů .....</b>	<b>120</b>
4.1. České klavírní školy .....	120
4.1.1. Klavírní školička autorek Zdeny Janžurová a Milady Borové.....	121
4.1.2. Nová klavírní škola autorek Zdeny Janžurové a Milady Borové .....	125
4.1.3. Klavírní prvouka a Metodické poznámky Ludmily Šimkové.....	126
4.2. Zahraniční klavírní školy .....	129
4.2.1. První setkání s hudbou Anny Danilovny Artobolevské .....	130
4.2.2. Bastien Piano Basics, James and Jane Smisor Bastien.....	133
4.2.3. Tastenzauberei, Aniko Drabon .....	135
4.2.4. Evropská klavírní škola, Fritz Emonts.....	137
4.2.5. Bajeczki Fortepianowe, metoda beznutowa, Krystyna Longchamps-Druszkiewiczowa .....	139
4.2.6. Suzuki Piano School, Shinichi Suzuki.....	141

4.2.7. Easiest Piano Course, Modern Course for the Piano, Teaching Little Fingers to Play, John Thompson .....	143
4.3. Instruktivní klavírní literatura 20. a 21. století .....	146
4.3.1. Česká instruktivní klavírní literatura 20. a 21. století.....	146
4.3.1.1. Josef Blatný .....	147
4.3.1.2. Milan Dlouhý .....	148
4.3.1.3. Eduard Douša .....	149
4.3.1.4. Petr Eben.....	150
4.3.1.5. Jan Hanuš .....	152
4.3.1.6. Emil Hradecký .....	152
4.3.1.7. Ilja Hurník.....	153
4.3.1.8. Olga Ježková .....	154
4.3.1.9. Vlastimil Lejsek.....	155
4.3.1.10. Eva Lorenc.....	155
4.3.1.11. Ivana Loudová .....	156
4.3.1.12. Otmar Mácha.....	156
4.3.1.13. Jiří Matys.....	157
4.3.1.14. Josef Páleníček .....	157
4.3.1.15. Alois Sarauer.....	158
4.3.1.16. Klement Slavický .....	159
4.3.1.17. Eugen Suchoň.....	159
4.3.1.18. Zdeňka Švehláková.....	160
4.3.2. Zahraniční instruktivní klavírní literatura 20. století .....	161
4.3.2.1. Béla Bartók.....	161
4.3.2.2. William Gillock.....	164
4.3.2.3. Aram Chačaturjan .....	165
4.3.2.4. Dmitrij Kabalevski.....	165
4.3.2.5. Sergej Prokofjev .....	166

4.3.2.6. Dmitrij Šostakovič .....	166
<b>Kapitola 5: Výzkumná část práce .....</b>	<b>168</b>
5.1. Předmět výzkumu, jeho cíle a základní pracovní hypotézy .....	168
5.2. Organizace výzkumu a jeho metodika .....	169
5.2.1. Časový průběh výzkumu .....	170
5.2.2. Výzkumný vzorek .....	170
5.2.3. Charakteristika výzkumné metody .....	170
5.3. Zpracování a výsledky výzkumu .....	172
5.3.1. Úvod dotazníku .....	172
5.3.2. Část 1 – Něco o vás .....	173
5.3.2.1. Otázka č. 1: Genderové zastoupení .....	173
5.3.2.2. Otázka č. 2: Věk pedagogů.....	174
5.3.2.3. Otázka č. 3: Lokalita působení .....	175
5.3.2.4. Otázka č. 4: Instituce působení .....	176
5.3.2.5. Otázka č. 5: Délka pedagogické praxe .....	177
5.3.2.6. Otázka č. 6: Dosažené vzdělání v oboru .....	178
5.3.2.7. Otázka č. 7: Klavír jako hlavní obor?.....	179
5.3.2.8. Otázka č. 8: Seberealizace .....	180
5.3.2.9. Otázka č. 9: Účast na odborných seminářích.....	182
5.3.2.10. Otázka č. 10: Četba odborné literatury.....	183
5.3.2.11. Otázka č. 11: Návštěva koncertů .....	184
5.3.2.12. Otázka č. 12: Vyhledávání nových materiálů do výuky .....	185
5.3.3. Část 2 – Rozvoj žákovy hudebnosti.....	186
5.3.3.1. Otázka č. 13: Klavírní školy používané ve výuce.....	187
5.3.3.2. Otázka č. 14: Rozvoj rytmického cítění .....	191
5.3.3.3. Otázka č. 15: Synkopická výměna pedálu.....	193
5.3.3.4. Otázka č. 16: Hra z not.....	195
5.3.3.5. Otázka č. 17: Metoda výuky čtení not .....	197

5.3.3.6. Otázka č. 18: Hra polyfonie .....	201
5.3.3.7. Otázka č. 19: První veřejné vystoupení.....	203
5.3.3.8. Otázka č. 20: Spolupráce s rodiči dítěte.....	204
5.3.3.9. Otázka č. 21: Motivace ke cvičení .....	205
5.3.3.10. Otázka č. 22: Cvičí žáci rádi a pravidelně? .....	208
5.3.3.11. Otázka č. 23: Rozvoj interpretačních dovedností .....	210
5.3.4. Část 3 – Problémy ve výuce a návrh řešení .....	215
5.3.4.1. Otázka č. 24: Problémy ve výuce .....	215
5.3.4.2. Otázka č. 25: Návrh řešení problémů ve výuce .....	220
5.3.4.3. Otázka č. 26: Vize pedagogů do budoucna.....	225
5.3.4.4. Vzkaz respondentů autorce výzkumu .....	226
5.4. Interpretace výsledků výzkumu.....	227
<b>Závěr.....</b>	<b>232</b>
<b>Seznam použité literatury .....</b>	<b>240</b>
<b>Seznam grafů a tabulek .....</b>	<b>247</b>
<b>Seznam příloh .....</b>	<b>250</b>
Příloha 1: Dotazník.....	251
Příloha 2: Tvoření tónu.....	258
Příloha 3: Rozvoj rytmického cítění .....	259
Příloha 4: Rozvoj tonálního a harmonického cítění.....	260
Příloha 5: Harmonizace lidové písně.....	261
Příloha 6: Čtyřruční hra žáka s učitelem .....	262
Příloha 7: Tříruční hra žáka a učitele, refrén.....	263
Příloha 8: Synkopická výměna pedálu .....	264
Příloha 9: Improvizace.....	265
Příloha 10: Základy polyfonní hry .....	266
Příloha 11: Otextování melodie .....	268
Příloha 12: Hra v portamentu .....	269

Příloha 12: Příprava na hru v legatu .....	270
Příloha 13: Hra odtahu.....	271
Příloha 14: Příprava ke hře kvintakordu .....	272
Příloha 15: Příprava na hru stupnice .....	273

## Úvod

Tato dizertační práce se zabývá problematikou elementárního klavírního vyučování dětí ve věku 5–7 let v Čechách. Právě oblast elementární klavírní pedagogiky je stěžejní pro další pianistický vývoj dětí. Položení pevných a dobrých základů hry na klavír je pro každého klavírního pedagoga velmi zodpovědná práce. Metodika výuky dětí od počátků hry na klavír je právem považována za jednu z nejnáročnějších oblastí klavírní pedagogiky vůbec.

Na klavírního pedagoga dětí jsou kladeny nesmírně vysoké nároky. Klavírní pedagog dětí nemá být pouze sám dobrým klavíristou, tento fakt sám o sobě totiž nezaručí, že bude také schopen dobře učit malé děti hře na klavír. Dobrý pedagog dětí musí zasvětit svůj život práci s dětmi. Musí milovat práci s dětmi. Musí pochopit jejich psychiku, zákonitosti jejich psychologického i fyzického vývoje od raného dětského věku, musí se umět napojit na dětskou duši a komunikovat prostředky, které budou dítěti blízké. Musí být zároveň empatický a citlivý, a zvládnout regulovat nejrůznější dětské projevy chování v hodinách klavíru. Musí být pro dítě přítelem, oporou i přirozenou autoritou. Musí si umět získat lásku a respekt nejen dítěte, ale i jeho rodičů. V optimálním případě dokáže navázat pravidelnou aktivní a plodnou spolupráci s alespoň jedním rodičem dítěte, a skrze rodiče dopomoci dítěti k tomu, aby doma cvičilo na kvalitní akustický nástroj.

Klavírní pedagog dětí se musí dobře orientovat v nepřehledném množství instruktivní klavírní literatury a klavírních školách, a to domácích i zahraničních, a volit vhodné metodické postupy při výuce základních klavírních dovedností při zachování individuálního přístupu ke každému žákovi. Musí umět zvolit takovou strategii výuky, která dítě provede klavírními začátky dostatečně rychle, přitom poctivě, poskytne dítěti dostatek prostoru a času nové pianistické dovednosti zautomatizovat. Zároveň se pedagog dětí musí neustále vzdělávat ve svém oboru, aby mohl ve své koncepci výuky následovat nejmodernější platné metodické postupy a jeho výuka přinášela jeho žákům dobré výsledky.

Doba jde stále dopředu, děti a jejich svět se mění. Současný dětský svět je silně ovlivněn digitálními technologiemi a internetem. Pedagog hry na klavír nemůže ustrnout v minulosti a trvat na metodických principech výuky, které fungovaly před deseti, dvaceti lety. Aby porozuměl dnešním dětem, musí chápat, v jakém světě se

pohybují, v čem žijí, co je zajímavá. Pokud pedagog toto pochopí, bude umět dětem přiblížit krásy klavírního světa přístupnou a srozumitelnou formou v jakékoli době.

Práce s malými dětmi u klavíru je zároveň velmi náročná, a to jak v průběhu samotné lekce, tak v oblasti domácí přípravy pedagoga. Na rozdíl od vyspělejších pianistů, kteří studují rozsáhlejší klavírní díla, a kterým tedy není třeba z lekce na lekci chystat nové výukové materiály, vyžaduje příprava na lekci s malým začátečníkem nepoměrně více času a promýšlení. Pedagog musí umět zvolit návaznost učiva v rámci své metodické koncepce s ohledem na individualitu každého žáka, míru jeho hudebního nadání, rychlost jeho reakcí, ale i kvalitu jeho domácí přípravy. To všechno jsou faktory, které přímo ovlivňují průběh klavírní výuky s malým dítětem, a to i přesto, že se jedná o faktory vnější, které pedagog před začátkem hodiny může ovlivnit pouze do určité míry.

V rámci samotných lekcí pak musí pedagog umět pružně a citlivě reagovat na průběh výuky, umět rozpoznat správný okamžik pro změnu činnosti, protože na dítěti se může v průběhu hodiny klavíru projevat únava. Musí umět trochu improvizovat, a být připraven na nejrůznější situace, které mohou v hodinách klavíru s dětmi nastat. A to nejen na ty ryze hudební a klavírní, ale i ty mimohudební, jako je např. pláč či nemoc dítěte, stesk po mamince, někdy i zlobení nebo vzdor, ale i dětské vyprávění zážitků, anebo sled otázek, které děti neúnavně pokládají. Pedagog dětí musí umět být dobrým dětským psychologem a musí se naučit citlivě reagovat na aktuální rozpoložení dítěte a případně vlídně reagovat na jakékoli nežádoucí projevy ve výuce.

Pedagog dětí musí také disponovat důležitými osobnostními vlastnostmi, jako je empatie, smysl pro humor, schopnost stanovit ve výuce dítěti jasné hranice a přesto být k němu vlídný a přátelský. Pedagog dětí by neměl do výuky přenášet problémy z osobního života, měl by být profesionální, pozitivní, motivující, trpělivý, podporující. K tomu všemu by také měl být vynikajícím odborníkem ve svém oboru, mít odpovídající odborné vzdělání a neúnavně se ve svém oboru dále celoživotně vzdělávat.

To vše zní skoro jako nadlidský úkol, kterého se musí zhostit pouze jediný člověk. Je vůbec možné za jeden lidský život toto všechno obsáhnout a dostát požadavkům moderního klavírního pedagoga?

Odpovědí je, že klavírním pedagogem dětí se člověk nenarodí, nýbrž se jím stává postupně v průběhu svého života. Býti pedagogem dětí je proces, který se člověk učí



znovu a znovu objevovat po celý život. Podobně, jako se klavírní interpret celý život znovu a znovu učí poznávat rozsáhlý klavírní repertoár a přichází na nové možnosti pojetí, koncepce a interpretace, klavírní pedagog se po celý život učí, jak učit lépe, efektivněji, s lepšími výsledky, větší radostí na straně žáků i na straně pedagoga.

Základem pro to být dobrým a milovaným pedagogem hry na klavír dětí je velká láska pedagoga ke hře na klavír, velká touha tuto lásku předávat dál jeho žákům, a v neposlední řadě samozřejmě také láska k dětem. Kdo si zvolí dráhu klavírního pedagoga dětí, volí si poslání, které bude naplňovat postupně po celý život. Volí si cestu, která nemá jisté výsledky, nedá se změřit ani spočítat, jako jiné obory. K tomu, aby byla tato cesta co možná nejpřímější, nejpohodlnější a nejradostnější, pedagoga mohou provázet metodické materiály, které mu pomohou najít oporu, směr i odpovědi na mnohé otázky. Jedním z takových materiálů se bude snažit být i tato dizertační práce.

Můj zájem o zvolené téma této práce pramení především z faktu, že klavírní pedagogika je mou životní vášní, povolání i posláním. Poté, co jsem vystudovala hru na klavír na Akademii múzických umění v Praze, se ve svém profesním životě zaměřuji převážně na výuku hry na klavír. Výuce dětí se věnuji ve své vlastní mezinárodní soukromé škole Piano School Prague, která byla založena roku 2015. Od roku 2016 pak provozuji také online projekt Procházka světem klavíru, v němž se snažím šířit osvětu v klavírním vyučování dětí i dospělých mezi rodiče, dospělé samouky i klavírní pedagogy. Skrze své internetové aktivity jsem měla možnost oslovit a dostat se do kontaktu s pedagogy hry na klavír po celé České republice, ale i s výrazným množstvím rodičů, jejichž děti se učí hrát na klavír a potýkají se ve výuce s nejrůznějšími problémy. Skrze velké množství dotazů ohledně metodických postupů a požadavků na řešení problémů v klavírním vyučování ze strany pedagogů i rodičů dětí jsem si uvědomila aktuálnost problematiky elementárního klavírního vyučování. Česká klavírní pedagogika je obor s mnohaletou tradicí, který má možnost těžit z bohaté minulosti. Některé pedagogické postupy ve výuce dětí zejména využívané klavírními školami 19. a počátku 20. století však nejsou z hlediska moderní klavírní pedagogiky již aktuální, přesto jsou však stále ještě ve výuce používány. Proto jsem považovala za nutné provést výzkum v oblasti elementárního klavírního vyučování dětí ve věku 5–7 let, což je věk, ve kterém se v České republice nejvíce dětí začíná učit hrát na klavír, a zjistit, jaký je současný stav české klavírní pedagogiky.

Tato práce si tedy klade za cíl zmapovat současný stav klavírní pedagogiky v Čechách. Na základě výsledků výzkumu budou verifikovány či vyvráceny pracovní hypotézy, které byly stanoveny před začátkem výzkumu. Práce se zaměřuje na několik tematických okruhů, které se vzájemně doplňují. Jednotlivým okruhům odpovídá 5 kapitol této práce, které tvoří obsahové a strukturální jádro práce.

Teoretická východiska práce spočívají v poznání a pochopení současného stavu elementární klavírní pedagogiky v Čechách. První kapitola „Historie problematiky“ se zabývá historickým kontextem počátků dějin české klavírní pedagogiky a sleduje její vývoj až do dnešní moderní doby.

Ve druhé kapitole je pozornost zaměřena na počátky elementárního klavírního vyučování dětí. Důležitým východiskem je zde osobnost klavírního pedagoga dětí. Jeho roli považuji v elementárním klavírním vyučování za klíčovou pro vztah, který si malé děti utvoří k nástroji. Pomocí poznatků z vývojové psychologie jsem se pokusila stanovit optimální věk pro počátek klavírního vyučování dětí. Jsou komunikovány různé přístupy k výuce dětí předškolního a raně školního věku. Pozornost je věnována diagnostice hudebních schopností dětí. Navrhla jsem také konceptuální rámec první vyučovací klavírní lekce, která hraje kritickou roli v počátečním klavírním vyučování pro psychiku malého dítěte, pro získání kladného vztahu k nástroji, a její průběh významně ovlivňuje i následující průběh výuky. Okrajovým, avšak neméně důležitým tématem, je pak diagnostika výraznějšího hudebního nadání dětí, práce s nadanými dětmi a osobnost pedagoga nadaných žáků.

Třetí kapitola práce je zaměřena prakticky. Představuje návrh metodického postupu v elementárním klavírním vyučování. Navržený metodický postup odpovídá moderním požadavkům klavírní pedagogiky a čerpá z dostupné domácí i zahraniční literatury věnující se této problematice. Kapitola navrhuje optimální postupy ve výuce respektující rovnoměrný a vyvážený rozvoj hudebnosti a technické stránky hry žáků, a navrhuje také postup zařazení práce s notovým textem do elementárního klavírního vyučování.

Čtvrtá kapitola obsahuje návrh optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů, tedy klavírních škol a instruktivní literatury 20. století s přesahem do současnosti. Představené klavírní školy různým způsobem řeší problematiku elementárního klavírního vyučování a navrhují různé metodické postupy ve výuce dětí. Tyto metody jsou zkoumány z hlediska aktuálnosti a použitelnosti v současné

klavírní pedagogice, a následně kladně či záporně zhodnoceny. V návrhu uspořádání instruktivní klavírní literatury je pak zrcadlena především jejich aktuálnost pro řešení různých metodických problémů ve výuce předložených čtenáři v předchozí kapitole práce.

Po teoretické i praktické přípravě, na základě které byly formulovány aktuální problémy v elementárním klavírním vyučování a stanoveny pracovní hypotézy, následuje samotný výzkum, který tvoří pátou kapitolu práce. Po vymezení předmětu a cíle výzkumu a objasnění metodologie výzkumu následuje interpretace výsledků výzkumu ukončená shrnutím výsledků výzkumu. Výzkumný vzorek tvoří především klavírní pedagogové v Čechách, výzkumu se však zúčastnilo i několik pedagogů ze Slovenska. Výzkumnou metodou byl dotazník. Dotazník byl využit ke zjištění metodických postupů v počátečním klavírním vyučování a ověřoval, zda se s optimálními moderními metodickými postupy navrženými v předchozích kapitolách této práce většina respondentů ztotožňuje nebo ne. Dotazník pomohl také ověřit, do jaké míry jsou v české klavírní pedagogice moderní metodické postupy již zdomácnělé. Pedagogům byl dán prostor pro vlastní vyjádření a připomínky či návrhy k problémům elementární klavírní pedagogiky. Respondenti upřímně a otevřeně reagovali na otevřené otázky v dotazníku a jejich odpovědi jsou cenným vhledem do jejich vlastní pedagogické praxe.

Jsem hluboce přesvědčena, že česká klavírní pedagogika patří právem ke světové špičce. Jsme sice malá země, avšak platí u nás rčení „co Čech, to muzikant“. V Čechách máme propracovaný systém uměleckého školství na všech úrovních vzdělání od základního po vysokoškolské. Hra na klavír se těší obrovskému zájmu ze strany rodičů dětí i dospělých samouků. Naše země disponuje velkým množstvím vzdělaných klavírních pedagogů. Díky tomu má obor hry na klavír u nás silnou základnu, která má mnoho podporovatelů, obdivovatelů, aktivních členů a disponuje těmi nejlepšími odborníky v oboru. Tato situace, která panuje v Čechách, je ve světovém kontextu skutečně unikátní.

Klavírní pedagogika je zároveň obor, který se mění poměrně pomalu. Některé metodické principy (např. některé pedagogické názory F. Chopina, C. Czerného apod.) ve hře na klavír jsou aplikovány ve výuce již po stovky let a stále mají platnost i v dnešní době. Některé principy jsou naopak dnes již překonány, a je třeba je nahrazovat vhodnějšími a modernějšími metodickými postupy. Validita metodických

postupů v klavírním vyučování se však vždy prokáže až zpětně. Teprve čas a historie ověří, které metody ve výuce se prokázaly jako všeobecně funkční a platné, a které naopak ne.

Tato dizertační práce zkoumá a prostřednictvím výzkumné metody dotazníku mapuje současný stav elementární klavírní pedagogiky v Čechách. Zároveň se snaží svým obsahem navrhnout ty neoptimálnější a nejmodernější postupy v klavírní pedagogice, a navrhnout řešení v těch oblastech počátečního klavírního vyučování, v nichž se výsledky výzkumu ukázaly jako neuspokojivé. Pevně věřím, že moje práce bude pro klavírní pedagogy dětí přínosná, že v ní najdou mnoho inspirace, dobrých a praktických návodů a rad, odpovědi na své otázky a zdroj pozitivní energie třeba i pro takové dny, kdy se bude jejich poslání zdát příliš velkým břemenem.

## Kapitola 1: Historická východiska

Klavír patří již po několik staletí k nejoblíbenějším a nejrozšířenějším hudebním nástrojům, a to nejen mezi těmi, kteří se hudbě a hře na klavír věnují profesionálně, jako jsou skladatelé, klavíristé a pedagogové hry na klavír, ale i mezi širokou veřejností, hudebními laiky a diletanty. Je to z velké části dáno jeho snadnou dostupností pro širokou veřejnost a faktem, že i lidé méně obdařeni hudebním sluchem se dokáží na klavír naučit hrát, protože tóny jsou na klavíru pevně dané, není tudíž potřeba je hledat a doladovat pomocí sluchu. Zároveň klavír nabízí široké dynamické a zvukové možnosti, je možné na něm hrát nejen skladby určené přímo pro klavír, ale také úpravy nejrůznějších orchestrálních, instrumentálních či vokálních skladeb. Klavír dále zaujímá mezi hudebními nástroji přední pozici jako doprovodný nástroj. Díky velké oblíbenosti a širokému spektru využití se klavír v průběhu dějin vždy těšil velké pozornosti širokých vrstev veřejnosti a samozřejmě skladatelů. Pro klavír bylo napsáno obrovské množství literatury, od skladeb instruktivního charakteru až po vrcholná mistrovská díla nejvyšší technické obtížnosti. Bylo a dodnes zůstává úkolem právě klavírní pedagogiky, aby se s těmito otázkami vyrovnala a našla způsoby a řešení, jak vyučovat hru na klavír tak, aby položila začátečníkům dobré a pevné základy, na nichž pak podle míry talentu a pracovitosti může každý žák stavět a své dovednosti rozvíjet třeba až na mistrovskou úroveň.

Vývoj názorů tvůrců klavírních škol na elementární klavírní vyučování prošel v průběhu staletí mnoha různými fázemi. Některé názory klavírních pedagogů, kteří zformulovali své myšlenky a názory písemně v podobě metodických poznámek, případně vytvořili klavírní školy, jsou platné dodnes. Jiné historické názory na klavírní hru byly postupně překonány a nahrazovány lepšími, platnějšími tvrzeními a zásadami o klavírní hře. V historii klavírní hry narazíme i na názory, které se prokázaly být pro klavíristy dokonce škodlivé (např. používání chiroplastu na stabilizaci zápěstí při hře). Ač hrály ve své době významnou roli a strhly na sebe pozornost veřejnosti, mají takové názory z hlediska dnešní pedagogiky už jen pouze historickou platnost. V knize *Kapitoly z dějin klavírních škol*<sup>1</sup> rozděluje autorka dějiny klavíru a pedagogiky na dvě etapy — na období starých nástrojů, které trvá do

---

<sup>1</sup> BÖHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Supraphon: Praha, 1973. 182 s.

posledních desetiletí 18. století, a na období kladívkového klavíru. Mezi oběma etapami jsou výrazné rozdíly, které jsou dané jednak odlišnostmi obou nástrojů a literaturou, která pro ně byla napsána, jednak i společenskou funkcí hudby. Kladívkový klavír neboli fortepiano vstupuje na scénu až začátkem 18. století. Vedoucí myšlenkou pro vznik kladívkového klavíru byla snaha dosáhnout vyšších dynamických možností nástroje, než které umožňovaly do té doby nejrozšířenější nástroje cembalo a clavichord. Odtud pochází i název fortepiano, neboli nástroj, na kterém je možno hrát dynamiku ve škále od forte do piana.

V průběhu 18. století pak nástroj podléhal neustálému vylepšování a jeho obliba prudce vzrůstala. Nový nástroj nabízel daleko širší zvukové možnosti, než nástroje staré, proto klavírní pedagogika stála před úkolem vyrovnat se s novými způsoby úhozu při hře, který byl zcela jiný, než jak ho vyučovaly staré školy na clavichord a cembalo. Zásadním momentem pro způsob hry na klavír a jeho definitivní odlišení od starých nástrojů přinesl vynález pravého pedálu. Pravý pedál zesiluje sílu tónu, dodává hře barevnost, umožňuje zvukově provázat i takové tóny a akordy, které není možné svázat prsty. S použitím pravého pedálu také došlo k osamostatnění basového tónu, který bylo možné provázat s harmonickým doprovodem ve středu klaviatury, a tím byl položen základ romantické klavírní faktury.

Požadavky na klid ruky a hra z prstů, jak ji vyučovaly staré školy, najednou nestačily při hře na fortepiano. Dosažení větší síly a plasticity zvuku je totiž možné pouze společným zapojením prstů a váhy paže. *„Tento proces probíhal v klavírní pedagogice jen velmi pomalu a byl vyřešen až v posledních desetiletích 19. století a na začátku 20. století, i přesto, že vynikající pianisté empiricky ihned ovládli hru na nový nástroj se všemi jeho úhozovými možnostmi a požadavky“*.

Protože úkolem dizertační práce je zmapovat současnou situaci elementárního klavírního vyučování v Čechách, získat přehled o tom, jaké materiály a postupy při výuce začátečnicků jsou nejpoužívanější, navrhnout metodické postupy v elementárním vyučování odpovídající nejmodernějším požadavkům současnosti a navrhnout optimální postup práce se začátečníky, který bude aplikovatelný na široké kruhy žáků tak, aby podle míry svého talentu či hudebního nadání měli všichni položené dobré základy klavírní hry, na kterých pak budou moci v budoucnosti stavět,

---

<sup>2</sup> BÖHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Supraphon: Praha, 1973. 182 s. s. 57.

zaměříme se v této úvodní kapitole práce právě na české prostředí a vývoj klavírní pedagogiky a klavírních škol v Čechách.

## **1.1. Počátky klavírní pedagogiky v Čechách**

V Čechách dlouho nepanovaly příznivé podmínky pro vznik a rozvoj klavírní literatury. Bylo to způsobeno rozličnými historickými událostmi. Mezi ně patřily především náboženské boje, dále výměny habsburských panovníků na českém trůně, kteří často přenášeli centrum do Vídně, což způsobilo, že se do Čech nedostávaly tak rychle informace a novinky z okolních evropských zemí. V Praze tudíž nenastalo příznivé ekonomické zázemí, aby se stala kultivovaným uměleckým centrem, které by přitáhlo umělce, skladatele a hudebníky. Umělecký vývoj v českých zemích byl dále zbrzděn třicetiletou válkou (1818–1848). Tvorba určená pro staré nástroje u nás kvůli tomu nenašla zázemí, a proto se v Čechách ani nepěstovala kultura sólové hry na cembalo či clavichord.

Na cembalo se učili hrát šlechtici, jednalo se však spíše o ojedinělé případy milovníků umění, kteří si díky svým finančním možnostem mohli nástroje dovolit a pak hru na cembalo či clavichord ve svých kruzích pěstovali. Jedním z takových nadšenců do umění byl například pražský hrabě Hartigg, o kterém podává zprávu Joachim Quantz po návštěvě Prahy v roce 1723. Hartigg údajně vlastnil velký počet klavírů, sám hrál výborně na cembalo a měl velkou hudební knihovnu, kterou stále obohacoval o nové kusy díky přímým stykům s Itálií. Byl zároveň ve své době „*prezidentem hudební akademie v Praze, která se scházela každý čtvrtek k hudebním produkcím*“<sup>3</sup>. Vzhledem ke globální situaci v Čechách není proto divu, že první klavírní školy zde vznikly až v 19. století. Významná díla českých autorů jako byli Zach, Richter nebo Benda, vznikaly také často v emigraci.

### **1.1.1. František Xaver Dušek**

Za zakladatele první české klavírní školy je považován František Xaver Dušek (1731–1799). Jeho pedagogická práce dosahovala úrovně zahraničních mistrů. Dušek se začal věnovat pedagogické činnosti po návratu ze studií ve Vídni u G. Ch. Wagenseila. Ač byl Dušek významnou osobností působící na české klavírní půdě, sám žádnou klavírní školu nenapsal. S největší pravděpodobností užíval Dušek

---

<sup>3</sup> SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění I. Dějiny nástroje*. Netolice: Panton, 2010. 65 s. ISBN 978-80-87132-12-8. s. 32.

při výuce školou Ch. Ph. E. Bacha s názvem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*<sup>4</sup>, která vznikla v letech 1753–1762.

Bachova škola není školou v pravém slova smyslu, která by vyučovala žáky od počátku výuky. Je určena spíše odborníkům a mistrům, a její velká cennost je právě v tom, že obsahuje shrnutí všech vědomostí, zkušeností a praxe Bachovy doby, a jsou v ní důsledně popsány principy hry generálbasu a ornamentiky. Ale zpět k Duškovi. Dušek sám podle svědectví současníků zanechaného v dopisech výborně interpretoval díla barokních mistrů J. S. Bacha, G. F. Händela a C. Ph. E. Bacha. Z dopisu J. F. Reichhardta se dozvídáme: „...a ze všech klavíristů, které jsem poznal za své tříleté cesty, mohu Vám jen několik málo jmenovat...pan Dušek v Praze, jenž kromě toho, že výborně hraje bachovská díla, vyniká také obzvláštním něžným i brilantním způsobem hry.“<sup>5</sup>

Mezi Duškovy žáky patřila celá řada vynikajících umělců, jako byli Leopold Koželuh, Jan Vitásek a další. V dobovém časopise *Neue Prager Zeitung* se psalo, že „Dušek je muž, který u nás zlepšil vkus v hudbě, zvláště v klavírní hře, a který první v Praze zaváděl a učil správnému prstokladu, jemnosti a výrazu přednesu“<sup>6</sup>. Ač Dušek nenapsal žádnou klavírní školu, je autorem celé řady skladeb instruktivního charakteru, jako jsou jeho sonatiny či čtyřruční sonáty, které používal při výuce svých žáků. Dušek byl prvním nezávislým klavírním pedagogem v Praze, což byl v té době nezvyklý sociální status, protože většina umělců a kantorů pracovalo ve službách šlechtických rodů nebo církve. Dušek za svého života významně přispěl k pozvednutí úrovně hry na klavír v Praze.

### **1.1.2. Jan Václav Tomášek**

Na počátku 19. století se o vytvoření české klavírní školy pokoušel Jan Václav Tomášek (1774–1850). Byl klavíristou samoukem, který i přes nepříznivé podmínky v dětství neztratil svou touhu stát se pianistou a díky vytrvalosti, samostatné práci, a v pozdějších letech i poslechem pianistů koncertujících v Praze, se nakonec vypracoval a stal se sám výborným klavíristou a vyhledávaným pedagogem. Výuce hry

---

<sup>4</sup> Úvaha o správném způsobu hry na klavír. pozn.aut.

<sup>5</sup> SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění I. Dějiny nástroje*. Netolice: Panton, 2010. 65 s. ISBN 978-80-87132-12-8. s. 33.

<sup>6</sup> tamtéž, s. 61.



na klavír se věnoval po celý zbytek svého života s velkým zápalem. Pociťoval potřebu vytvořit klavírní školu pro české žáky, nicméně jeho dílo nevyšlo tiskem. „*Přátelům, kteří naléhali na její vydání, namítal, že mu denně napadají zlepšení, která by pak již nemohl uplatnit*“<sup>7</sup>. O existenci této školy víme z Tomáškovy autobiografie, kterou vydával v ročence Libussa v letech 1845–1850. „*V roce 1817 jsem se cvičil v klavírní improvizaci a pracoval na sestavení logické klavírní školy, které dosud nebylo*“<sup>8</sup>.

Je známo, že Tomášek odmítal jednostranná technická cvičení, požadoval propojení techniky s hudebními cíli, takže doporučoval zlepšovat techniku hry studiem vhodných skladeb. Stejně jako Dušek, i Tomášek používal při výuce skladby J. S. Bacha. Pokročilým žákům dával studovat Temperovaný klavír. Je Tomáškovou zásluhou, že dílo J. S. Bacha se stalo běžnou součástí klavírního repertoáru pianistů, a tento trend trvá dodnes. Jeho žáci dále studovali díla klasických mistrů Mozarta, Haydna a Beethovena, hráli přirozeně i skladby Tomáškovy, které bohužel postupem času ztratily na popularitě a dnes se téměř nehrají. Tomášek pečlivě sledoval veškeré hudební dění v Evropě a nenechal si ujít žádnou novinku. Proto s nastupujícím romantismem poznával se svými žáky i raná díla Chopinova, Lisztova či Mendelsohnova. Mezi nejvýznamnější žáky Tomáška patřili například A. Dreyschock či J. Schulhoff. Na českou klavírní scénu tak začala přibývat jména domácích pianistů, kteří se proslavili po Evropě. Z Tomáškovy tradice vyrostla v Praze celá klavírní škola, reprezentovaná právě zmíněným A. Dreyschockem. Nelze zapomenout ani na B. Smetanu, kterého jeho virtuosita i skladatelský um proslavily po Evropě.

### **1.1.3. Jan Ladislav Dusík**

Na přelomu 18. a 19. století reprezentoval českou klavírní školu v zahraničí jeden z nejvýznamnějších českých skladatelů a klavíristů své doby Jan Ladislav Dusík (1760–1812). Dusík se narodil v Čáslavi, ale jeho životní osudy ho v dospělosti zavedly do mnoha zemí Evropy, jako byly Nizozemsko, Německo, Rusko, Litva, Francie, Itálie nebo Anglie. V Hamburku se osobně setkal s C. Ph. E Bachem a poznal jeho školu. V Londýně se spřátelil s M. Clementim. Dusík je autorem klavírní školy, která byla přeložena do několika jazyků pod názvy *The Art of Playing the Pianoforte* či *Instructions of Playing the Pianoforte* (Londýn 1797), *Méthode nouvelle pour le*

---

<sup>7</sup> BÖHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Supraphon: Praha, 1973. 182 s. s. 56.

<sup>8</sup> tamtéž, s. 100.

*Piano* (Paříž, Pleyel je uveden jako spoluautor), v němčině potom jako *Anweisung das Fortepiano zu spielen nach dem französischen von Pleyel–Dussek*, Braunschweig.

Dusíkova klavírní škola je v porovnání s jinými školami té doby poměrně málo rozsáhlá, čítá pouze 60 stran. Vnitřně je rozdělena na jednotlivé lekce. Nejprve se v ní učí hudební teorie, jako čtení not, klíče, posuvky. Dále se Dusík věnuje sezení u klavíru a postavení ruky. Uvádí například, že „*je tak přirozené, že každý hráč se posadí k nástroji takovým způsobem, aby mohl hrát bez zbytečné námahy, že bych se obával, abych své žáky a čtenáře neurazil, kdybych je tomu chtěl učit*“ nebo „*říkat, že je třeba varovat se při hře zbytečných grimas ústy, očima apod. přináležejí spíše guvernantce, než mistrovi*“<sup>9</sup>. Dusík se tedy distancuje od toho, aby žáky učil to, co mu připadá samozřejmé, což je škoda, protože klavírní školy zpravidla již od počátků věnovaly právě problematice sezení a držení těla při hře velkou pozornost.

Dusík dále uvádí, že všechna těžká nebo obtížně vyhlížející místa je třeba cvičit co nejpomaleji. Toto je názor, který je všeobecně platný v klavírní pedagogice dodnes, bohužel s ním mívají žáci často problémy a cvičit pomalu neumí nebo se jim nechce. Zaujal mě způsob, jakým Dusík doporučuje nacvičit trylek. Dusík totiž doporučuje cvičit trylek ve dvojhmatech, konkrétně v terciích. Jeho metodický postup je správný, začíná v pomalém tempu a postupně doporučuje zkracovat hodnoty not, od celých přes půlové, čtvrté až ke dvaatřicetinám. Podmínkou je zvednutí prstů přesně po úhzu dalších prstů na klávesy. Neumím si však představit, že by začátečník dokázal lépe hrát dvojhmaty než samostatné tóny. Navíc, trylky vícehlasé (v tomto případě v terciích) se v klavírní literatuře vyskytují výrazně méně často, než trylky jednohlasé a už vůbec ne v literatuře pro začátečníky. Dusík obecně velmi záhy přistupuje k nácvičku dvojhmatů, jako jsou tercie a sexty. Uvádí, že „*když ruka bolí, je to znamení, že hráč hraje příliš rychle a musí tedy začít pomaleji*“<sup>10</sup>. Dnes víme, že pokud ruka začne při cvičení bolet, znamená to, že není dostatečně uvolněná a nestačí pouze zkusit hrát znovu v pomalejším tempu, ale uvolnit vědomě celý hrací aparát, a nechat ruku volně klesnout do dna klaviatury. Klavírista by nikdy neměl hrát nebo cvičit přes bolest, protože to může vést k ukládání svalového napětí a následným problémům např. se zánětem šlach nebo bolestem karpálního tunelu, což jsou pro klavíristu nežádoucí stavy, kterým je třeba se vyhýbat. Dusík se otázce volné paže ve

---

<sup>9</sup> BÖHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Supraphon: Praha, 1973. 182 s. s. 58-59.

<sup>10</sup> tamtéž, s. 60.

své škole bohužel nevěnuje. Jako cvičební materiál doporučuje Dusík své sonáty a koncerty, které jsou však již tak obtížné, že se z dnešního hlediska svou úrovní blíží spíše úrovni posluchačů konzervatoří, než začátečníkům. Z celé Dusíkovy školy je znát, že sám autor byl vynikající pianista a vyřešil techniku empirickou cestou díky svému nesmírnému talentu, ale nedokázal pak průměrným žákům přesně popsat, jak dosáhnout hry na vysoké úrovni. Škola spíš počítá s mimořádně talentovanými žáky, kteří budou zvládat vysokou úroveň, kterou Dusík vyžaduje hned od počátku.

Klavírní škola, která vyšla ve spolupráci Dusíka s Pleyelem, se ve srovnání jeví jako příhodnější pro začátečníky. Pleyel vyměnil Dusíkovy obtížné sonáty a koncerty za instruktivní skladby vhodné pro začátečníky. Je zvláštní, že ani v jedné z obou škol se nepíše nic o používání pravého pedálu, i když víme, že Dusík ho na svých koncertech jako jeden z prvních pianistů používal velmi často. Stejně tak se školy nezmiňují o přednesu ani úhozu. Pravděpodobně byly tyto úkoly ponechány v rukou učitelů.

#### **1.1.4. Josef Proksch**

Domácí česká klavírní škola, která by se věnovala metodickým postupům ve výuce začátečníků, však v Čechách stále chyběla. Úkolu vytvořit českou klavírní školu se zhostil až Josef Proksch (1794–1864). Její vydávání potkaly nemalé potíže. Proksch byl nařčen z toho, že ve svém díle otiskuje ukázky z děl cizích autorů a že se tedy jedná o plagiátorství. Dílo mu bylo zabaveno a trvalo více než rok, než mu byl rukopis opět vrácen.

##### **1.1.4.1. První Prokschova škola**

První škola se jmenuje *Neues Unterrichtssystem im Pianoforte-Spiel mit Anwendung des Chiroplasten von Johann Bernhard Logier*, Prag, 1831<sup>11</sup>. Logier v klavírních dějinách neslavně proslul jako vynálezce tzv. chiroplastu, což byl přístroj, který měl žákům pomoci udržet správné postavení ruky. Logier dále do výuky zařazoval nauku o harmonii a byl též zastáncem kolektivního vyučování. Toto všechno byly na počátku 19. století novinky, které v klavírní veřejnosti vzbudily rozruch a zájem. Proksch, který byl podobně jako Tomášek známý tím, že se zajímal o vše nové a snažil se jít s dobou, se nechal tímto způsobem výuky nadchnout a věnoval mu

---

<sup>11</sup> Titul ještě pokračuje *Vermehrte, für seine Schüller eingerichte Ausgabe von Jos. Proksch, Director der Musiklehranstalt nach Logiers Methode*. V překladu autorky práce: „Nový vyučovací systém ve hře na klavír s použitím chiroplastu od Johanna Bernharda Logiera. Rozšířená, pro své žáky zřízená edice Jos. Proksch, ředitele Hudební akademie podle Logierovy metody.“

první vydání své klavírní školy. Hned v úvodu tedy seznamuje žáky s chiroplastem. „*Postavíme vodiče prstů (die Fingerführer), v pravé ruce nad klávesy h1–f2, v levé na f malé – c1, takže další klávesy jsou pod ostatními prsty.*“<sup>12</sup> Skladby v klavírní škole byly dlouho dobu ponechány v pětiprstové poloze. Böhmová píše, že teprve u posledního cvičení v prvním sešitě školy je poznámka: bez chiroplastu. Ve druhém sešitě se doporučuje nejprve zvednout vodič prstů z levé ruky, později potom z pravé. Doporučuje se však ponechat chiroplast pod zápěstím, aby prsty měly sílu a svobodu.

Z dnešního pohledu užívání chiroplastu vedlo u žáků ke ztuhlosti zápěstí, tvrdé nesvobodné hře a nejrůznějším problémům s hracím aparátem a bolestem rukou. Proksch si tento svůj omyl naštěstí brzy uvědomil a od používání chiroplastu upustil. Z dnešního hlediska má slovo chiroplast pejorativní zabarvení, skoro jako by se jednalo o nějaký historický mučící nástroj sloužící k výuce hry na klavír. Dnes naštěstí víme, že prsty získávají svou sílu postupně tak, že se do hry zapojuje hra vahou celé paže a společně v součinnosti s volným zápěstím dosahujeme krásného tónu. Proksch doporučuje při výuce dětí hrát nejprve slabým úhozem, aby se dětská ruka nenamáhala. Toto je také z dnešního pohledu názor s pouze historickou platností, protože i malé děti by měly být od první chvíle setkání s hrou na klavír vedeny k tomu, aby tvořily stejně krásný, plný a zpěvný tón, jako dospělí. Moderní klavírní metodika vede děti k tomu, aby zpočátku výuky používaly ke hře nejen konečky prstů, nýbrž váhu celé paže v součinnosti od ramene až ke konečkům prstů, a postupovaly od velkých pohybů celé ruky, které umožní tvorbu zvučných tónů, postupně až k drobným pohybům prstů.

I přes očividná negativa tak má však první Prokschova škola i některé kladné stránky. V úvodu se Proksch vyjadřuje ke správnému držení těla, postavení ruky a prstů. Věnuje se základní hudební teorii a čtení not. O hudebním přednesu se Proksch zmiňuje ve druhém sešitě druhého dílu. Rozlišuje přednes mechanický, tedy nižší, od logického a estetického, tedy vyššího. Mechanický přednes se vyznačuje vlastnostmi jako čistota hry, správný prstoklad, jasný a zřetelný úhoz, respektování notového zápisu (dynamika, rytmus). Vyšší logicko-estetický přednes zahrnuje výraz skladby, který odpovídá jejímu charakteru, správné užívání ozdob apod. Podle Proksche pak

---

<sup>12</sup> BÖHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Supraphon: Praha, 1973. 182 s. s. 105.

lze mechanickému přednesu učit, logicko-estetickému nikoli. Ten se musí naučit žák sám poslechem velkých mistrů.

#### 1.1.4.2. Druhá Prokschova škola

Prokschova přepracovaná klavírní škola s názvem *Praktická škola hry na piano* a podtitulem *na základě paedagogickém dle nejlepších vzorů zvláště ku potřebě žáků svých* je rozsáhlá a velmi podrobná. Má za cíl vést pianistu od úplných začátků až k velkým mistrovským dílům. Jedná se typ tzv. velké klavírní školy. Vznikala postupně během let 1841–1864. Je rozdělena do šesti částí značených římskými číslicemi, která Proksch nazývá odděleními, a každé toto oddělení je ještě vnitřně rozděleno na část elementární, doplňky a cvičení prstů. Škola je psaná německy, o český překlad se zasloužilo nakladatelství Jana Hoffmanna v Praze.

Oddělení první se věnuje krátkým snadným cvičením v pětiprstové poloze „ku přirozenému držení rukou“<sup>13</sup>. V úvodu Proksch představí klaviaturu pomocí názorného obrázku. Následuje teoretické pojednání o názvech tónů, notové osnově, klíčních houslovém, basovém i C klíči, kde jsou místo not v osnově zapsaná písmenka. Proksch učí žáky číst hudební abecedu nahoru i dolů v houslovém i basovém klíči, dále se věnuje pomocným linkám, poté následuje tabulka o posuvkách, enharmonických záměnách, rytmické značky not, druhy taktů, členění not na trioly, sextoly, atp. Dále se věnuje rytmickým znaménkům jako je repetice, koruna, nejružnější hudebním zkratkám a způsobům zápisu v notovém textu.

Po zvládnutí základní hudební teorie následují pětiprstová cvičení. Zajímavé je, že Proksch udává jako první cvičení pro pravou ruku polohu od  $h_1$  do  $f_2$  a pro levou ruku od  $h$  malého po  $f_1$ . Poté přesunuje obě ruce do polohy  $c-g$ , a pak posune pouze pravou ruku do polohy  $g_1-d_2$ . Po mnoha poměrně jednotvárných, ne příliš hudebně zdařilých cvičeních, přesune do polohy  $g-d$  i levou ruku. Tímto způsobem Proksch provede začátečníka pětiprstovými polohami i v dalších tóninách, a přidává do cvičení další různé poznatky, jako je počítání not s tečkami, průpravu hry dvojhmatů, pomlky atd. Cvičení jsou v durových tóninách do šesti křížků a béček. Následují cvičení na opakování probrané látky. Mezi nimi již najdeme skladbičky s názvy Romanze, Smuteční pochod či skladby pro čtyři ruce, v nichž part začátečníka je hrán

---

<sup>13</sup> PROKSCH, Josef. *Praktická škola hry na piano. Na základě paedagogickém dle nejlepších vzorů zvláště ku potřebě žáků svých*. Praha: Hoffmann vva, 1918.

unisono a doprovázen bohatším partem učitele. Některé z těchto skladbiček jsou již hudebně zdařilejší a nejedná se pouze o suchopárná prstová cvičení.

V poznámkách pod čarou se dozvídáme Prokschovy pedagogické připomínky k některým cvičením. Pod pětiprstovými cvičeními tak uvádí: „*Při probírání těchto cvičení žák necht' nejprve důkladně si osvojí hbité čtení not, rozdělení taktu, prstoklad; při hře pak necht' jednotlivé doby taktu počítá hlasitě a stejnoměrně.*“<sup>14</sup> Pro začátečníky, zejména pro děti, musel být takto rychlý a nenadálý přechod ke čtení not v tóninách s tolika křížky a béčky bezesporu velmi náročný. Dítě je přetíženo čtením notového textu, počítáním rytmických dob a tím pádem dochází k opomenutí sluchové stránky hry a zcela žádná pozornost není věnována volnosti hracího aparátu a správnému tvoření tónu. Navíc je celá první část Prokschovy školy přeplněná prstovými cvičeními, která jsou zcela oproštěná od hudebního výrazu. Žáci se učili pouze prstovou techniku hry, která měla kořeny ve hře na staré klávesové nástroje, a byla charakteristická pro staré školy. Pro hru na vyvíjející se dynamický klavír je však tato metoda z dnešního hlediska zcela nedostatečná. Množství cvičení bez potřeby hudebního výrazu mohlo zcela jistě vést i k disproporcím ve vývoji žáka začátečníka, který byl hned na začátku přetížen náročným čtením notového textu a dbal na technickou stránku hry, nikoli však na hudební, a tím pádem vznikala mezi technickým a hudebním rozvojem žáka nerovnováha. Navíc kvůli požadavku hlasitého počítání nemohl žák ani sám slyšet, co vlastně hraje. Z hlediska dnešní metodiky začátečníků je potřeba, aby všechny důležité složky hry byly v rovnováze a byly rozvíjeny zároveň. Ke čtení not se přistupuje až poté, co žáci získají základní správné návyky hry a způsobu tvoření tónu, bezpečně se orientují po klaviatuře a mají rozvinutou hudební paměť díky skladbám, které se zpočátku učí z paměti.

Ve druhém sešitě školy se rozsah tónů rozšiřuje postupně z kvintové polohy na sextu, septimu a oktávu, bez podkládání palce. Zde Proksch seznamuje žáky s hrou tříhlasých akordů a jejich obrátů s uvedením správného prstokladu. Tato cvičení se dodnes hrají na hodinách klavíru při rozehrávání. Počítá se však s tím, že dětská ruka má již větší rozsah a je dostatečně silná na to, aby dokázala stisknout všechny tóny tříhlasých akordů najednou. Akordům nepředchází žádná průpravná cvičení. Proksch

---

<sup>14</sup> PROKSCH, Josef. *Praktická škola hry na piano. Na základě paedagogickém dle nejlepších vzorů zvláště ku potřebě žáků svých*. Praha: Hoffmann vva, 1918.

uvádí pět způsobů úhozu. Rozlišuje hru, při které se tóny ani neváží, ani neodrážejí, legato, staccato, staccatissimo, staccato a portamento. Škoda, že neexistují zvukové nahrávky z té doby, protože například první z uvedených úhozů, kde se tóny ani neváží, ani neodrážejí, je velmi těžko představitelný. V tomto oddíle Proksch seznamuje žáky krátce s modulacemi z tónin durových do mollových a zpět. Některá průpravná cvičení z tohoto oddílu jsou již poměrně rozsáhlá a náročná na to, že se stále jedná o začátky hry. Obsahují množství posuvek, složitých rytmických útvarů a skoků, aniž by k nim byl uveden návod, jak tyto složité prvky klavírní techniky nacvičit. Doplňkem druhé části je kapitola o hraní ozdob. Proksch se věnuje nejobvyklejším hudebním ozdobám jako jsou přírazy, skupinky, trylky, obaly a mordenty, a dokonce zmiňuje zastaralé ozdoby a uvádí krátký příklad z Bachova Temperovaného klavíru. Ve třetím oddělení se Proksch věnuje podkládání a překládání prstů, hře stupnic a odtahů. Uvádí cvičení stupnic podle Clementiho, Fielda a svá vlastní cvičení. Ve čtvrté části se Proksch poprvé zmiňuje o přednesu a část obsahuje řadu cvičení na hru v oktávách, terciích a sextách, z nichž mnohá dosahují již velmi vysoké náročnosti. V páté části uvádí Proksch opět v poznámce pod čarou, že skladby uvedené v této části jsou určeny k harmonickým rozborům, a že k nim mají žáci skládat přede hry ve formě kadencí. U dalších cvičení pak uvádí tipy, jak je mají žáci cvičit, nebo co je jejich cílem. Dodatkovým materiálem páté části jsou cvičení na sílu prstů, kde se vždy jeden prst zadrží na klávěse a ostatní se musí osamostatnit a hrát. V poznámce pod čarou Proksch uvádí, že slabší žáci mají nejprve cvičit ta cvičení, v nichž se zadržuje pouze jeden prst a spolu s ním hraje prst jemu co nevíce vzdálený. Ač z dnešního hlediska nevidíme moc velký smysl v tom trápit žáky množstvím takovýchto ryze technických cvičení bez jakékoli hudební složky, Proksch má pravdu v jedné věci: začátečníci ve hře na klavír kvalitně dokážou jednou rukou zahrát dva tóny od sebe více vzdálenými prsty, když však hrají prsty sousedními a nemají ještě prsty osvobozené jeden od druhého ani dostatečně silné, je to pro ně velmi náročné a většinu navržených cvičení by tak nebylo možné se žáky hrát. Ke každému oddílu je pak navržen seznam vhodných skladeb, které odpovídají požadované úrovni žáka.

V šesté části se Proksch zabývá nejvyšší technikou, kterou je potřeba ovládnout ke hře uměleckých koncertních skladeb. K tomuto oddílu náležely skladby odchovanců Prokschova hudebního ústavu, jako byli Wehle, Richter, Kolárová, Bendel, ale podílel

se na něm například i Bedřich Smetana, který pro 6. díl školy napsal koncertní etudu *Na břehu mořském op. 17*.

Podle své ženy Marie Prokschové byl Josef Proksch v Čechách prvním, kdo se snažil o rozvoj hudebního vzdělávání mládeže. Jeho osobním cílem bylo pozvednout úroveň klavírní hry u nás na světovou úroveň. Prokschova škola se těšila velké oblíbenosti, byla používána v Čechách více než půl století, a mnohé z jeho metod byly přejaty daleko později moderními autorky klavírních škol v Čechách.

### **1.1.4.3. Prokšovi žáci**

Někteří Prokschovi žáci šli ve stopách svého učitele, zakládali sami hudební ústavy a stali se autory dalších klavírních škol. K takovým patřil Adolf Horák (1850–1892), který se svým bratrem Eduardem vytvořil klavírní školu pro děti, *Kinderklavierschule*, vydanou ve Vídni, v níž autoři spojují začátky hry na klavír s výukou zpěvu.

Dalším žákem Josefa Proksche byl Václav Švarc (1830–1892), který založil hudební školu ve svém rodném městě Chebu. Je autorem *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule*<sup>15</sup>, která vyšla ve Vídni roku 1873. Švarc vychází z Proksche a přináší mnohá metodická vylepšení, jako omezení množství technických cvičení, zpomalení postupu výuky a vyhýbání se obtížným tóninám. S basovým klíčem začíná až po zvládnutí houslového, a dokonce se ho pokusil úplně nahradit druhým houslovým klíčem, který by se četl o dvě oktávy níž, což se dlouhodobě neujalo.

Švarcovu školu dále vylepšoval Jakup Virgíl Holfeld (1835–1920). Holfeld byl nejen Prokschův žák, ale sám také dlouho vyučoval v Prokschově ústavu v Praze. Odstranil ze školy další těžká technická cvičení a doplnil ji podrobným metodickým návodem. Jeho dílo nikdy nevyšlo tiskem, ale jeho myšlenky a pedagogické názory byly dále šířeny jeho četnými žáky, mezi jinými např. Vilémem a Růženou Kurzovými.

## **1.2. České klavírní školy 19. století**

Nástup 19. století přinesl do Čech národní obrození, které vtisklo svůj charakter i českým klavírním školám. Hlavními znaky tohoto období bylo zařazení českého jazyka místo německého a používání národních lidových písní jako výukového materiálu.

---

<sup>15</sup> Velká teoreticko-praktická klavírní škola, překlad aut.



Poprvé použil českého jazyka v klavírní škole Josef Soukup (1819–1882). Jeho škola vyšla v roce 1854 v Praze v nakladatelství Hoffmann a jmenuje se *Cäcilia*. Všechny texty jsou uváděny česky a německy. V podtitulu školy zaznívají slova jako „hudební mezery“, „přecházky“ nebo „přestávky“, což v dnešní češtině znamená intervaly, modulace a pomlky. Tato škola se příliš nerozšířila a brzy upadla v zapomnění.

### **1.2.1. Josef Leopold Zvonař**

První českou školou 19. století, která se prosadila a našla své uplatnění, je klavírní škola Josefa Leopolda Zvonaře (1824–1865). Tato škola je již psána pouze česky a je založena na české národní písni. Nese název *Teoreticko-praktická škola piana s národními písněmi co cvičenou látkou pro útlou mládež*, a vyšla v Praze roku 1863. V úvodu školy Zvonař pojednává o nástroji, způsobu vzniku tónu a jeho vlastnostech. Stanovuje také zásady správného cvičení, kterých je podle Zvonaře pět: správné sezení, pevné držení rukou a ramen, prsty zahnuté do obloučku, fixace prstů a umění vládnout všemi prsty. Čtení not představuje Zvonař nejprve pomocí písmen, podle nichž žáci hrají. Z pohledu moderní metodiky výuky je nevhodné učit děti číst noty skrze jejich písmenné názvy, protože to zbytečně oddaluje správný a jednodušší způsob čtení not, při kterém by neměly být noty převáděny do písmenného názvu a teprve poté do jejich zvukové podoby tónů, ale notový zápis by měl být vnímán od počátku jako zápis znějících tónů, znějící hudby.

Zvonař také brzy učí žáky doprovázet písně pomocí jednoduchých akordů a vede žáky k tomu, aby sami poznali, jaký akord se hodí k melodii písně. Tím Zvonař zařazuje do výuky začátečníků elementární prvek improvizace.

### **1.2.2. Zdeněk Fibich, Jan Malát**

K nejvýznamnějším českým klavírním školám v 19. století však patří *Velká teoreticko-praktická škola pro piano* Zdeňka Fibicha (1850–1900) a Jana Maláta (1843–1915), která vyšla v Praze mezi roky 1883–1899. Škola je věnovaná Smetanovi a Dvořákovi, a je plná národních písní a skladeb od autorů z českého prostředí. Škola má 5 dílů, rozdělených do 30 sešitů. Cílem této školy je, podobně jako u Proksche, vychovat klavíristu od úplných počátků až na virtuózní úroveň. Škola byla výrazně ovlivněna školou německých autorů Leberta–Starka. Teoretická část školy seznamuje žáky s vlastnostmi tónů, klavírní mechanikou, historií nástroje (včetně zmínky o chiroprastu). Praktická část seznamuje žáky se správným sezením a držením ruky

a paží. Co se týče výuky začátečníků, začíná škola rovnou čtením z not v krátkých cvičeních každou rukou zvlášť. Zpočátku jsou cvičení psána ve čtvrtěových hodnotách a žák je veden k tomu si nahlas počítat jedna! dvě! tři! čtyři. Disproporce v počtu slabik však mohla u žáků vést ke špatnému pochopení rytmických hodnot. Stejně tak je z hlediska elementární pedagogiky lepší začínat se začátečníky hrou bez not pouze podle sluchu (jak to dělají např. Couperin, Czerny, Proksch, u nás později Janžurová/Borová), protože čtení not žáky v počátcích hry přetěžuje a žák nedokáže provádět spolehlivou sluchovou kontrolu toho, co hraje. Také souhru rukou řeší škola nejprve v rovném pohybu, který se jeví pro začátečníky náročnější, než protipohyb. Cvičení dlouho setrvávají v kvintové poloze a vyhýbají se černým klávesám, a až do třetího dílu žáci hrají pouze úhozem legato, což je z dnešního hlediska také poněkud nešťastné a krátkozraké řešení, protože právě legato je ze všech úhozů pro začátečníky nejnáročnější, děti by měly začínat úhozem portamento, který dopřává drobné dětské ruce dostatek svobody při pohybu a podporuje volnost paže. Když už však u Fibicha a Maláta na seznámení s ostatními způsoby úhozu dojde, jsou znázorněny velmi nápaditě pomocí kroužků. U legata se kroužky dotýkají, u staccata jsou oddělené atp. Autoři uvádějí celkem pět způsobů úhozu. Pokrokové jsou metodické poznámky ke způsobu tvorby tónu, kde vedle úhozu z prstu, kloubu a lokte uvádějí autoři též úhoz z ramene. Nedostatky v metodickém přístupu k výuce jsou ve škole plně vyváženy jejím hudebním obsahem. Skladby mají vysokou uměleckou úroveň, vedle ukázek světové tvorby je ve škole řada skladeb právě od Zdeňka Fibicha. Svou hudební náplní škola dalece předčí spíše teoreticky a technicky zaměřenou školu Prokschovu.

Na klavírní školu Fibicha–Maláta navázala v Čechách např. škola H. Trnečka (1858–1914) *Základové klavírní hry*, nebo *Elementární škola hry klavírní* od V. Flegla. Fleglova škola k výuce využívá výhradně národních písní, což je na jednu stranu záslužný počín, avšak na druhou stranu například zvlášť časté repetované tóny i poměrně náročná rytmická struktura některých lidových písní mohou představovat pro žáky problémy. Ani jedna z těchto škol se však netěšila takové oblibě, jako právě škola Fibicha–Maláta.

### **1.2.3. Klavírní škola Carla Czerného**

V souvislosti s českými klavírními školami 19. století považuji za nezbytné zmínit i nejvýznamnější klavírní školu této doby, kterou vytvořil Carl Czerny. Ač narozen ve Vídni, pocházel Czerny z české rodiny. V *Kapitolách z dějin klavírních škol* i v knize

*Slavní čeští pianisté a klavírní pedagogové 18. a 19. století* autorka Böhmová výrazným způsobem zdůrazňuje češství Carla Czerného. I když Czerny prožil celý život ve Vídni, jeho klavírní škola se rozšířila po celé Evropě a dodnes se převážně jeho etudy staly součástí repertoáru všech pianistů, kteří studují hru na klavír na úrovni konzervatoří či vysokých škol pedagogického zaměření.

Významným přínosem Czerného široké klavírní veřejnosti bylo to, že byl přímým žákem Beethovena a podal ve svém díle svědectví o tom, jak Beethovenovo dílo hrát. Sám Czerny vchoval řadu vynikajících virtuózních pianistů, jako byl např. F. Liszt, Th. Leszetický a další. Jeho klavírní škola vyšla pod opusovým číslem 500 s názvem *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*<sup>16</sup>. Z hlediska elementárního vyučování je pro účely této práce zajímavý zejména první díl školy, který je věnovaný právě základnímu stupni. V dalších dílech pak najdeme návody k řešení prstokladu, techniky, přednesu a v dodatku, který je někdy považován za čtvrtý díl školy, pak poznámky k přednesu skladeb starých i novějších mistrů, z čehož nejvýše jsou právě ceněny poznámky k tomu, jak interpretovat díla Beethovena.

Czerný pochopil skutečně výborně principy cvičení na klavír a principy klavírní pedagogiky. V úvodu k prvnímu dílu své školy píše, že většina dětí v jeho době se začíná učit hrát na klavír mezi 8. a 10. rokem života (což je výrazně později, než je průměrný věk začínajících pianistů v dnešní době). Zároveň však dodává, že je nejlepší začít co nejdříve je to možné, pokud chce žák dosáhnout jakéhokoli vyššího stupně umění ve hře na klavír. Za naprosto zásadní Czerny považuje to, že se žáci hned od samého začátku mají učit hře na klavír a všemu, co s ní souvisí, správně, a že tím pádem musí i učitelé být dobře informováni, aby se zbytečně neztrácel čas špatným cvičením nebo špatným pochopením probírané látky. Czerný uvádí, že trvá mnoho let, než se správné návyky u žáků zautomatizují, a že by učitelé měli skutečně velmi často opakovat žákům správné zásady hry.

Czerny požaduje, aby v průběhu tří prvních měsíců měli žáci hodinu minimálně čtyřikrát týdně, ideálně každý pracovní den v týdnu a ve zbytku času pilně cvičili. V případě velmi talentovaných žáků, jako byl například Franz Liszt, pak Czerny uvádí, že po dobu prvních tří měsíců chodil na hodiny každý den. Na konci každého měsíce

---

<sup>16</sup> *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfänge bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend und mit allen nötigen, zu diesem Zwecke eigend componierten Beispielen, in drei Teilen verfasst von Carl Czerny.* V překladu autorky práce: Úplná teoreticko-praktická škola pro klavír od prvních počátků pokračující k nejvyšší úrovni, se všemi důležitými příklady, které sám k tomuto účelu zkomponoval a shrnul ve třech dílech Carl Czerny.

by pak žáci měli být podrobeni rekapitulaci všeho, co se naučili. V prvním díle školy se pak Czerny věnuje správnému sezení, pozici ruky na klaviatuře a držení těla apod. Většina jeho doporučení by bylo možné přepsat do moderní metodiky pro učitele, protože odpovídají dnešním požadavkům hry na klavír začátečníků. Czerny jako první lekci pro žáky zadává orientaci po klaviatuře, nejprve se žáci naučí poznávat tón c a po něm všechny zbývající, a musí umět vyjmenovat stupnici vzestupně i sestupně. Poté se přistupuje k nácviku prvních prstových cvičení v pětiprstové poloze. Jedná se pouze o teoretická a technická cvičení, nikoli instruktivní skladby, takže rozvoj hudební složky je bohužel odložen na později. Czerny však nechává na učiteli, zda bude žáka hned učit číst noty, nebo se s ním bude učit prstová cvičení z paměti. Sám pak využívá druhou metodu. Toto je již velice pokrokový metodický prvek, který je v zásadě uplatňován v moderních klavírních školách 20. století. Czerny přistupuje k výuce notového písma ve třetí lekci. Seznamuje žáky hned s houslovým i basovým klíčem najednou. Co se týče prstokladu, Czerny uvádí označení palce znaménkem +, 1. prst tak připadá na ukazováček. Notová cvičení určená ke čtení not jsou dlouhá, velmi obtížná a již obsahují i tercie, sexty a jiné dvojhmaty, posuvky (včetně dvojkřížků a dvojbéček), noty všech délek, předznamenání atp. Pro začátečníky musela taková cvičení být jistě velmi obtížná a děti přetěžovala. Správné jsou však zásady Czerného pro podkládání palce při hře stupnice, kdy má ruka zůstat v klidu a nešklbnout sebou při podložení, a palec se má na podložení připravovat s předstihem. Nácvik stupnic a hladkost jejich provedení je pak pro Czerného zásadní myšlenkou celého prvního dílu školy. Tuto myšlenku získal od samotného Beethovena, který podle Czerného svědectví vyžadoval hladkou a rychlou hru stupnic ve všech tóninách. Ke stupnicím ještě přidává Czerny malý rozklad. Stupnice vyučuje Czerny ve všech durových tóninách, na mollové zatím nedochází. Czerny dokonce upozorňuje na to, že pokud se žák naučí stupnice dobře a rychle hrát pravou rukou, nemusí je pak už cvičit zvlášť levou, protože levá bude pravou následovat a naučí se to od pravé. Po nácviku stupnic Czerny vysvětluje rytmické hodnoty not a opět uvádí celou řadu poměrně dost komplikovaných cvičení, na kterých se žák má počítání délek not naučit. Zbytek prvního dílu školy je věnován výkladu hudební teorie. Žák se seznamuje s ozdobami, nepravidelnými rytmy, intervaly, akordy, dynamickými a tempovými označeními a druhy úhozu. Následuje opět seznam skladeb na procvičení každé nové vědomosti. První díl je zakončen metodickými poznámkami

určenými pro učitele. Učitel musí například umět hrát natolik dobře, aby mohl žákovi všechno, co ho učí, nejprve sám zahrát, a podložit tak svůj teoretický výklad praxí.

Nadčasové jsou Czerného názory na osobnost klavírního pedagoga. Učitel má být přísný, ale přátelský, příjemný a trpělivý, neměl by žáka nikdy přetěžovat a umět vysvětlit látku zábavným způsobem, který žáka zaujme. Dále by měl učitel volit repertoár tak, aby žáka skladby bavily. Když žák nacvičí skladbu do poloviční dokonalosti, je dobré dát mu novou, a souběžně docvičovat starou. Czerny uvádí dva extrémy v přístupu učitelů k výuce. Buď žák velmi dlouho cvičí a piluje malý repertoár, který je pak schopen zahrát na koncertě, ale je omezován tímto způsobem výuky a ztrácí zbytečně čas, nebo naopak žák čte velké množství nových skladeb, takže se v žádné nedostane dostatečně hluboko tak, aby ji mohl vypracovat do detailů. Měly by se kombinovat oba způsoby. Nadčasové jsou též Czerného názory na motivaci žáků k docvičení nějaké skladby k dokonalosti. Uvádí, že nic nepodpoří žákovu motivaci lépe, než to, že skladbu bude hrát na veřejnosti. Další nadčasový názor se týká udržení žákovy hry v rytmu a stejném tempu. Pokud má žák problémy s udržením tempa ve skladbě, nemá si nahlas počítat sám, nýbrž jeho učitel mu má počítat nahlas nebo rytmus vyťukávat tužkou. Doporučuje též hrát s žákem čtyřručně, protože sekundový part učitele pomůže žáka udržet v rytmu. Czerny dále uvádí, že žák by se měl vždy rozehrát na stupnicích ještě předtím, než začne hrát skladby. Ač se skladby, které Czerný zkomponoval pro svou školu pro začátečníky, těžko dají nazvat instruktivními, mnohé jeho metodické poznámky a rady učitelům jsou správné, nadčasové a dodnes, o téměř 200 let později, použitelné ve výuce. Carl Czerny je dnes znám především jako autor klavírních etud, se kterými se musejí vypořádat posluchači konzervatoří či vysokých škol pedagogického zaměření. Jeho pedagogický odkaz by si však zasloužil renesanci a větší zájem ze strany dnešních učitelů.

#### **1.2.4. Ignaz Moscheles**

V rámci českých velikánů působících v zahraničí považuji za nezbytné krátce zmínit ještě Ignaze Moschelese (1794–1870). Moscheles se narodil v Praze, byl židovského původu a patřil mezi tzv. pražské Němce, podobně jako například Franz Kafka. Ve spolupráci s F. J. Fétisem vytvořil v Paříži v roce 1837 Moscheles dílo zvané *Méthode des Méthodes*<sup>17</sup>. Moscheles byl klavíristou v době nástupu hudebního romantismu.

---

<sup>17</sup> Metoda metod. Podtitul: Pojednání o umění hry na pianoforte, opřené o analýzu nejlepších děl tohoto oboru, zejména Bacha, Marpurga, Türka, Dusíka, Clementiho, Adama, Cramera, Hummela, Kalkbrennera a pro srovnání i posouzení různých systémů hry a prstokladu starých mistrů, doplněné elementárními cvičeními

V této době se zcela měnily požadavky na koncertní hru, zvláště díky přispění takových virtuózů, jako Franz Liszt. Měnil se i samotný nástroj. Proto i úvod *Metody metod* seznamuje čtenáře se změnami, k nimž dochází ve způsobu kompozice i stavbě nástroje. „Autoři poukazují na velké množství sporných otázek a na různost názorů na postavení ruky, velikost pohybu prstů, na funkci zápěstí i hru oktáv, které někteří pianisté hrají úhozem ze zápěstí, bez součinnosti předloktí, jiní zase s upevněným, fixovaným zápěstím“.<sup>18</sup> Konfrontace a analýza hry vynikajících virtuózů byla cílem *Metody metod*, která se tak snažila využít všech poznatků a možností doby a vytvořit jednotný systém. Tak jsou koncipovány i jednotlivé kapitoly školy. Například na začátku se autoři, tak jako celá řada dalších autorů klavírních škol, věnují sezení u klavíru, postavení ruky atp., přičemž v poznámkách pod čarou uvádějí názory starých i novějších klavírních škol. Autoři školy doporučují bohužel ze začátku používat Kalkbrennerův chiroplast. O způsobu tvoření tónu se autoři vyjadřují následovně. Je třeba úhoz tvořit pouze prsty a přizpůsobit výšku zvedání prstů potřebné síly úhozu. Čím výše bude prst od klaviatury, tím silněji do ní uhoří a naopak, při hře rychlých a zvukově lehkých pasáží musí být prsty co nejbliže klávesám. V tomto můžeme spatřovat ještě odkaz starých klavírních škol, tato metody výuky je však nevhodná pro dynamický kladívkový klavír, na který není možné tvořit tón pouze za pomoci prstů, nýbrž za pomoci celé paže v součinnosti od ramene až po aktivní konečky prstů.

Aby dosáhli vyrovnaného úhozu všech prstů, doporučují autoři školy cvičit všemi prsty trylky, a to ve všech možných stupních síly od piana po forte, včetně crescenda a decrescenda. Pokrokové jsou názory Moschelese na prstoklad, protože si přiznává, že jedno a totéž místo ve skladbě je možné řešit několika verzemi prstokladu podle toho, jaké dispozice má pianista, který skladbu hraje. Připouští dále možnost hrát palcem na černých klávesách. *Metoda metod* je pozoruhodné dílo, které vybočuje z řady dosud vzniklých klavírních škol. Nelpí na jednom způsobu hry, výběru prstokladu či volbě úhozu, ponechává naopak těmto složkám velkou volnost, mají se vždy přizpůsobit charakteru skladby. Příliš velkou pozornost však bohužel nevěnují

---

a progresívně seřazenými etudami Moschelese, Czerného, Cramera, Scarlattiho, Bacha a etudami pro nejvyšší stupeň, zvláště zkomponovanými Chopinem, Döhlerem, Hellerem, Henseltem, Lisztem, Mendelsohnem, Moschelesem, Thalbergem aj. BÖHMOVÁ, Zdeňka. Kapitoly z dějin klavírních škol. Praha: Supraphon, 1973. 182 s. s. 93.

<sup>18</sup> BÖHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Supraphon: Praha, 1973. 182 s. s. 93.

autoři přednesu ani pedalizaci. Dílo však vzbudilo pozornost a mnoho osobností klavírní scény k ní připojilo své vlastní pedagogické poznámky, jako např. F. Chopin.

### **1.3. České klavírní školy na přelomu 19. a 20. století**

Na přelomu 19. a 20. století se do klavírní pedagogiky dostávají nové tendence, a to zejména vlivem Franze Liszta, který do klavírních techniky zavedl nové technické úkoly, s nimiž se klavírní pedagogika snažila vyrovnat. Podobně jako Liszt, mnoho dalších geniálních pianistů dokázalo dokonale ovládnout techniku hry na klavír a dovést ji až k mistrovství empirickou cestou. Při výuce však nebyli tito velikáni schopni sebereflexe vlastní hry a přenesení vlastních dovedností na své žáky. Bylo zapotřebí pochopit, že technika hry na klavír není pouze o izolovaném cvičení jednotlivých prstů, ale že se jedná o součinnost váhy paže a fungování celé ruky jako celku. K tomuto závěru dospěla klavírní pedagogika až na konci 19. století.

Na přelomu 19. a 20. století působily v Evropě dvě mimořádné osobnosti klavírní scény, a to byl Ludwig Deppe (1828–1890) a Theodor Leszetycký (1830–1915). Je nutné zde v krátkosti uvést zásady a odlišnosti jejich přístupů, protože právě na ně navazovali čeští klavíristé a pedagogové, a ovlivnili tak skrze ně českou klavírní scénu.

Ludwig Deppe jako jeden z prvních odpozoval od velkých pianistů, že velké svaly hrají zásadní význam ve virtuózní klavírní technice. Učil tak i své žáky a jeho pedagogické názory můžeme najít v knihách, které jeho žáci vydali. Byla to zejména Elisabeth Calandová (1862–1929) a Rudolf Maria Breithaupt (1873–1945), autor díla *Die natürliche Klaviertechnik*, který zpočátku šel do úplného extrému a zcela zavrhl aktivní práci prstů při hře na klavír. Jeho názory vyvolaly ohnivou debatu, do které se zapojili i lékaři a fyziologové, a snažili se řešit otázky klavírní pedagogiky fyziologickou analýzou klavírní hry. Došlo tak k vytvoření tzv. psycho-fyziologické školy, která způsobila mnoho zmatek, protože klavírní pedagogové nerozuměli výrazům z medicíny, a ani lékaři a fyziologové nerozuměli specifickým problémům klavírní hry.

Na opačném konci pomyslné osy stála osobnost Theodora Leszetyckého. Leszetycký sám byl žákem Czerného a velkou inspirací pro něho byl vynikající klavírista Anton Rubinstein, jehož hru měl možnost sledovat dlouhá léta. Ve své pedagogické praxi propojoval klasickou vídeňskou techniku hry s novými požadavky na uvolnění a součinnost paže při hře, a dbal na správné pohyby zápěstí. Podobně jako v případě Deppeho, i Leszetyckého názory byly knižně formulovány jeho žáky.

Hlavním zastáncem a představitelem Deppeovské školy v Čechách byl Adolf Mikeš (1864–1929). Byl prvním, kdo uvedl do Čech směr psycho-fyziologické školy. Sám byl důkladným klavírním badatelem a autorem spisu o klavírní technice, který bohužel nevyšel nikdy tiskem. Zastáncem Breithauptovy metody byli na české klavírní scéně Josef Jiránek (1855–1940) a Karel Hoffmeister (1868–1952). Představitelem Leszetického školy v Čechách byl Vilém Kurz (1872–1945).

### **1.3.1. Vilém Kurz**

Kurz je autorem školy *Technické základy klavírní hry*, která vyšla v Praze v roce 1924. Kurz byl především pedagog praktik. Vždy posuzoval metody klavírní pedagogiky podle toho, jaké přinášely výsledky. I jeho práce *Technické základy klavírní hry* je stručná a praktická. Je určena klavíristům, kteří již dosáhli vyššího stupně, nikoli začátečníkům nebo mírně pokročilým. Další podmínkou studia hry na klavír podle této publikace je, že se musí studovat pod dohledem zkušeného učitele, aby nedošlo ke špatnému pochopení vykládané látky, což se bohužel v případě Kurzovy metodiky často v budoucnosti stalo. Kurz se snažil velmi přesně stanovit jednotlivé požadavky, například na zdvih prstů, který uvádí v centimetrech (1–2 cm), což v u mnohých méně zkušených pedagogů vyvolalo domněnku, že prsty se musí zvedat před úhozem hodně vysoko. Kurz dále učí správné pohyby zápěstí tak, že je zpočátku přehánění a dělá je v pomalých tempech větší, aby si je žáci dobře osvojili, a postupně při zvyšování tempa pohyby opět zmenšuje. Výsledkem špatného porozumění tohoto prvku bylo, že učitelé učili své žáky přehnaným velkým pohybům zápěstí. Kurz se snažil své žáky vybavit co možná nejlepší technickou, což byl základní předpoklad k tomu, aby byli schopni odlišovat různé druhy úhozu a přesvědčivě vystihnout přirozený hudební obsah hraných skladeb. Právě krásný přednes a schopnost žáků přesvědčivě vyjádřit obsah skladby byl Kurzovým hlavním cílem. Proto je i v jeho škole věnována velká pozornost úhozu, frázování a přednesu.

### **1.3.2. Josef Jiránek**

Na počátku 20. století se začínáme setkávat s klavírními školami, které se orientují výhradně na elementární stupeň výuky. Končí éra tzv. velkých klavírních škol, které měly pianistu připravit od úplných počátků až po mistrovskou úroveň hry. Veškeré poznatky z minulosti, i nedávno vyřešené otázky ohledně použití váhy a součinnosti celé paže při hře, se odrážejí v metodice hry na klavír pro začátečníky.



V Čechách jako první zformuloval metodické poznámky ve své *Metodice počátečního vyučování klavírní hře* Josef Jiránek (1855–1940). Jiránek byl žákem Bedřicha Smetany a působil jako profesor hry na klavír na pražské konzervatoři. Vytvořil dvě metodické brožurky, které byly na svou dobu velmi pokrokové, a inspirovaly mnoho dalších autorů. V první části své metodiky se Jiránek věnuje nástroji, orientaci na klaviatuře, čtení not a rytmickému cítění. Žákovu hudebnost nejprve rozvíjí hrou podle sluchu na národní písní, žák musí umět píseň „vyřukat“ od kteréhokoli tónu. Dále se věnuje úhozu, pohybům paže, ruky i prstů. Ve druhé části metodiky se věnuje Jiránek hře legata a staccata prstovým úhozem. Užívá národních písní, cvičení technická doplňují cvičení intonační.

Jiránek je též autorem *Nové školy techniky a přednesu*, která vyšla v Universal Edition v roce 1910. Tato škola je určena pokročilejším žákům, zejména žákům pražské konzervatoře. Obsahuje celkem 9 sešitů, z nich tři vyšly česko-německy, zbylých šest pouze německy. Této škole předcházely technické studie, které otiskovala i anglická firma Bosworth. Mezi tyto studie patřily například *Stupnice ve dvojhmatech*, *Škola akordové hry a akordových rozkladů* a *Nová škola stupnicové hry*. Výběr repertoáru *Nové školy techniky a úhozu* Jiránek specifikuje takto: „Výbor (po případě zpracování) nejosvědčenějších etud a starých (předklasických), klasických a romantických skladeb pro přednes, jež postupně seřadil, frázoval označením přednesu a pedálu jakož i prstokladem a různými vysvětlivkami opatřil Josef Jiránek“<sup>19</sup>. Zejména v etudách Jiránek provádí nejrůznější úpravy, ať už je to transponování původního hudebního materiálu do jiné tóniny, výměna rukou (to, co hrála pravá, hraje nyní levá), někdy dochází i k pozměnění klavírní sazby (zjednodušení či zhuštění doprovodu). Doporučené etudy pocházejí nejčastěji z pera Czerného, Cramera, Clementiho a Moschelese. Mezi přednesovými skladbami má největší zastoupení z barokních autorů Bach, z klasických autorů pak Beethoven a z romantických Schumann a Chopin. Technická a výrazová náročnost skladeb se zvyšuje postupně a škola obsahuje podle Jiráňka základní přednesové skladby, které by si měl osvojit každý klavírista na své cestě k mistrovství.

### **1.3.3. Klavírní škola pro začátečníky**

V roce 1956 byla v Praze poprvé vydána *Klavírní škola pro začátečníky* od autorů Zdeňky Böhmové, Arnošky Grünfeldové a Aloise Sarauera. Podobně jako u Jiráňka

---

<sup>19</sup> JIRÁNEK, Josef. *Nová škola techniky a přednesu*. Praha: Universal Edition, 1910.

i tato škola si za svůj první cíl klade výchovu žákovy hudebnosti, začíná zpěvem lidových písní, hrou jedním prstem a transpozicí písní podle sluchu. Autoři se inspirovali ruskou *Školou hry na klavír* A. Nikolajeva. Prvotním cílem školy je vzbudit u začátečníka zájem o hudbu a hru na klavír. Autoři v úvodním slovu uvádějí, že škola je postavena tak, aby děti hra na klavír bavila a měly z ní radost. Proto je vždy po sérii náročnějších cvičení zařazena nějaká snadnější skladba, aby si žák oddechl a mohl se znovu radovat ze hry. Autoři upozorňují učitele na to, že práce s každým žákem je individuální stejně jako tempo, které učitel pro výuku zvolí. S pomalejšími žáky je možné hrát jednu skladbičku po druhé, i přesto, že často řeší podobný technický problém, s těmi šikovnějšími je pak možné některé skladby přeskakovat a pokračovat tak ve výuce rychlejším tempem.

V úvodu školy kromě hry lidových písní seznamují autoři žáka s vlastnostmi tónu, nástrojem, hudební abecedou a čtením not. Pomocí notových a rytmických příkladů se žák připravuje na hru z not. Následuje technická průprava ke hře, kde se žák seznamuje s názvy částí paže a ruky, dále se sezením u klavíru a postavením ruky na klaviatuře. Základní prstová cvičení jsou rozfázována do čtyř úkonů. Na „raz“ má žák zdvihnout prst nad klávesu, na „dva“ dopadnout prstem na klávesu bez úhozu, na „tři“ klávesu stisknout a na „čtyř“ klávesu pustit, ale zůstat s ní v kontaktu.

Ač se autoři v úvodu školy dušují, že škola má především vést žáka k hudbě a rozvíjet jeho hudebnost a lásku k nástroji, toto cvičení by dozajista odradilo dnešní začátečníky. Cvičení není spojeno ani s hudební představou, ani se sluchovou kontrolou žáka, a připomíná přístup starých klavírních škol, které bazírovaly zejména na dokonalém osamostatnění prstové techniky. Následuje cvičení na zápěstí. Žák má stisknout oběma rukama tři klávesy druhým, třetím a čtvrtým prstem, přičemž palec a malíček volně visí směrem ke klávesám. Cvičení je opět rozfázováno do čtyř úkonů. V první fázi má zápěstí volně padat co nejnižší a viset z klaviatury za uvolněné prsty. Toto cvičení, ač myšleno dobře a jistě zápěstí uvolní, však neodpovídá žádnému prvku klavírní techniky při skutečné hře. Zápěstí se při hře nikdy neuvolňuje tak, že by se nechalo viset hluboko pod úroveň klaviatury. Lepší je uvolňovací pohyby provádět směrem od těla a mírně vzhůru, protože děti, které mají při hře zápěstí příliš nízko pod úrovní klaviatury, pak na něj tlačí a dochází ke křečím a tvrdé hře.

Ani další cvičení by se v dnešní době nedalo označit za metodicky správné. Žák je v něm nabádán ke zcela přesné pozici ostatních prstů, když hraje palcem. „*Zdvižené*

*prsty nemění svůj tvar, zůstávají zaokrouhleny, 5. prst je téměř natažen a zdvižen ze všech prstů nejvíce*<sup>20</sup>. Takovéto přesné odpozorování tvaru ruky připomíná trochu Breithauptovu psycho-fyziologickou školu. Jde primárně o to, jak vypadá ruka na klavíru a detailně se zaměřuje na to, jaké dělá pohyby, místo aby se postup obrátil a veškeré pohyby při hře vycházely především ze zvukových a interpretačních požadavků a z toho, jak má tón žákovi znít. Také častá doporučení, aby se prsty dotýkaly kláves, bez toho aniž by stiskly klávesu a zahrály tón, vede ke křečovitému držení ruky na klaviatuře. Po těchto čistě technických cvičeních oproštěných od souvislosti s hudbou škola přechází ke hře z not. Žák je instruován k tomu, aby se bezpečně naučil poznávat noty od *c2* do *g2*, cvičí je s hlasitým počítáním a z paměti si musí pamatovat, kterými prsty noty hraje. Cvičení jsou sice doplněna sekundovým partem, který hraje učitel, ale přes hlasité počítání žák neuslyší, co hraje, a nebude tak mít sluchovou kontrolu. I zde tedy chybí propojení sluchové stránky a spojení výšky hraného tónu s klávesou ještě předtím, než se tyto dvě složky spojí se čtením not. Čtení not by měl žák ovládnout až poté, kdy má pevně uloženou orientaci na klaviatuře a dokáže sluchem kontrolovat, co hraje za tóny. Hlasité počítání je optimálnější nahradit zpíváním melodie na názvy tónů, případně na vymyšlený doprovodný text.

Ve škole následuje řada skladbiček ve tří nebo čtyřruční úpravě s různými metodickými poznámkami autorů, jako cvičení nezávislosti rukou, poznatky z hudební teorie, seznámení s intervaly, nácvik odtahu, který je z metodického hlediska popsán velmi dobře. Zpočátku se cvičení drží v pětiprstové poloze, levá ruka v pozici *c1–g1* a pravá *c2–g2*. I když se poté žák seznámí s dalšími pětiprstovými polohami, trvá to až do poloviny školy, než žák začne ruku při hraní přenášet i do jiných pozic mimo pětiprstovou polohu, jedná se však o ojedinělé příklady skladeb. Když autoři usoudí, že žák je již dostatečně vybaven, umí zahrát akordy, drobné skoky, má položené základy hudební teorie, následuje část školy zvaná „výběr skladeb“. Zde najde žák skladbičky, které řeší různé výrazové, slohové a technické problémy. Jedná se o výběr drobných skladeb autorů minulosti, od Telemanna, Türka, Vaňhala, Koželuha, Bacha, Mozarta, Beethovena, přes autory jako je Proksch, Fibich, Malát, Gněsina. Na konci školy jsou pak zařazeny skladby soudobných

---

<sup>20</sup> BÖHMOVÁ, Zdeňka, GRÜNFELDOVÁ, Arnoštka a SARAUER, Alois. *Klavírní škola pro začátečníky*. Praha: Supraphon, 1969. 128 s. s. 11.

československých autorů, jako je Slavický, Eben, Hurník, Kabeláč, Suchoň a Trojan. Tento výběr skladeb je inspirativní částí školy, která ač se snažila být moderní klavírní školou založenou na české hudebnosti, nedokázala se plně oprostít od metodických postupů starších klavírních škol a bohužel příliš lpí na vycvičování prstové techniky a nerespektuje tak moderní přístupy ohledně používání paže v součinnosti od ramene až ke konečkům prstů.

Úplně na závěr školy jsou uvedena technická cvičení, která by měl žák postupně cvičit v průběhu školy každou rukou zvlášť, pak v protipohybu a rovném pohybu, a následuje také nácvik stupnic. Volbou látky chce být škola především školou českou, i když uvádí i skladby jiných autorů. Ke škole náleží i stručná *Metodika elementární hry na klavír*, kterou vytvořily autorky Grünfeldová a Böhmová v roce 1956.

#### **1.3.4. Moderní české školy**

V českém prostředí vznikly v průběhu 2. poloviny 20. století a začátku 21. století tři kvalitní české klavírní školy, kterými jsou *Klavírní školička* autorek Zdeňky Janžurové a Milady Borové, od stejných autorek pak dále čtyřdílná *Nová klavírní škola*, a *Klavírní prvouka* a *Metodické poznámky* Ludmily Šimkové. Tyto školy jsou hojně dodnes využívány ve výuce hry na klavír u dětí. Podrobně se těmto školám, jejich přínosu, pozitivům i případným metodickým nedostatkům budeme proto věnovat ve čtvrté kapitole této dizertační práce s názvem „Návrh optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů“.

## **Kapitola 2: Počátky elementárního klavírního vyučování dětí**

V předchozí kapitole jsme se věnovali historickému pozadí českých klavírních škol od 18. století až po současnost. Zjistili jsme, že teprve na počátku 20. století se začínáme setkávat s klavírními školami, které se orientují výhradně na elementární stupeň výuky. V dnešní době je i díky systému základního uměleckého školství v Čechách elementární výuka dětí považována za samostatnou oblast klavírní problematiky, které je potřeba věnovat pozornost a péči.

Východím bodem problematiky počátečního klavírního vyučování není dítě samotné, ale pedagog, který ho bude učit hře na klavír. Proto považuji za podstatné věnovat v této kapitole nejprve prostor osobnosti klavírního pedagoga, jeho profesionalitě, odbornosti, lidskosti i možnostem jeho dalšího osobnostního i odborného růstu nad rámec dosaženého vzdělání. S osobností pedagoga pro dítě hra na klavír začíná.

Ať už se jedná o pedagoga Základní umělecké školy nebo pedagoga věnujícího se soukromé výuce, jeho osobnost, profesionalita a odbornost má zásadní vliv na proces klavírního vyučování dítěte. První vzpomínky na klavírní vyučování z dětství si člověk často s sebou nese až do dospělosti, a pokud jsou tyto vzpomínky negativní, může přístup takového člověka k vážné hudbě a hře na klavír být celoživotně negativní. O tom svědčí četné příběhy zejména rodičů, kteří svěřují své děti do péče pedagogů hry na klavír a často se na základě vlastních negativních zkušeností obávají, jakým směrem se bude výuka ubírat a zda bude pro jejich děti radostná, přínosná a obohacující. Dále jsou to příběhy dospělých, kteří se jako děti učili hrát na klavír a odnesli si s sebou do života negativní zážitky z lekcí klavíru na základě nevhodného přístupu pedagoga. Osobnost pedagoga proto považuji za klíčovou pro zdárný průběh výuky hry na klavír, a to nejen v jejím počátečním stádiu.

### **2.1. Role pedagoga v klavírním vyučování**

Klavírní pedagog dětí stojí před nelehkým úkolem. Je mu svěřena hudební výchova dítěte, kterému má předat a naučit ho milovat krásné a ušlechtilé umění klavírní hry. V první řadě pedagog neučí dítě hrát na klavír, budovat techniku a připravovat ho, aby prošlo u pololetních a závěrečných zkoušek na hudební škole. V první řadě je výuka hry na klavír především výukou hudby, a toto by každý pedagog měl mít neustále na mysli.

Úkolem klavírního pedagoga není vychovat z každého žáka virtuózního pianistu, ale především vést žáka k lásce k hudbě, kultivovat jeho estetické cítění, jeho osobnost, probouzet jeho zvědavost a fantazii, a učit ho hrát na klavír nejlépe, jak je to v dané situaci možné. Teprve časem, často až po letech trpělivé a vlídné práce, protože každé dítě má individuální tempo učení, se u dítěte zformují hudební schopnosti, které mohou značit možnost budoucího profesionálního studia hry na klavír. Avšak ani tyto schopnosti samy o sobě nezaručí pedagogovi stoprocentní jistotu, že se daný žák opravdu bude hře na klavír věnovat na konzervatoři, vysoké umělecké škole, bude se živit koncertováním nebo se stane kvalitním pedagogem hry na klavír. Ne každý talentovaný žák si tuto budoucnost zvolí, a to i přesto, že k tomu může mít všechny potřebné předpoklady.

Proto by pedagog měl přistupovat ke každému dítěti tak, aby ho dokázal nadchnout pro krásný svět hry na klavír, a skrze žákovo nadšení formovat jeho správné pianistické návyky a dovednosti. Vždyť i žák, který může být po pianistické stránce průměrný, ale nadšeně studoval pod vedením svého pedagoga, získá do života pozitivní vztah k hudbě a může vést ke hře na klavír či jiný hudební nástroj i své blízké či své děti. Může být nadšeným a vzdělaným návštěvníkem koncertů vážné hudby, a tak pozitivně přispívat ke kulturnímu obohacení společnosti, které je v dnešním komerčním světě tolik zapotřebí.

Pedagog dětí musí mít děti rád. Nelze než souhlasit s výrokem vynikající ruské pedagožky Judoviny Galperiny: *„Dětský pedagog musí vládnout celým komplexem schopností, musí mnoho vědět a mnoho umět. Avšak to nejdůležitější je bezmezná láska k dětem“*<sup>21</sup>. Pedagog se musí umět radovat z toho, že se s dětmi ponoří do jejich světa plného fantazie a neohrazených možností, do světa, ve kterém dobro vítězí nad zlem. Do světa, kam přichází hudba jako zcela nový jazyk, kterým se dítě učí komunikovat a vyjadřovat své myšlenky, zprostředkovávat své emoce a kultivovat svůj vnitřní svět.

Pedagog musí umět dítě „nakazit“ nadšením pro hudbu. Dítě by se mělo do hodin těšit, na hodinách pracovat u klavíru s radostí a zaujetím při poznávání světa klavíru, jeho barevných zvukových možností i jeho pravidel. Pedagog by ale zároveň měl u dítěte podporovat jeho volní vlastnosti, motivaci, schopnost dlouhodobého zaměření na cíl a schopnost soustředěné práce.

---

<sup>21</sup> JUDOVINA–GALPERINA, Taťána Borisovna. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. Vyd. 1. Praha: LYNX, 2000. 149 s. ISBN 80–902932–0–4. s. 7.

Výuka hry na klavír by měla probíhat v přátelské, vzájemně podporující a motivující atmosféře mezi učitelem a žákem. Jedině v takovém prostředí může vznikat a rozvíjet se něco tak krásného, jako je hudba. Hra na klavír je sama o sobě velmi náročná po mnoha stránkách, a proto by každý pedagog měli udělat maximum, aby žák neměl hned od začátku pocit strachu, že se nezvládne naučit hrát na klavír, nebo pocit přetížení všemi úkoly, které musí splnit. Učitel by měl žáka motivovat a podporovat ho tak, aby postupně zvládl získat všechny důležité klavírní návyky a dovednosti, plně prožíval a přesvědčivě vyjadřoval hudbu. Skrze správné metodické formování žákova nadání, schopností a emocionality v oblasti hudby vzniká postupně u žáka vnitřně motivovaná potřeba zabývat se hudbou, která mu přináší nové hodnoty, otázky a podněty k řešení, a možnost vlastní seberealizace.

## **2.2. Možnosti dalšího vzdělávání pedagogů hry na klavír**

Býti klavírním pedagogem dětí, to není neměnný status, který pedagog získá obdržáním diplomu nebo titulu po dokončení konzervatoře nebo vysoké školy v oboru hry na klavír. Neznamená to ani to, že tak, jak pedagog vyučuje hru na klavír v mládí, bude učit i za deset nebo dvacet let. Dokonce si troufám říci, že pokud tomu tak je, a osobnost klavírního pedagoga se dále nerozvíjí, práce u klavíru přestává být tvořivou činností a vytrácí se z ní radost. U pedagoga může dojít až k vnitřnímu vyhoření, a to se negativně projeví jak na jeho osobnosti, tak na jeho žácích. Žáci totiž intuitivně vycítí rozpoložení svého učitele a zrcadlí mu vše, to dobré i to špatné, pravdivě zpátky.

Býti klavírním pedagogem je organická, tvořivá a nikdy nekončící práce, ve které se zrcadlí léta sbírání nových zkušeností, rozšiřování a prohlubování vlastní pedagogické praxe. Pedagog klavíru by měl umět pružně reagovat na nejmodernější přístupy k výuce vynikajících osobností současnosti, vyhledávat nový repertoár, neustále a opakovaně nacházet nadšení v nově objevených, ale i v mnohokrát použitých a osvědčených skladbách, které zadává svým žákům.

Pedagog hry na klavír by tedy neměl ustrnout ve svém vývoji na jednom místě, ale měl by se celoživotně vzdělávat. Mohu potvrdit z vlastních zkušeností, že poznávání nových pedagogických názorů, sledování vynikajících osobností v klavírní pedagogice, četba oborové literatury a snaha o to být každým dnem o něco lepším pedagogem, než jsem byla včera, přináší velkou radost a svěží energii do mé každodenní práce, a velmi pozitivně se odráží i na mých žácích. Čím lepším pedagogem se stávám já, tím lépe

a krásněji moji žáci hrají. Obě strany mají z takové práce větší radost, jsou více motivované v práci pokračovat, a práce u klavíru se tak nestává všední únavnou rutinou, ale zdrojem radosti, potěšení a vnitřního naplnění. V dnešním světě mají pedagogové mnoho možností dále se rozvíjet a vzdělávat nad rámec dosaženého vzdělání v oboru.

### **2.2.1. Návštěva odborných klavírních seminářů**

Jednou z možností dalšího vzdělávání pedagogů hry na klavír je návštěva odborných klavírních seminářů vedených předními osobnostmi české klavírní pedagogiky, které se konají naskrz celou Českou republikou. Jmenujme za všechny alespoň Metodické centrum při JAMU v Brně, pravidelně se konající seminář pana Prof. Ivana Klánského ve středočeských Dobřichovicích, osobnost paní Prof. Aleny Vlasákové, která se svými metodickými semináři pravidelně hostuje na různých ZUŠ v republice, pravidelné semináře konající se na ZUŠ Ilji Hurníka v Praze s velmi inspirativními hosty, semináře na Hudební škole hlavního města Prahy, semináře na ZUŠ Horní Slavkov v Karlovarském kraji, kde jsem již osobně měla tu čest působit a mnoho dalších. Vynikající klavírní semináře jsou vedené osobnostmi jako je Alena Vlasáková, Ivan Klánský, Libuše Tichá, Viktorie Hanžlíková-Krafová, Jan Bartoš, Petr Toperczer, a dalšími špičkovými interprety a pedagogy současné české klavírní scény, které na tomto místě ani nemohu všechny vyjmenovat.

Pro pedagogy Základních uměleckých škol existuje také možnost vybírat si takové semináře, které jsou akreditované ministerstvem školství, a počítají se tedy do jejich celoživotního vzdělávání. Výstupem akreditovaného semináře je platný certifikát sloužící jako doklad o dalším vzdělávání klavírních pedagogů. Absolvování takového semináře či kurzu bývá v případě zaměstnání ve státním uměleckém školství minimálně jednou ročně povinné pro každého pedagoga.

### **2.2.2. Poslech dětských klavírních soutěží**

Další možností, jak si rozšiřovat pedagogické obzory, je navštěvovat dětské klavírní soutěže jako posluchač. Na soutěži je možné poslechnout si na nejvyšší možnou úroveň připravené výkony soutěžících dětí. V jejich repertoárech je často možné slyšet dosud neznámé skladby, což může pedagoga motivovat dále vyhledávat nové autory a klavírní literaturu vhodnou pro výuku dětí. Poslechem dětských soutěží pedagog



získá také sebereflexi vlastní pedagogické práce, může sledovat umění zkušenějších kolegů, a pozitivně nasbírané zkušenosti odrazit ve vlastní praxi.

Osobně mě na dětských soutěžích nejvíce inspiruje volná práce paží a tvoření živého mluvícího tónu u dětí, které se zpravidla umístily na stupních vítězů. Inspiruje mě jejich plastická práce s klavírním zvukem, schopnost sebereflexe při hře a reakce na aktuální akustické možnosti sálu i nástroje, schopnost přesvědčivě vyjádřit hudební obsah skladeb v nejranějším věku. Výkony dětí, které uspějí na klavírních soutěžích, bývají umělecky srovnatelné s výkony dospělých pianistů. Děti na rozdíl od dospělých interpretů samozřejmě hrají přiměřený repertoár jejich věku a úrovni jejich dovedností.

Osobně nejsem příliš velký příznivce soutěžení v hudbě, a to zejména v dětském věku. Jako malá klavíristka jsem soutěže špatně snášela kvůli tlaku a stresu, který na mě byl často vyvíjen ze snahy, abych získala cenu. Dnes už vím, že takový přístup ke klavírním soutěžím v dětském věku není optimální, a že se děti dají motivovat k soutěžím i pozitivně. Klavírní soutěž však vždy bude znamenat pro žáka větší emocionální vypětí, než například koncert. K problematice dětských klavírních soutěží je tedy třeba přistupovat s maximální mírou opatrnosti, žáky je třeba dobře připravit na soutěž jak po repertoárové stránce, pak po stránce psychické, nepřemotivovat je, ale ani je na soutěž neposlat s tím, že „o nic nejde“.

Své žáky připravuji na soutěže tehdy, když to oni sami chtějí, anebo když mám možnost pracovat s výraznějším hudebním nadáním u dítěte. Klavírní soutěž je vynikajícím prostředkem k tomu, jak dítěti umožnit rychlejší vývoj a získání cenných zkušeností. Neměla by však přinášet dítěti přílišný stres a demotivaci v případě neúspěchu. Klavírní soutěž je dobrý prostředek k posunu v práci, ale vždy je nutné mít na paměti, že na soutěži je hodnocen jednorázový okamžitý výkon dítěte. Výkon sice může být pečlivě a dlouhodobě připraven, pod vlivem okolností však není zaručeno, že se úspěšně vydaří. Neúspěch na soutěži by pak dítě nemělo nést těžce, a rozhodně by kvůli tomu nemělo být souzeno svým okolím, což by mohlo vést až k demotivaci v hraní na klavír pokračovat.

Všechny své žáky učím, že na klavír hrajeme především kvůli možnosti prožívání radosti z tvořivé hudební činnosti, nikoli kvůli sbírání diplomů na soutěžích. Ceny na soutěžích mohou přinést momentální pocit uspokojení, ale z dlouhodobého hlediska nikdo nezaručí, že dítě, které je úspěšné na dětských klavírních soutěžích, bude

úspěšným sólistou i v dospělém životě. Není nikde psáno, že si opravdu jednou zvolí hudbu jako povolání, případně vyhraje některou z velkých světových klavírních soutěží a stane se uznávaným a obdivovaným interpretem. Taková dráha vyžaduje od člověka velké sebeobětování, tvrdou dřinu, trochu štěstí a velké osobní odhodlání, ale rozhodně není pro každého. Předpokládá totiž také velmi výrazný hudební talent.

Samozřejmě, že ti klavíristé, kteří se umístí na předních příčkách světových soutěží, jako je Chopinovská soutěž ve Varšavě, nebo soutěž Královny Elizabeth v Bruselu apod., mají kariéru světového interpreta víceméně zajištěnou. Při četbě knihy *Pianists at Play*<sup>22</sup>, která obsahuje rozhovory s nejvýznamnějšími klavírními interprety 20. století, si však čtenář uvědomí i překvapivý fakt, že velká řada z nich žádnou velkou soutěž nevyhrála. Někteří velcí pianisté dokonce ani v dětství nezískali ucelené hudební vzdělání, a někdy dokonce začali hrát na klavír podle dnešních měřítek i poměrně pozdě, například okolo 11 let věku.

Své slávě a věhlasu vděčí velké osobnosti vedle případných úspěchů na velkých klavírních soutěžích především originální osobitosti své hry, kouzelnému klavírnímu zvuku, podle kterého je ihned možné poznat, že hraje Richter, Gieseking, Cortot, Gillels, Argerich, Novaes, Barenboim, Arrau, Rubinstein, Moravec, Klánský... Světové špičky se dále vyznačují vynikající technikou a bezchybnou hudební pamětí, často podpořenou darem fotografické paměti, a také schopností poutavě a přesvědčivě interpretovat rozsáhlý klavírní repertoár. A samozřejmě všichni úspěšní klavírní virtuóзовé, bez výjimky, velmi tvrdě pro svůj úspěch pracovali.

### **2.2.3. Náslechy u vynikajících pedagogických osobností**

Další možností pro pedagogy, jak si velmi praktickým způsobem rozšířit obzory, jsou náslechy. Na mnoha hudebních školách po celé naší republice se nacházejí vynikající pedagogické osobnosti. Jejich jména jsou často podepsaná pod laureáty dětských klavírních soutěží a jejich žáci jsou pravidelně přijímáni na konzervatoře. Tyto skutečnosti bystrému pozorovateli neuniknou.

Na některých školách jsou náslechy otevřené, motivované ze strany těchto vynikajících pedagogických osobností. Někteří vynikající pedagogové jsou naopak velmi skromní a sami od sebe třeba aktivitu tímto směrem nevyvinou. Zde je tedy na pedagozích, aby o možnost náslechu požádali. Zejména pro začínající pedagogy je to

---

<sup>22</sup> ELDER, Dean. *Pianists at play*. Londýn: Kahn & Averill, 1989. 324 s. ISBN 1-871082-10-4.

nejlepší možnost nahlédnout přímo do dílny mistrů ve svém oboru. Ministerstvo školství dokonce akredituje náslechy pro zaměstnance v Základním uměleckém školství. Právě náslechy byly pro mě mimořádně obohacujícími zážitky, na které jsem ještě dlouho vzpomínala, a z nichž dodnes ve své pedagogické praxi těžím vše pozitivní a inspirující, co jsem načerpala.

#### **2.2.4. Četba odborné literatury**

V průběhu let pedagogické praxe by četba odborné literatury měla u pedagogů pokrýt optimálně alespoň stěžejní tituly napsané úspěšnými vynikajícími českými i zahraničními klavírními interprety a pedagogy, případně jejich žáky.

V seznamu použité literatury k této dizertační práci jsou zastoupeny tituly, z nichž jsem čerpala při zpracovávání tohoto textu, a které považuji za stěžejní, inspirativní a obohacující. O těchto titulech jsem přesvědčena, že by měly být alespoň v malém počtu zastoupeny v knihovně každého klavírního pedagoga, který svou práci vnímá jako poslání, bere ji vážně, a touží se neustále dál učit a rozvíjet.

Zároveň je vhodné, aby pedagogové uvedenou odbornou literaturu pročítali v průběhu let své pedagogické praxe opakovaně, vraceli se k oblíbeným titulům, osvěžovali si vynikající a desítkami nebo i stovkami let ověřené metodické postupy výuky a interpretační názory významných osobností. Pedagogické názory nasbírané v odborné literatuře jsou obohacující a mají leckdy hodnotný přesah do moderní doby. Umožňují pedagogům nahlédnout do mnoha různých přístupů ke klavírní pedagogice a vybrat si takové, se kterými nejvíce rezonují. Získanou hodnotu je pak možné předávat dále žákům, ale také mladším méně zkušeným kolegům pedagogům.

Špičková odborná literatura často není k dostání v českém překladu, a klade na české čtenáře ještě jeden nemalý úkol, a to četbu v anglickém jazyce. Pedagogové hry na klavír by se v současné době neměli v optimálním případě nevynechat profesně pouze na výuku hry na klavír, ale věnovat energii a čas studiu také ovládnutí anglického jazyka. Angličtina otevírá dveře k zahraniční literatuře, jejíž četba a reflexe nesmírně obohatí a rozšíří obzory každého pedagoga.

#### **2.2.5. Online projekty**

Moderní doba se neobejde bez internetu, a také v oboru klavírní pedagogiky je vhodné internet používat jako zdroj inspirace pro další možnosti vzdělávání klavírních pedagogů. Na českém internetu jsou v současnosti k dispozici stránky

věnované klavírní hře i problematice klavírního vyučování. Sama jsem autorkou online projektu *Procházka světem klavíru* na mých webových stránkách [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz)<sup>23</sup>. Podobně zaměřeným online projektem je projekt s názvem *Žijeme klavírem naplno* autorky Zdeňky Švehlákové, který je dostupný na webových stránkách [www.zdenka-piano.com](http://www.zdenka-piano.com)<sup>24</sup>. Tento projekt se zaměřuje přednostně na klavírní pedagogy a možnosti jejich osobního i profesního růstu.

Na zmíněných internetových projektech najdou čtenáři články, e-booky, e-noty, online kurzy a videa zaměřená na praktické rady v oblasti klavírního vyučování a mnoho další inspirace.

### **2.3. Vzbuzení nadšení a zájmu dítěte o hru na klavír**

V následující podkapitole se budeme zaměřovat na to, jakými prostředky a metodami může pedagog vzbudit zájem a nadšení dítěte o hru na klavír, které je základním stavebním kamenem jakékoli budoucí práce u klavíru.

Hudba je komplexní záležitost, a pokud se žák učí vyjadřovat hudbu skrze hru na klavír, musí se vyrovnat se všemi nároky s tím spojenými. Hra na klavír klade vysoké nároky na stimulaci dětské představivosti, rozvoj hudební paměti ve zcela jiném měřítku, než tomu mohlo být doposud vlivem domácího prostředí, dále na synchronizaci celého těla a pochopení klavírního způsobu myšlení, které umožňuje hrát každou rukou něco jiného, jiným úhodem, v jiné dynamice, a přesto jsou ruce pianisty v neustálé symbióze. Žák si musí zapamatovat velké množství doposud neznámé hudební teorie a naučit se hudbu správně pojmenovávat. Hra na klavír samozřejmě zahrnuje i časově náročnou domácí přípravu, které není možno docílit bez spolupráce s rodiči žáka v hodinách klavíru. Proto by měl každý pedagog v počátečním vyučování dětí dbát na důležité hodnoty, které by měly od začátku být samozřejmou součástí výuky. O těchto hodnotách pojednáme níže.

Učitel by měl dítěti představit klavír jako nový pohádkový svět plný barev, zvuků, příběhů a nekonečných možností, a nadchnout ho způsobem, jakým budou tento svět společně objevovat. Nadšení učitele se přenáší i na dítě, a v této atmosféře je pak možné společně začít objevovat nekonečné možnosti hry na klavír. Od první chvíle, kdy žák vstoupí do třídy, se ho učitel musí snažit nadchnout a zaujmout pro hru na

---

<sup>23</sup> Projekt Evy Lorenc Procházka světem klavíru [online], [cit. 20. března 2019]. Dostupné z URL: <https://www.evasuchankova.cz/>.

<sup>24</sup> Projekt Zdeňky Švehlákové Žijeme klavírem naplno [online], [cit. 20. března 2019]. Dostupné z URL: <https://www.zdenka-piano.com/>.

klavír. První hodina klavíru bývá rozhodující pro dojem, který dítě získá. Pokud je tento dojem dostatečně silný a pozitivní, dítě se bude na další hodiny klavíru těšit, bude zvědavé a bude vnitřně motivováno se dál učit. Tím je položen důležitý základ pro budoucí spolupráci učitele a žáka na hodinách klavíru.

S malým dítětem je nesmírně důležité se u klavíru „neučit“, ale hrát si. Hra je pro dítě nejpřirozenější způsob komunikace s okolním světem. Skrze hru poznává dítě svět okolo sebe a získává nové zkušenosti a podněty. Protože hra dítě baví, je zaujaté danou problematikou a neomrzí se mu jakýkoli počet opakování řešeného problému. Při hře dítě také daleko déle udrží pozornost, a tím se velmi zvyšuje efektivita učení. Přitom všem dítě nemá pocit, že se vlastně učí novým dovednostem ve hře na klavír. Hra by měla vždy protkávat první týdny a měsíce s dítětem na hodinách klavíru, a neměla by ve výuce nikdy zcela vymizet ani v pozdějších stádiích.

Ideálním stavem, o který by měl pedagog v hodinách klavíru usilovat, popisuje J. M. Timakin v díle *Výchova pianisty*: „*Na jistý čas (čím delší, tím lepší), se stává učitel pro dítě největší autoritou, zosobněním ideálního hudebníka a člověka. Žák věří učiteli a prostřednictvím něho má ještě víc rád hudbu*“.<sup>25</sup>

### **2.3.1 Aktivní spolupráce s rodiči**

Aktivní spolupráce s rodiči je pro kvalitní začátek výuky hry na klavír základním stavebním kamenem. Fyzická přítomnost rodiče na hodině zajišťuje malému dítěti emocionální naplnění a pocit bezpečí. Kromě toho ale přináší nesporné benefity ve formě kvalitní kontroly domácí přípravy žáka na hodiny klavíru. Rodič, který sleduje práci učitele na hodině, zapisuje si poznámky do vlastního sešitu, případně využívá po domluvě s učitelem svůj mobilní telefon k pořízení videonahrávky části lekce, kterou může doma sobě i dítěti opakovaně pouštět, dokáže kvalitně vést a kontrolovat průběh domácí přípravy dítěte. Pokud je rodič přítomen na hodině klavíru, tak vidí, jakým způsobem učitel s žákem pracuje a může se ho kdykoli dotázat a vyjasnit si, jak přesně má postupovat při domácím cvičení. To je důležité jak pro rodiče nemuzikanty, tak i pro rodiče, kteří sami na klavír hráli či dokonce hru na klavír vystudovali na vysoké úrovni. Každý pedagog má totiž svůj vlastní individuální

---

<sup>25</sup> TIMAKIN, Jevgenij Michailovič. *Výchova pianistu*. Vyd. 1. Bratislava: Vysoká škola múzických umění v Bratislave, 2012. 180 s. ISBN 978-80-89439-20-1. s. 18.

způsob, jakým žáka vede v počátcích klavírního vyučování, a tudíž je důležité, aby mezi učitelem a rodičem v tomto nastal soulad.

Učitel i rodič mají stejný společný zájem i cíl – aby dítě bylo šťastné a naučilo se hrát na klavír. Proto učitel musí získat nejen důvěru a lásku dítěte, ale i jeho rodiče. Pokud dokáže učitel skrze své nadšení a profesionalitu vytvořit důvěru a láskyplný vztah mezi ním, rodičem a dítětem, není lepších podmínek pro klavírní vyučování a plodnější půdy pro další pozitivní vývoj malého pianisty.

Praxe i záznamy v odborné literatuře a klavírních školách ohledně počáteční výuky dětí (J. Galperina, Z. Janžurová & M. Borová, A. D. Artobolevskaja a mnoho dalších) dokazují, že děti, jejichž rodiče se aktivně účastní hodin klavíru, vykazují mnohem lepší výsledky i vyšší emoční stabilitu jak v hodinách klavíru, tak při veřejných vystoupeních, dělají rychlejší pokroky a zvládají probrat více učiva a zahrát více skladeb, než jejich vrstevníci, kteří hodiny absolvují bez účasti rodičů.

### **2.3.2. Kladný vztah s rodičem i žákem**

Když přichází na první hodinu klavíru malé dítě, vždy jde v doprovodu rodičů nebo zákonného zástupce. Pro zjednodušení budeme předpokládat, že žák je doprovázen rodičem, ale níže popsané se bude vztahovat samozřejmě i na zákonného zástupce. Pokud je již dítě školou povinné, rodiče jsou zvyklí ho do školy odvést a nechat ho ve škole samotné, což je naprosto přirozené a samozřejmé. Není to ale tak samozřejmé při výuce hudby, a to je fakt, o kterém rodiče, zvláště pokud se jedná o rodiče z nehudební rodiny, nemusí vědět.

Hned při prvním kontaktu s novým žákem je totiž nezbytně nutné, aby rodič porozuměl důležitosti a nezastupitelnosti své role v klavírním vyučování svého dítěte. Rodič by se měl aktivně účastnit výuky, a měl by se podílet na domácí přípravě žáka, a to optimálně pravidelně minimálně po celý první rok vyučování dítěte šestiletého, po celou dobu hudební výuky dítěte předškolního věku, optimálně přibližně do osmi až devíti let dítěte. V tomto věku dítě již začíná být schopné samostatné vědomé sebekontroly, sebekritiky a sebeopravování při cvičení na klavír a je schopné si zapamatovat i nad rámec zápisek v žákovské knížce či sešitě, co s ním pedagog v hodině klavíru probíral a samostatně to aplikovat při domácím cvičení.

Proto je nesmírně důležité při prvním kontaktu s rodičem žáka nastolit vzájemnou důvěru a spolupráci, a brát na zřetel i rozvrh lekce klavíru, aby se rodič mohl opravdu

pravidelně výuky účastnit i při chození do zaměstnání. Rodiči je třeba otevřeně sdělit, aby si pořídil vlastní sešit na poznámky, které si bude dělat během hodiny klavíru. Měl by aktivně sledovat způsob, jakým pedagog s dítětem pracuje, a mělo by mu být umožněno nahrát si na mobilní zařízení část lekce, pokud si není jistý, že by doma správně zkontroloval daný úkol.

Dovolím si uvést příklad z vlastní pedagogické praxe. V mých hodinách klavíru si rodiče pravidelně natáčejí na video mé ruce na klavíru, když zadám žákovi novou skladbu. Na videonahrávce mají potom doma možnost zkontrolovat probíranou látku, správné prstoklady, frázování, artikulaci, tempo apod. Navíc má žák možnost si doma opakovaně novou skladbu poslechnout a uložit si ji lépe do své hudební paměti. Komunikace nahrávání pedagoga na hodině je samozřejmě předmětem vzájemné důvěry a dohody, že video bude sloužit pouze k podpoře domácí přípravy do výuky a nebude zneužito a sdíleno se třetími osobami na sociálních sítích a podobně.

Pedagog by tedy měl v optimálním případě připravit pro rodiče žáka takové podmínky, které mu budou umožňovat pravidelně se výuky účastnit, zaznamenávat si průběh hodiny a mít prostor pro případné otázky související s domácí přípravou žáka. Rodičovi je zároveň potřeba zdůraznit jeho nezastupitelnost, protože domácí příprava v klavírním vyučování je nezbytnou součástí celého průběhu výuky, a proto by měl být rodič v tomto směru vzdělán a informován pedagogem. Učitel žáka vidí standardně pouze jednou týdně obvykle na jednu vyučovací hodinu nebo na polovinu vyučovací hodiny v přípravném studiu, což je samozřejmě velmi málo. Proto je důležité, aby domácí příprava navazovala co nejlépe na to, co se žák naučí v hodinách.

Díky správnému cvičení doma se klavírní návyky postupně ukládají do žákova podvědomí a na další hodině klavíru je možné na získané dovednosti navazovat. Práce u klavíru tak může zdárně pokračovat, vždy je důvod k pochvale a je možné zabývat se větším množstvím krásného dětského repertoáru, což přináší dítěti důvěru ve vlastní schopnosti i radost z rychlejších pokroků. Naopak dítě, jehož domácí příprava je chaotická nebo nedostatečná, nebude u klavíru dělat potřebné pokroky a se vzrůstajícími technickými i hudebními nároky repertoáru může začít cítit ke hře na klavír postupem času až vnitřní odpor. Zejména pokud je dítě žákem školy a je v průběhu školního roku pravidelně zkoušeno před komisí, kde neprokáže dostatečnou úroveň získaných dovedností, může tento stav vést k frustraci

a předčasnému ukončení výuky hry na klavír, což rozhodně není v zájmu ani rodiče, ani pedagoga dítěte.

Pedagog a rodič tvoří dva důležité opěrné body v mysli žáka, přičemž pedagog je tím, kdo výuku vede přátelsky, empaticky, a zároveň vysoce odborně, a rodič je tím, který dává svou aktivní účastí a živým zájmem o výuku dítěti kladný vzor. Když jsou pedagog a rodič takto spolu v souladu, dítě má pocit bezpečí, jistoty a vědomí správnosti svého počínání.

Tuto oblast problematiky počátečního klavírního vyučování považuji za velmi důležitou. Výše byl navržen optimální obraz spolupráce mezi rodičem dítěte a pedagogem. V praxi však může tento obraz mít mnoho podob, od výše navržené optimální podoby až po zcela nefungující spolupráci s rodiči kvůli jejich nezájmu, proto bylo toto téma podrobeno výzkumu v této dizertační práci.

#### **2.4. Optimální věk dítěte pro počátek klavírního vyučování**

Ještě než se v další kapitole této práce zaměříme na samotnou metodiku výuky klavírních začátků žáka, je potřeba položit otázku, v kolika letech je pro dítě optimální začít s výukou klavírní hry. Na tuto otázku není možné jednoduše a jednoznačně odpovědět. Začneme proto tím že si vyhraníme určitý věkový prostor, ve kterém se obecně považuje za optimální s výukou hry na klavír u dětí začít. Každý rok života dítěte přináší svá specifika, na která musí pedagog brát zřetel.

České děti nejčastěji začínají docházet na hodiny klavíru mezi pátým a sedmým rokem života, což je z největší části pravděpodobně dáno situací v hudebním školství. Začátek individuální výuky hry na klavír na Základních uměleckých školách v České republice se pohybuje nejčastěji ve věku mezi 6 a 7 lety. Děti mohou na ZUŠ nastoupit i ve vyšším věku, případně ve věku nižším, pokud to konkrétní škola umožňuje. Děti šestileté jsou po složení přijímací zkoušky zařazeny do tzv. přípravného studia, v němž týdenní hodinová dotace bývá 1/2 vyučovací hodiny týdně, což odpovídá cca 25 minutám týdně. Na konci školního roku zahrají žáci přípravného studia na závěrečné postupové zkoušce, na jejímž základě jsou přijati do 1. ročníku I. cyklu ZUŠ. Děti sedmileté a starší nastupují rovnou do 1. ročníku I. cyklu studia na ZUŠ, v němž je týdenní hodinová dotace 45 min týdně, což je standardní vyučovací hodina. Přeskakují tedy přípravné studium, a jsou rovnou zařazeni do prvního ročníku. Situace se může lišit mezi jednotlivými školami podle jejich individuálního Školního vzdělávacího programu (ŠVP). Ještě i v dnešní době se můžeme na některých školách



setkat s tzv. skupinovým vyučováním hry na klavír v přípravné fázi studia, kdy na jednoho učitele připadají na 1/2 vyučovací hodiny týdně dva až tři žáci. Hra na klavír, a to zejména v počátečním stádiu výuky, je proces individuální práce učitele s jedním žákem, kterému může věnovat plnou pozornost a efektivně s ním pracovat. Dále je klavír přednostně především sólový hudební nástroj, na rozdíl například od zobcové flétny nebo pěvecké výchovy, která může být provozována efektivně ve skupinkách i v raném stádiu výuky. V případě skupinové výuky se úroveň kvality výuky hry na klavír kvůli dělení pozornosti učitele mezi více žáků podle mého názoru výrazně snižuje, a to může mít přímý negativní vliv na získávání kvalitních klavírních dovedností žáka v počátečním stádiu výuky.

I přes zápory týkající se skupinového klavírního vyučování v počátečním stádiu výuky hry na klavír, které jsem uvedla, je ale nutné přiznat i některé kladné stránky, které s sebou přináší, a které jsou aplikovatelné zejména v nejranějším stádiu výuky u dětí předškolního věku, kdy se ještě nejedná o samotnou hru na klavír v pravém slova smyslu, ale spíše o přípravnou hudební výchovu. Podobné zkušenosti zmiňuje např. T. B. Judovina-Galperina ve své publikaci *U klavíru bez slz*<sup>26</sup>.

Alternativou docházky do ZUŠ je soukromá výuka hry na klavír například po domluvě s vybraným učitelem ZUŠ, anebo v institucích věnujících se soukromé výuce hry na klavír jako je např. má vlastní instituce soukromá Piano School Prague, a řada dalších podobných institucí.

Tím jsme zodpověděli pouze částečně otázku, kdy je tedy optimální věk dítěte pro začátek výuky hry na klavír. Pro plodný rozvoj žákovy hudebnosti i přirozené a rychlé získávání klavírních návyků je však lepší začít s výukou hudby dříve, již mezi třetím a pátým rokem života dítěte. Jednou z velkých zastánkyň začátku výuky ve třech letech je Judovina Galperina, která říká, že *„věk pěti let není nejlepší dobou pro začátek práce s hudbou... Dítě prochází ve svém vývoji několika tzv. „kritickými obdobími“. Tato období jsou charakterizována vysokým stupněm vnímavosti a výraznou plastičností činnosti mozku. Jestliže dojde k setkání s hudbou ve věku tři až čtyř let, tedy v jednom z nejsilnějších, nejintenzivnějších „kritických období“,... dojde k tzv. impresingu, což je aktivizující působení vnějšího prostředí, které spadá*

---

<sup>26</sup> JUDOVINA–GALPERINA, Taťána Borisovna. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. Vyd. 1. Praha: LYNX, 2000. 149 s. ISBN 80–902932–0–4.

*do nejcitlivějšího období vývoje, a které v některých případech může určit, ovlivnit celý následující život člověka. Začátek v nepravý čas, promeškané „kritické období“, to jsou ony základní příčiny, pro které se tak zřídka odhalují a ještě nesnadněji se plně realizují vrozené vlohy a schopnosti<sup>27</sup>.“*

Dále můžeme vycházet z publikace L. Tiché *Slyšet a myslet u klavíru*<sup>28</sup>. Tichá uvádí, že do předškolního období dítě vstupuje s bohatými předpoklady duševního rozvoje. Dítě projevuje již značně rozvinutou míru senzomotorické inteligence, jsou u něho položeny základy sémiotické funkce v souvislosti s rozvojem paměti, představivosti a počátků řeči. Tříleté dítě se začíná hudebně projevovat spontánním způsobem. Můžeme u něj začít sledovat smysl pro rytmus, koordinaci mezi sluchovým a dotykovým vjemem. Dítě je schopné při poslechu hudby rozlišit základní dynamiku, barvu zvuku, pohyb v tónovém prostoru. S rozvojem řeči souvisí intonace jednoduchých dětských melodií či říkadél, s rozšiřováním slovní zásoby se rozvíjí fantazie. Dále se rozvíjí smysl pro hru. Schopnost samostatné hry hraje důležitou roli v dovednosti dítěte koncentrovaně se zabývat určitou činností, což se pozitivně projevuje při hudebních činnostech. Nástup citového rozvoje s sebou nese i předpoklady a rozvoj citu estetického.

Nezastupitelnou roli v životě dítěte do tří let má samozřejmě rodinné zázemí, především matka. Je vědecky dokázáno, že dítě dokáže vnímat hudbu již v prenatálním období, a jeho mozek dokáže reagovat na matčiny hudební projevy v těhotenství, především na zpěv, protože při zpěvu se vibrace z matčina těla přenášejí přímo na plod. Již v prenatálním období dítě dokáže rozeznat také hlas matky od hlasu otce. Pokud je dítěti do tří let umožněn kontakt s hudbou či jejími prvky, ať už prostřednictvím zpěvu s matkou, rytmizováním dětských říkadél anebo je doma k dispozici hudební nástroj, na který se hraje, je velmi pravděpodobné, že se u něj budou projevovat hudební vlohy výrazněji, než u dítěte, které toto v domácím prostředí nezažívá.

*„Tři až pětileté děti bývají plné energie, zvědavosti a nadšení. Jsou neustále v pohybu a do všeho, co je zaujme, se pouštějí naplno. Během této doby se dále rozvíjejí motorické schopnosti. Ve všem, co děti v tomto věku dělají, se projevuje*

---

<sup>27</sup> tamtéž, s. 15.

<sup>28</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta–klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978–80–7331–151–3.

*kreativita a fantazie, ať je to hraní, malování nebo vyprávění. Výrazně se rozšiřuje slovní zásoba a rozvíjí se intelekt, takže se dítě může postupně přesněji vyjadřovat, dokáže lépe řešit problémy a plánovat dopředu<sup>29</sup>“.*

Tříleté dítě je již schopné rozlišovat drobné pohyby prstů, například při držení pastelky mezi ukazováčkem a palcem, nebo při obracení stránek knihy po jedné, ale přirozenější jsou pro něj stále velké pohyby rukama, než drobné pohyby prstů. Dokáže tleskat doby v taktu, vymýšlet drobné variace na vlastní texty nebo texty, které slyšelo, dokáže opakovat jednoduché melodie, poznat známé písně a projevuje živý zájem o hudební nástroje. Ve třech letech dítě velmi fascinují pohádky a příběhy přiměřené jeho věku, má rádo hádanky a tajemství. Má velkou touhu se učit a poznávat nové, je poslušné, zvědavé, nadšené z nového poznávání. Ve třech letech se také začínají výrazněji projevovat charakterové vlastnosti dítěte, rozvíjí se jeho paměť, emocionalita, fantazie i pozornost.

U čtyřletého dítěte dochází k výraznému posunu motorického vývoje. Dále pokročí schopnost kontrolovat své tělo. Umí se rozebíhat a náhle zastavovat, jezdit na tříkolce, lézt po stromech a prolézačkách na hřišti. Tužku již drží ve třech prstech a drobná motorika se dále rozvíjí. Čtyřleté dítě dokáže navlékat větší korálky na šňůrku. Co se týče percepčně-kognitivního vývoje, dokáží již některé děti číst jednoduché dětské knížky s obrázky, podepsat se a napsat řadu velkých tiskacích písmen. To je zajímavé ve spojitosti s hudbou především z hlediska schopnosti číst již ve čtyřech letech notový text, pokud jsou noty i notová osnova dostatečně velké. Čtyřleté dítě dokáže zachytit detailně zvukové podněty a dokáže si zapamatovat i drobné detaily a přesně je reprodukovat. Má cit pro dynamické rozdíly, dokáže zpívat písně v rozsahu zhruba šesti tónů. Doba udržení pozornosti se dále prodlužuje.

Věkové období mezi třemi až čtyřmi lety je poznamenáno také rozvojem smyslů. Právě v tomto věku je působení vnějšího prostředí na dítě nejsilnější, začínají se realizovat geneticky podmíněné vlohy, dítě přechází k rozumné „produktivní“ činnosti. Proto je rané hudební vyučování efektivním prostředkem rozvojení psychické i intelektuální sféry dítěte. V tomto věkovém období se také utváří svalstvo

---

<sup>29</sup> ALLEN, K. Eileen a MAROTZ, Lyn R. *Přehled vývoje dítěte: od prenatálního období do 8 let*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2002. 192 s. ISBN 80-7178-614-4. s. 89.

celého těla, a to se tak bude lépe přizpůsobovat a následně formovat pro potřeby budoucího pianisty.

K. E. Allen a L. R. Marotz v publikaci *Přehled vývoje dítěte*<sup>30</sup> uvádějí, že pětileté dítě se již vědomě ovládá po stránce tělesné i emoční. Je přátelské, společenské, samostatnější a je možné se na něj začít spoléhat. Má potřebu neustále procvičovat a opakovat si získané dovednosti, někdy až na hranici svých možností. V tomto věku je také již dobře rozpoznatelné, zda je dítě pravák nebo levák. Dítě dokáže počítat do dvaceti i dál, některé dokonce až do sta. Poznává také napsané číslice od jedné do deseti, což usnadňuje při hře na klavír práci s prstoklady. Dítě často umí celou abecedu, což je opět zjednodušením pro výuku hudební abecedy. Pětileté dítě také umí rozeznat charakter hudby jako pochod či tanec, dokáže se již orientovat i ve třídobém taktu (z vlastní pedagogické praxe mohu sdílet zajímavost, že některé předškolní děti přirozeně vnímají hudbu ve čtyřdobém taktu a při přechodu na třídobý často nevědomky přidávají do taktu čtvrtou dobu, která jim „chybí“).

Dalším pozitivem začátku hudební výchovy v předškolním věku je fakt, že dítě ještě není zahlceno mnoha novými poznatky, které se pojí se školní docházkou. Hra na klavír tedy může často být jedinou aktivitou mimo školku a domácí prostředí, které se dítě věnuje, a tudíž má pro ni dostatek mentálního prostoru. Dítě si dokáže vytvořit tak silný vztah ke hře na klavír, že se stává automatickou součástí jeho života ještě předtím, než začne chodit do školy. Vnímá tedy hru na klavír jako něco, co již bylo v jeho životě zakořeněné před povinnou školní docházkou, a tedy bude mít silnější vnitřní motivaci se hře na klavír a hudbě dlouhodobě věnovat.

Ze všeho výše uvedeného tedy vyplývá, že nejvhodnější věk pro začátek klavírního vyučování je tedy poměrně obtížné určit a není možné navrhnout plošné řešení pro všechny děti, protože může být u každého dítěte trochu jiný podle jeho individuální zralosti. Za optimálnější variantu pro začátek klavírního vyučování je však více prameny považován předškolní věk dítěte.

#### **2.4.1. Přípravná hudební výchova dětí předškolního věku**

Pokud mluvíme o klavírním vyučování u dětí tří nebo čtyřletých, máme na mysli především přípravnou fázi hudebního studia, kdy je dítěti hravým způsobem

---

<sup>30</sup> ALLEN, K. Eileen a MAROTZ, Lyn R. *Přehled vývoje dítěte: od prenatálního období do 8 let*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2002. 192 s. ISBN 80-7178-614-4. s. 116.

představován svět hudby, nejedná se tedy ještě většinou o hru na klavír v pravém slova smyslu. Dítě se může s hudbou seznamovat prostřednictvím poslechu, ve kterém na sebe může nechat působit hudbu a propojit s poslechem základní emoce jako je radost a smutek, dále může dítě na hudbu tančit a tím celé tělo zapojit do rytmicko-pohybového prožívání hudby. Na hudbu výrazně rytmickou může dítě pochodovat nebo tančit, na hudbu klidnou může své tělo uklidňovat a s hudbou „usínat“.

V přípravné hudební výchově by nemělo chybět seznamování s různými hudebními nástroji i jejich poznávání podle obrázků i podle sluchu. K tomu je možné využít hudebních pohádek jako je například Prokofjevovo dílo Péťa a Vlk apod. Rozvoj tonálního cítění je možné podpořit zpěvem dětem známých jednoduchých lidových písní s harmonickým doprovodem a rytmické cítění je dále možné rozvíjet dětskými říkadly, hrami se slovy, ve kterých se střídají dlouhé a krátké slabiky, znázorňování dlouhých rytmických hodnot velkými pohyby paží a kratších rytmických hodnot drobnějšími pohyby paží. Krásným výukovým materiálem pro hudební přípravu malých dětí jsou *Klavíhrátky*<sup>31</sup>, v jejichž *Přípravném sešitu* jsou hudební hry spojené s malováním, hry na poznávání základní dynamiky, rytmizace slov a mnoho dalšího cenného hravého dětského materiálu.

Tato přípravná fáze předcházející samotnému klavírnímu vyučování se může odehrávat v mateřské škole, v domácím prostředí vedená matkou, s učitelem klavíru v soukromých hodinách anebo v kolektivních kroužcích přípravné hudební výchovy pro předškolní děti, které jsou organizovány na některých ZUŠ. Dítě tak má možnost se hravým způsobem setkávat s hudbou, věnovat se elementárním hudebním činností, poznat různé hudební nástroje a případně i pocítit vlastní preferenci konkrétního nástroje, která nemusí odpovídat původnímu přání rodičů. I přesto, že v současné době přetrvává největší zájem rodičů ze všech hudebních nástrojů o výuku hry na klavír, určitě kvůli tomu není správné zapomínat na ostatní hudební nástroje, které mohou nabídnout dětem stejně adekvátní prostor k seberealizaci a růstu.

#### **2.4.2. Specifika hudebního vývoje dětí předškolního věku**

Výuka hudby může začít u dítěte ve chvíli, kdy jsou u něj již zformovány řečové návyky. Vývoj řeči souvisí s celkovým vývojem dítěte. Dítě, které je schopné vyjádřit

---

<sup>31</sup> HANČILOVÁ, Zuzana – OPLÍŠTILOVÁ, Iva: *Klavíhrátky. S pastelkami u klavíru*. Praha: Editio Bärenreiter, 2009. 39 s. ISBN 979-0-2601-464-8.

myšlenku, celou větu, se i lépe pohybuje v prostoru, lépe ovládá své tělo, uvědomuje si, kde má pravou a levou stranu. S příchodem řeči je také možné sledovat u dítěte první projevy pěvecké při zpěvu jednoduchých dětských písní či rytmické při recitování dětských říkadel. Nutno podotknout, že vývoj řeči je u každého dítěte individuální a pro děti, které jsou ve vývoji pomalejší, není vhodná aktivní hudební výchova. Lepším řešením pro takové děti je hudební výchova pasivním způsobem, tj. poslechem hudby např. při skupinové výchově v mateřských školách.

Dalším důležitým faktorem pro určení vhodné chvíle začátku aktivní hudební výchovy je schopnost dítěte se soustředit. Aby měla hudební výchova dětí v předškolním věku požadovaný efekt, je třeba, aby dítě bylo schopné alespoň 5–10 minut soustředěně spolupracovat s pedagogem. Délka lekce hudební výchovy u dětí předškolního věku se nejčastěji pohybuje okolo 1/2 vyučovací hodiny. Je to velmi krátká doba a pedagog musí do jedné lekce vpravit pro dítě velké množství hudebních stimulací a impulzů. Pokud se dítě rychle unaví a každých několik minut potřebuje měnit aktivitu, nebo začíná z únavy zlobit, lehat si na zem a plakat, není ještě připraveno na to se soustavně zabývat hudebními činnostmi ani hrou na klavír. Schopnost soustředění u dětí předškolního věku úzce souvisí s jejich schopností samostatně si hrát. Pokud si dítě vydrží samostatně hrát a nevyžaduje častou přítomnost dospělého, který dítě „zabaví“, ani časté změny činností, protože ho jedna hračka brzy omrzí, opět je to signál, který zkušenému pedagogovi může pomoci při rozhodování o vhodném momentu začátku aktivního hudebního vzdělávání dítěte.

Proto nelze generalizovat a říci, že optimální věk pro začátek hudební výchovy je konkrétní věk dítěte tři, čtyři nebo pět let. Jako vhodnější pro začátek hudební výchovy se jeví označit období předškolního věku dítěte mezi třemi až pěti lety s tím, že pro každé dítě bude optimální věková hranice pro hudební výchovu individuální. Poté následuje období hudební výchovy a věnování se hudebním činnostem s dítětem, s částečným zařazením aktivní hry na hudební nástroj, která u dítěte vytváří intenzivní hudební představy a zážitky, které by nemohlo získat pouze zpěvem nebo pasivním poslechem hudby. Toto období může trvat pár týdnů, několik měsíců a u některých dětí klidně i rok a déle. Opět je tedy zcela individuální, kdy bude dítě připraveno přejít z fáze přípravné hudební výchovy k samotné hře na klavír.

Judovina-Galperina uvádí, že určení okamžiku, kdy dítě přejde ke hře na klavír, znamená, že „*se svobodně orientuje na klaviatuře, „slyší“ notový text, tj. uskutečnila*

se „symbióza“ zraku a sluchu, notový text, který dítě čte očima, zní v jeho vnitřním sluchu, volně intonuje, je pohrouženo do světa hudby, jinými slovy – dosáhlo v určité míře „nasyčení hudbou“, jeho sluch je přiměřeně rozvinut, vytrénován, osvojilo si komplex pohybových i dechových cvičení, nezbytných pro to, aby uvedlo do správného tonusu svaly pianistického aparátu, odstranilo různé nadměrné napětí a křeče, které mohou překážet hře; opěrně pohybový systém a svalový aparát jsou připraveny pro hru na nástroji<sup>32</sup>.“ V přípravné hudební výchově je u nás poměrně neobvyklé, že by dítě dokázalo takto optimálně zacházet s notovým textem, a připravenost dítěte k práci s notovým textem, kterou autorka zmiňuje, je obdivuhodná, nicméně si nemyslím, že je nemožná.

V klavírní praxi je však třeba neustále vést žáky k tomu, aby vnímali notový text jako zápis živé znějící hudby. L. Tichá skvěle píše, že pro „zvládnutí textu je samozřejmě potřeba noty číst, ale v žádném případě by to neměl být pro dítě pouhý převod z jedné „šifry“ – notového grafického symbolu – do šifry druhé – písmenného názvu noty – bez rozvíjení schopnosti konkrétní zvukové představy<sup>33</sup>“. Výuce čtení notového textu se budeme věnovat v textu této práce dále a podrobněji. V počátečním stádiu hudebního vyučování a přípravné výuky pro budoucí klavírní vyučování by ale i u nás mohlo být více zařazováno postupné a hravé seznamování s grafickým zápisem hudby do notového textu, v rozsahu přiměřeném věku a zralosti dítěte, aby se tak maximálně podpořilo seznámení s hudbou jako komplexním světem, který se neomezuje pouze na jednu konkrétní hudební činnost, ale obsahuje v sobě mnoho vzájemně propojených činností.

V ideálním případě pedagog hry na klavír rozpozná vhodný okamžik, kdy je možné z přípravné fáze přejít ke hře na klavír, což může u každého dítěte trvat různě dlouho. Toto je možné a jednodušší například v soukromé výuce, kdy pedagog soustavně připravuje dítě k budoucí hře na klavír, a poté k ní přirozeně a plynule s dítětem přejde. Pokud je dítě hudebně vzděláváno ve studiu pro předškolní děti na ZUŠ, v mateřské škole nebo jiné instituci, a hlásí se ke studiu na ZUŠ, musí projít

---

<sup>32</sup> JUDOVINA–GALPERINA, Taťána Borisovna. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. Vyd. 1. Praha: LYNX, 2000. 149 s. ISBN 80–902932–0–4. s. 90.

<sup>33</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta–klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978–80–7331–151–3. s. 42.

přijímacím řízením a v případě úspěšného složení přijímací zkoušky začíná výuka klavíru následující školní rok nejčastěji po dovršení věku šesti let.

V soukromém sektoru je možné přijímat žáky ke hře na klavír dříve, například od dovršeného věku pěti let, v některých případech při výraznější vyspělosti dítěte, jeho rozvinutých komunikačních schopnostech a schopnostech bez problémů udržet pozornost však je však možné přijímat i děti menší, čtyřleté nebo tříleté.

Ne každý pedagog si troufne zhostit se úkolu výuky dítěte tří či čtyřletého, protože je to úkol nesporně velmi náročný po stránce přípravy pedagoga na hodiny, i po stránce citlivého vedení výuky a reagování na jemné nuance křehké dětské psychiky a schopnosti pedagogovy improvizace v průběhu výuky. Protože výuka dětí předškolního věku vyžaduje ze strany pedagoga náročnou domácí přípravu a také schopnost pružné improvizace během klavírní lekce. Pedagog musí umět reagovat na změny nálad dítěte v průběhu výuky, vystihnout možnou délku věnování se jednomu konkrétnímu problému a zavčas změnit aktivitu, pokud na dítěti pozoruje známky únavy nebo nepozornosti. Předškoláček musí mít možnost se v průběhu výuky kdykoli proběhnout, pomazlit s maminkou nebo napít, a pedagog tyto mimohudební aktivity musí umět regulovat tak, aby dítě neodbíhalo od probírané látky příliš často. Pedagog nesmí dítě přetěžovat a neměl by u dětí předškolního věku trvat na dokonale přesném provedení hudebních činností, ať už je to tleskání elementárního rytmického útvaru nebo čistota intonace při zpěvu písně, pokud dítě přesnosti není zatím schopno. Je důležité vyžadovat přesnost i vysokou úroveň, ale jen do té míry, aby dítě neztratilo zájem a necítilo se přehlcené. Pedagog si může dovolit při nepřesnostech dítěte úkol zopakovat, ale pokaždé by měl do opakování vložit nějaký nový zajímavý prvek, který probudí zájem dítěte vyzkoušet činnost znovu. Pokud se během výuky nestihnou probat všechny pedagogem připravené materiály, nevadí to. Důležité je, aby na konci výuky zbyl vždy i malý prostor pro zopakování nově naučených dovedností. Přátelsky působí i malá odměna pro dítě jako pochvala za jeho pozornost a snahu. Optimální se jeví použití samolepek, které mohou obsahovat hudební motivy a dítě se tak může seznámit například s houslovým či basovým klíčem nebo rytmickými hodnotami not či pomlk. Naopak není doporučeno odměňovat dítě sladkostmi (kvůli nebezpečí vzniku zubního kazu).

Důležitou součástí výuky dítěte předškolního věku je také vybavenost klavírní třídy, kde se výuka odehrává. Samozřejmostí by měl být kvalitní nástroj, akustické pianino



nebo křídlo, pedálový adaptér, který umožní dítěti opřít si nohy při sezení u klavíru, polohovatelná klavírní židle, měkký koberec na zemi, na který si dítě může v průběhu výuky sednout či lehnout, a další interaktivní pomůcky, které je možno do výuky zapojit, jako například magnetická notová tabulka, obrázky, které budou využity k hudebnímu vyjádření na klavíru, případně plyšové hračky apod.

### **2.4.3. První setkání s klavírem dětí od 3 do 5 let**

První setkání s klavírem je magický okamžik v životě dítěte, při kterém se často hned rozhodne o tom, jaký vztah si dítě ke klavíru utvoří. Proto to musí být zážitek velmi silný, a zároveň maximálně pozitivní. Nejprve ze všeho je potřeba vytvořit vzájemnou důvěru, aby se mohlo otevřít dětské srdíčko a s ním i jeho fantastický bohatý svět. Při prvním setkání pedagoga s dítětem předškolního věku je třeba citlivě odhadnout rozpoložení dítěte. Některé děti se ze začátku chovají stydlivě před cizím člověkem. Dispozice tří či čtyřletých dětí jsou však společenské, přátelské, zvědavé, proto pokud se projevuje počáteční stydlivost, je třeba živě se zajímat o svět dítěte a začít hodinu hudby konverzací.

Konverzací by pedagog měl začínat každou hodinu hudby, nejen u malých začátečníků. Z psychologického hlediska to vytváří u žáka pocit předělu mezi shonem prožitého všedního dne, zážitků ze školky, ze školy, které mohou být pozitivní, ale i negativní (např. v případě špatné známky či poznámky, o které se pedagog klavíru někdy dozví jako první dospělý, dříve než rodič). Role učitele klavíru bývá částečně i rolí psychologa, který musí umět žáka přeladit na hudbu a klavírní hru. Pokud k tomuto přeladění nedojde hned na začátku hodiny, dítě může být nesoustředěné, hyperaktivní a nedokáže se kvalitně ponořit do světa hudby. Často stačí na začátku hodiny otázka „Jak se máš?“ nebo „Co je nového?“ a dítě se rozpovídá. V těch několika málo minutách, než se přezuje, připraví noty a sedne si ke klavíru, se vypovídá z toho, co ho nejvíce v danou chvíli vzrušuje nebo trápí, a pedagog tak pomůže žákovi vytvořit pomyslný most, kterým žákovu pozornost převede do hodiny klavíru a hudby. Teprve poté, co je vytvořen tento most, je možné se naplno ponořit se do společného objevování a soustředění na hudební problémy.

Pokud se malé dítě na začátku stydí, je důležité navázat co nejrychleji přátelské pouto, kterým otevřeme dětské srdce. Stydlivé dítě rozpovídáme otázkami týkající se jeho světa, např. „Máš doma brášku nebo sestřičku“, „Kdo je ta krásná princezna, která přišla dnes poprvé na klavír?“, „Na co ses dnes nejvíce těšil/a?“ a podobně.

Každý člověk nejráději mluví sám o sobě. A toto je samozřejmě přirozené i pro tří či čtyřleté dítě, které je takzvaně sebestředné a ještě nemá zcela vyvinuté sociální vnímání střídání pozornosti mezi ty a já. Pokud je malé dítě naopak divoké, běhá, poskakuje a křičí, je potřeba ho zklidnit. Pedagog dětí musí umět reagovat na celou paletu různých situací, a uvědomovat si, že každé dítě, které přijde do jeho třídy, je originální osobnost a ke každému je potřeba přistupovat individuálně.

Ze strany pedagoga je vhodné nepodceňovat ani takové detaily, jako co má na sobě, jak voní a jakou energii vyzařuje. Dítě je velmi vnímavé a okamžitě vycítí, pokud pedagog něco, co říká, nemyslí upřímně. Dokáže číst řeč těla a dokáže se neuvěřitelně naladit na člověka vedle sebe. Proto musí pedagog za každých okolností vyzařovat optimismus a klid, a nadšení pro hudbu, kterým dokáže „nakazit“ vnímavé dítě vedle sebe. Těsná fyzická blízkost pedagoga i žáka je nevyhnutelná, ba dokonce žádoucí. Neumím si představit vyučovat malé dítě tak, že bych seděla byt jen metr daleko a pouze slovně zadávala pokyny, které by dítě mělo plnit. Dítě a pedagog se musí na lekci klavíru doslova „spojit v jedno“, dítě musí cítit ruce pedagoga na klavíru, pedagog skrze fyzický kontakt s dítětem přelévá svůj hudební prožitek na dítě. Nezřídka mi malé děti samy vylezou na klín, a chtějí být při hře na klavír „v centru dění“. Běžnou součástí výuky je hra na „klokánka“, kdy ruce pedagoga jsou „klokání maminka“ a ruce dítěte „klokání miminko“, které se na pedagogovy ruce uvolněně položí. Zatímco pedagog hraje, dítě vnímá pohyby jeho rukou a učí se uvolňovat celé paže až z ramen ke konečkům prstů a cítit příjemnou váhu a tíhu svých paží, která je tak důležitá pro budoucí tvoření krásného, kulatého a zpěvného tónu.

V dnešní době je samozřejmě nutné dbát veškerých etických náležitostí i zákonů, které praví, že by se pedagog neměl dítěte při výuce fyzicky dotýkat. Je tedy nezbytně nutné, aby na hodinách byl přítomen rodič, kterého předem informujeme o tom, že výuka hry na klavír malého dítěte se neobejde bez určité dávky fyzického kontaktu, a stejným způsobem je o tom potřeba informovat samozřejmě i dítě samotné. Malé děti mají zpravidla správně nastavený svůj osobní prostor a cítí, zda jim je blízkost nového člověka příjemná či nepříjemná. Toto považuji za velmi důležité vykomunikovat před začátkem práce s dítětem u klavíru, aby i v tomto ohledu zůstal vztah mezi pedagogem, dítětem i rodičem čistý a prohloubila se vzájemná důvěra v tomto trojúhelníku.

Volba jazykových prostředků při práci s dětmi předškolního věku musí odpovídat jejich vyjadřování. Pedagog si sám musí vzpomenout na to, jaké je to být malým dítětem, aby se mohl lépe napojit na duševní svět žáka. Vše okolo klavíru a hudby proto pedagog vyjadřuje v pohádkových souvislostech, dětských zdobnělinách a hravou přístupnou formou. Například klavírní židle může být trůn, na který si malý klavírní král nebo královna vylezou. Správné návyky sezení u klavíru mohou být spojeny s hrдостí krále nebo královny na trůnu, kdy se záda napřímí a nohy se opřou o pedálový adaptér. U malých dětí není třeba trvat na obuvi. Děti rády běhají doma naboso jen v ponožkách či punčochách. Pokud je na to dítě zvyklé, může klidně ze začátku sedět u klavíru bez přezuvek, a teprve později, například až se přistoupí ke hře s pravým pedálem, nohy obout, aby měly pevnou oporu v podrážce a dítěti se podařilo sešlápnout pedál v plném rozsahu.

Při usazování dítěte ke klavíru ho nechá pedagog pocítit spojení jeho nohou s podstavcem. Může říct, že nožičky dítěte jsou jako kořínky krásného velikého stromu, který vyrůstá nahoru. Pedagog může položit dlaně na nohy dítěte, aby cítilo, jak plošky nohou spojí s pedálovým adaptérem a zapustí do něj kořínky. S dětským tělíčkem je možné jemně zakývat ze strany na stranu a vyprávět, že je strom, přišel vítr a celý strom se začal kymáčet ze strany na stranu, aby si uvědomilo pocit své stability, když má nohy opřené a naopak nestability, pokud je opřené nemá. Na správné sezení je třeba dbát od začátků výuky a vytvořit si s žákem jemný pohyb, kterým mu naznačíme, že nesedí správně. Není třeba to ani říkat nahlas, stačí nonverbální signál, jako třeba jemné polechtání kolene, které znamená opřít se o nohy, a polechtání beder, které znamená napřímít se.

Předškolnímu dítěti nevysvětluje pedagog italské hudební názvosloví, ale místo toho ho učí kouzelná zaklínadla, která dokáží na klavíru vytvořit pokaždé jiný zvuk, jinou barvu, jinou rychlost hudby apod. Hudební teorie je od počátku možná učit v originálních názvech, ale podání by mělo být pro dítě lákavé, záživné, nikoli suchopárné. Ukazujeme dítěti barevné možnosti klavírního zvuku, různou dynamiku, vysoké a hluboké tóny. S předškolním dítětem na lekci klavíru zpíváme a recitujeme dětská říkadla a básničky. Hrajeme hry na hudební hádanky, hry na ozvěnu, můžeme vystřídat roli žáka a učitele. Nejefektivnější cesta, jakou lze barevný svět klavírního dítěte na první lekci klavíru představit, je formou pohádky a hry.

#### **2.4.4. Hudební pohádka u klavíru jako prostředek diagnostiky hudebních schopností dítěte**

Hudebně-výchovná praxe klasifikovala hudební schopnosti do několika kategorií od elementárních schopností až po schopnosti vyšší, systémové. Hudební schopnosti se zároveň málokdy realizují samostatně, většinou dochází k propojení několika jednotlivých schopností v jeden celek. V následujícím rozdělení vycházíme z Hudební psychologie pro učitele F. Sedláka a H. Váňové, kteří klasifikují hudební schopnosti takto:

- *Hudební sluch (schopnosti sluchově percepční a sluchově motorické)*
- *Hudební citění neboli smysly pro hudebně výrazové prostředky (zejména rytmické, tonální a harmonické citění)*
- *Hudebně intelektové schopnosti (hudební paměť, hudební představivost a hudební myšlení)*
- *Hudebně tvořivé schopnosti (fantazie, fluence, flexibilita, senzitivita, originalita, elaborace, integrace apod.)<sup>34</sup>*

Hudební pohádka je optimálním způsobem, jak dítěti představit zvukové možnosti klavíru v plné šíři a zároveň si ověřit jeho hudebnost a hudební schopnosti. Pedagog má možnost sáhnout po osvědčených notových materiálech, jako je třeba Pohádka o lese v *Klavírní školičce* autorem Janžurové a Borové, anebo si může vymyslet vlastní pohádku. Fantazii se meze nekladou. Pohádka by měla být doprovázená obrázkem, který obsahuje objekty, které jsou pro dítě známé a blízké. Sázkou na jistotu je proto pohádka se zvířátky, s přírodou nebo pohádka o počasí.

##### **2.4.4.1. Cit pro výšku a sílu tónu**

Na klavíru je možné zvukově napodobit jakékoli zvířátko, ať už je to malý ptáček cvrlikající ve čtyřčárkované oktávě, nebo medvěd bručící v kontra oktávě. Tím se žák učí poznávat výšku tónů, i jejich sílu. Pokud určuje výšku správně, je možné postupně zmenšovat interval mezi hlubokými a vysokými tóny, až se pedagog dostane do střední polohy, kterou může přirovnat k hlasu pejska, kočky a podobně.

---

<sup>34</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013. 408 s. ISBN 978-80-246-2060-2. s. 68.

Kromě poznávání vysokých a hlubokých tónů může dítě poznávat také dynamiku, opět spojenou s mimohudební představou, v hudební pohádce je k tomuto skvělé použít počasí. Bouřka bude znít ve fortissimu, anebo může padat jemný deštík, který bude znít v pianissimu. Při hře na počasí je také velmi krásné použití pravého pedálu pro podporu zvukomalby. Pedál sešlápne buď pedagog nebo dítě.

#### **2.4.4.2. Ověření rytmického cítění**

Pomocí zvuků, které vydávají zvířátka, můžeme ověřit žákovo rytmické cítění. Ve zmiňované Pohádce o lese je křepelka, která prozpěvuje v tečkovaném rytmu „pět peněz“, což je poměrně složitý rytmický útvar, se kterým si často tří či čtyřleté dítě ještě neporadí, ale vždy je důležité mít na paměti, že není třeba dodržovat vše přesně podle plánu a pokud je pro dítě některý úkon zatím příliš náročný, může mu ho pedagog zjednodušit. Rytmizovat můžeme klidně štěkání pejska „haf haf“ jako dvě čtvrté noty, anebo „pejsku náš“ jako dvě osminky a jednu čtvrtku apod. Pedagog do hudební pohádky zařadí elementární rytmický prvek, který může s dítětem nejprve zarecitovat například na slabiky, posléze zatleskat. Pokud se dítěti daří napodobit rytmus přesně tleskáním i recitací, mohou ho společně vyzkoušet i zahrát na klavír buď jedním prstem na jednom tónu, anebo oběma rukama, každou jedním prstem na dvou tónech, například na malé tercii, kterou často začínají dětské říkanky.

#### **2.4.4.3. Ověření tonálního a harmonického cítění, hudební paměti a tvořivosti dítěte**

Tonální cítění dítěte můžeme ověřit zpěvem známé lidové písně. Dále můžeme dítě naučit v rámci hudební pohádky novou písničku nebo říkanku. Může se jednat skutečně o pár taktů hudby, nejlépe předvětí a závětí. Melodie musí být jednoduchá, složená maximálně ze čtyř až pěti různě vysokých tónů následujících za sebou v intervalech primy, sekundy až tercie, nikoli větší. Melodie by měla být podložena rýmovaným textem, který nejprve s dítětem zarecitujeme a dbáme u toho na rytmickou přesnost recitace. Text dětem pomůže zapamatovat si melodii. Poté pedagog dítěti zahraje na klavíru melodii písničky s harmonickým doprovodem, a s dítětem ji následně zazpívá. Pokud je dítě šikovné, dokáže podle sluchu písničku vyfukat jedním prstíkem své dominantní ruky i na klavíru. V takovém případě dítěti pedagog asistuje a pomůže mu najít základní tón melodie. Písničku je možné transponovat podle potřeby do jakékoli tóniny, která bude vyhovovat hlasovému rozsahu dítěte. Transpozice je vynikajícím prostředkem ke zjištění tvořivých

schopností dítěte, je zároveň elementárním prvkem improvizace. Tím, že pedagog dítě naučí novou písničku, uvidí, zda je dítě schopné si písničku snadno zapamatovat anebo mu to činí obtíže. Tím si tedy jednoduše ověří hudební paměť dítěte.

#### **2.4.4.4. Motorické schopnosti**

Při prvním setkání s klavírem je důležité vyzkoušet i motorické schopnosti dítěte. Dítě si musí osahat černobílý reliéf klaviatury a seznámit se s ním. Jako první se dítě zaměří na černé klávesy, a pokud už umí počítat, rozdělí si klaviaturu podle skupinek dvou a tří černých kláves. Pokud ještě počítat neumí, stačí dítě navést k tomu, aby poznalo, který ostrov černých kláves je větší, a který menší. Toto by mělo zvládnout i tříleté dítě. Dovolíme dítěti klouzat jedním prstíkem z černé klávesy na bílou, a ukážeme mu i jak šplhat po bílých klávesách po klaviatuře nahoru a dolů. Dítě zpravidla při seznamování s klavírem přirozeně používá ukazováček, kterým je zvyklé ukazovat na věci okolo sebe, a ostatní prsty si většinou sbalí do pěstičky. Ukážeme mu, že ruka na klavíru je jako kytička, která se rozvine, a všechny prstíky jsou otevřené. Ten, který zrovna hraje na klavír, směřuje dolů. Navedeme dítě na elementární podkládání palečku pod ukazováček nebo prostředníček, cokoli z těchto dvou kombinací prstů bude pro dítě jednodušší, a necháme ho lézt po klaviatuře po jedné klávese směrem nahoru i dolů. Osobně se přikláním v tomto cvičení k používání pouze bílých kláves, abychom se vyhnuli chromatickému prstokladu při používání kombinace bílých a černých kláves. V *Klavírní školičce* je veverka, která šplhá na strom a která je u dětí velmi populární. Lézt po klaviatuře ale může i jakékoli jiné zvířátko, třeba had, pavouk nebo opička. Všechny motorické prvky zkusíme střídavě oběma rukama. Malé dítě samozřejmě nedosáhne z pozice sezení na židli rukama na klaviatuře do krajních oktáv klaviatury, takže mu pedagog umožní, aby vyskočilo ze židle a prošlo se například právě při hře na podkládání palečku podél klaviatury. Každé dítě má přirozenou touhu „dolézt“ až na nejkrajnější klávesu na klaviatuře. Pohyb je pro děti přirozený. Proto ani pedagog nemůže chtít, aby malé dítě vydrželo 30 minut v kuse sedět na jednom místě a mělo opřené nožičky o stupínek. Možnost vyskočit a proběhnout se podél klaviatury je tak příjemnou změnou pozice těla.

Dále je důležité vyzkoušet také plynulý přenos ruky nad klaviaturou se zapuštěním ruky do klaviatury, což je možné provést pomocí oblíbené hry na zvony. Při této hře pedagog krásně vidí schopnost dítěte pracovat celou paží a navede ho k pocitu uvolnění a tíhy celé paže až z ramene. Pedagog žáka navede, aby hrál celou vahou

a pohybem celé paže, a vytvořil příjemný tón při dopadu na klaviaturu. Nikdy by se u této hry nemělo jednat o bezhlavé mlácení. Dítě se učí zapojovat do hry celou paži a používat její váhu, a zavěsit se do klaviatury pouze zpevněným konečkem jednoho prstu. Zároveň při tvoření klavírního tónu dbá pedagog na to, aby dítě okamžitě získávalo zvukovou představu o tónech krásných, tvořených měkkou rukou, váhou paže, a tónech škaredých, tvořených „mlácením“ do klavíru, které se snažíme eliminovat hned v počátku vyučování.

Hudební pohádka by tedy měla obsahovat všechny důležité prvky, které pomohou pedagogovi rozpoznat žákovy dispozice k hudebním činnostem a diagnostikovat jeho hudební schopnosti. Žákovi by měla hudební pohádka umožnit poznat možnosti hry na klavír a vyzkoušet své hudební schopnosti v co nejširším měřítku. Hudební pohádka může být zejména pro tříleté dítě poměrně dlouhá a může se stát, že v průběhu začne ztrácet pozornost. Kdykoli během výuky pedagog spatří na dítěti známky únavy, které se nejčastěji projevují jako protírání očíček, zívání, otáčení se za maminkou, je na čase přestat s prací a vymyslet pro dítě jinou pohybovou aktivitu. Dítě může dostat za úkol se proběhnout po místnosti, samozřejmě při zachování pravidel bezpečnosti. Pedagog si může s dítětem i zatancovat, zaskákat. Nejlépe vymyslí takovou pohybovou aktivitu, na kterou napojí nějakou jinou hudební činnost, třeba tleskání, kdy si procvičí s dítětem rytmus anebo synchronizaci celého těla apod. Stačí chvilka, dítě je osvěžené a bude se dále soustředit na práci u klavíru.

V průběhu první lekce klavíru (a nejen první, toto platí obecně v počátečním klavírním vyučování) je také dobré zaspívat si s dítětem písničku, kterou dítě zná a má ji rádo. Dítě může položit své ruce na ruce pedagoga, a oba tak mohou zpívat i hrát „společně“.

#### **2.4.5. První setkání s klavírem dětí od 5 do 7 let**

Při vedení lekce klavíru s dítětem pětiletým až sedmiletým bude pedagog aplikovat do výuky stejné metodické postupy, jako ve výuce dětí tří až pětiletých, nicméně s postupujícím věkem dítěte je nutné si uvědomit i větší rychlost vstřebávání učiva žákem, rychlejší a přesnější reakce na zadané úkoly. Pokud se dítě začíná učit hrát na klavír v pěti až sedmi letech, je možné tuto přípravnou fázi předcházející samotnému hraní na klavír zkrátit na nezbytné minimum několika prvních týdnů výuky. Starší žák by se mohl cítit podhodnocován příliš jednoduchým repertoárem, který je

nezbytný pro začátečníky, a příliš dlouhé setrvávání v pohádkové etapě výuky, kterou krásně přijímají děti tří i čtyřleté, by mohlo žáka pětiletého a staršího spíše odradit.

Od staršího žáka je též možné vyžadovat větší přesnost provedení, je možné více dbát na detaily a vícekrát opakovat jeden problém, pokud je to třeba. Žák pěti až sedmiletý nebude pravděpodobně vyžadovat tak improvizací přístup k lekci, jako žák mladší, lekce bude moci mít pevnější řád i organizaci. Prvek improvizace z výuky hry na klavír nikdy zcela nezmizí, pedagog je při své činnosti neustále nucen individuálně přizpůsobovat konkrétní program lekce možnostem, schopnostem a reakcím každého žáka. Pedagog také přizpůsobí svoje jazykové vyjadřování duševní vyspělosti žáka, s žákem pěti až sedmiletým už nebude muset mluvit v tak pohádkových obrazech, jako s mladšími žáky, vyjadřování může postupně začít být více odborné, přesné, konkrétní.

#### **2.4.6. Specifika práce s nadanými dětmi**

Změna v přístupu komunikace se žákem se týká i žáků výrazně hudebně nadaných a talentovaných. Velké hudební nadání či talent bude znamenat prakticky bezproblémové vstřebávání učiva žákem, který bude lačnit po nových informacích a nových dovednostech, a nebude vyžadovat tak pohádkový a pozvolný přístup, jako dítě disponující běžnými hudebními vlohami. Přístup vhodný pro většinu běžně nadaných dětí by mohl talentované dítě spíš odradit nebo rozčílit.

Výrazné hudební nadání se projevuje u dítěte již ve velmi raném věku, nejčastěji v předškolním období od tří let. Typickými znaky je neobyčejný zájem dítěte o hudbu, který se projevuje například tak, že když dítě slyší hudbu produkovanou doma někým jiným anebo třeba jen znějící z televize či rádia, ustane v činnostech, které právě provádí a pozorně poslouchá či sleduje hudební dění. Vrozené dispozice jsou ale pouze jedním předpokladem pro rychlý rozvoj hudebních schopností těchto dětí, další podmínkou je samozřejmě i podporující zázemí a příhodný vliv socio-kulturního prostředí, v němž dítě vyrůstá. Pokud se sejdou optimální podmínky pro rozvoj hudebních schopností dítěte a vysoké vrozené dispozice, můžeme mluvit o zázračných dětech. Takové děti dělají překvapivě rychlé pokroky v instrumentální hře. Často se také jejich hudební talent pojí i s činností skladatelskou. Výkony zázračných dětí dalece překračují výkony jejich vrstevníků.

*Zázračné děti se „učí s velkým zájmem, lehce, jsou velmi pilné a ctizádnostivé a brzy vykazují neobyčejné pokroky. Jejich motorické reakce při hře jsou téměř bleskové*



*a svalstvo jejich rukou je velmi poddajné. Instrumentální úkony proto provádějí rychle a velice přesně. S naprostou lehkostí překonávají i technicky obtížná místa. Jejich neomylná paměť, bohatá fantazie i tvořivá aktivita jim umožňují již v dětství dosáhnout uměleckého výkonu, na němž je zřejmý estetický prožitek, a dokonce i smysl pro hudební styl<sup>35</sup>.*

Další charakteristiku zázračných dětí najdeme v publikaci *Základy pedagogiky nadaných*, kde J. Jurášková píše, že „zázračné děti jsou... děti, které před desátým rokem věku podávají výkony v některé kognitivní oblasti na úrovni dospělého profesionála. Těmito oblastmi jsou obvykle takové okruhy lidské činnosti, které jsou dětem přístupné a nevyžadují nevyhnutně příliš širokou znalost problematiky, co do vědomostí. Nejčastěji to bývají šachy a hudba. K typickým charakteristikám zázračných dětí patří... vysoké ambice, pragmatismus a vášnivé zanícení pro danou oblast<sup>36</sup>“.

Dále vycházíme opět z F. Sedláka a H. Váňové. Profesionální úspěch ve hře na klavír či jakýkoli jiný hudební nástroj není určen pouze mírou nadání či talentem. Je to celá sbírka předpokladů fyzických i duševních, kde velkou roli hraje také charakter, obecná inteligence, motivace a volní vlastnosti dítěte. Zázračné dítě prožívá období bouřlivého rozvoje, ale nikde není předem psáno, že rozvoj hudebního talentu bude probíhat rovnoměrně a přímočaře. I silné dědičné hudební vlohy projevující se v raném dětství mohou dojít k výraznému zpomalení s nástupem puberty, a naopak. Pomalejší hudební vývoj v dětství může být vystřídán prudkým vzrůstem zájmu, vnitřní motivace a bleskovým rozvojem hudebních schopností s nástupem puberty vlivem výrazného biologického růstu, hormonálních změn a souvisejících změn v citovém životě jedince. Současné výzkumy životopisů významných hudebníků ukazují na to, že tito v dětství neprojevovali zázračné ani nijak výjimečné hudební nadání, avšak podporující rodinné zázemí a vynikající pedagogové probudili v těchto lidech motivaci a touhu stát se profesionálními hudebníky. Budoucí úspěch každého

---

<sup>35</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013. 408 s. ISBN 978-80-246-2060-2. s. 104.

<sup>36</sup> JURÁŠKOVÁ, Jana. *Základy pedagogiky nadaných*. Praha: Institut pedagogicko-psychologického poradenství v ČR, 2006. 132 s. ISBN 80-86856-19-4. s. 23.

talentu, ať už probuzeného v dětství anebo v pozdějším věku, je ale podmíněn jedním společným činitelem, a tím je píle, soustavná a usilovná každodenní práce i za cenu velkého odříkání a dlouhodobého cvičení. To platí nejen pro hraní na klavír, ale i pro jakýkoli jiný hudební nástroj, jiný umělecký obor či úspěch například ve vrcholovém sportu.

#### **2.4.6.1. Rozpoznání nadání dítěte**

V tomto pohledu vycházím z publikace *Základy pedagogiky nadaných* autorky J. Juráškové. Prvním signálem jak rozpoznat, že je dítě nadané, je jeho brzká schopnost číst, která se může projevovat už v pouhých čtyřech letech. Toto je důkazem nadání dítěte ve více než 50 % případů. Nadané dítě se rychle učí, disponuje širokou slovní zásobou a výbornou pamětí. Je neunavitelné, má sníženou potřebu spánku oproti vrstevníkům, neustále klade autoritám otázky a má neukojitelnou touhu se učit nové věci. Nadané dítě si často vybere jednu konkrétní oblast, ve které provádí „výzkum“, které věnuje všechnu svoji energii i pozornost. Nadané dítě často trpí nezdravým perfekcionismem, stanovuje si vysoké, často až nereálné cíle, a trpí frustrací, když se mu jich nepodaří dosáhnout. Zejména děti v předškolním věku mohou tuto frustraci zažívat, pokud nedokážou realizovat svoji představu kvůli nerovnováze mezi fyzickým a kognitivním vývojem. Nadané dítě může vykazovat i podvýkonnost či poruchy v učení. Může pociťovat nudu při učení úloh, které mu připadají příliš snadné nebo je musí vícekrát opakovat, což může vést i k nevhodným projevům chování, dokonce i k hlučným projevům nesouhlasu vůči učiteli.

Řešením přístupu k výuce nadaných dětí jsou dle Juráškové dvě výukové metody, nazývané akcelerace a obohacení<sup>37</sup>. Akcelerace znamená urychlení učebního obsahu a obohacení spočívá v tom, že žákovi je poskytnuto rozšíření a prohloubení učiva nad rámec učebních osnov.

Nadanému žákovi ve hře na klavír poskytne pedagog ke studiu více repertoáru a náročnější úroveň skladeb, než které přísluší jeho danému ročníku nebo věku. V hudebním vyučování je naštěstí velký prostor pro růst dítěte po stránce repertoárové i interpretační. Směrem nahoru vlastně neexistuje ve výuce hudby žádný strop ani limit. Dokonce i osnovy na školách vymezují pouze minimální

---

<sup>37</sup> JURÁŠKOVÁ, Jana. *Základy pedagogiky nadaných*. Praha: Institut pedagogicko–psychologického poradenství v ČR, 2006. 132 s. ISBN 80–86856–19–4.s. 49.

požadovanou úroveň pro daný ročník. Na škodu není ani ponechat nadané dítě více let v přípravném studiu, kdy ještě není žákem prvního cyklu studia na ZUŠ a tudíž jeho studium není omezeno na konkrétní počet let, než by školu absolvovalo. To je zejména vhodné v případě, že dítě začíná hrát na klavír v předškolním věku a škola mu umožní zůstat v přípravném studiu až do hraničního věku sedmi či osmi let, kdy je pak nutné přestoupit do prvního ročníku. Přeskakování ročníků v hudebním vyučování se nejeví jako doporučené řešení, protože ve výuce hry na nástroj hraje důležitou roli i čas, a čím více času a prostoru má nadané dítě na cvičení, tím lepších výsledků bude dosahovat.

V otázce klavírního vyučování nadaných dětí je potřeba zmínit i vyšší potřebu těchto dětí být pod profesionálním dohledem svého pedagoga. Proto je optimální těmto dětem věnovat zvýšenou pozornost a umožnit jim docházet do výuky vícekrát týdně, než je předepsáno osnovami školy. Pokud není možné rozšířenou výuku realizovat pravidelně, je nutné to udělat minimálně před důležitým veřejným vystoupením žáka anebo před klavírní soutěží. Rozšíření přípravy na klavírní soutěž minimálně o hodinu týdně by měl zvážit každý pedagog, který takového žáka připravuje, protože příprava na soutěž bude vyžadovat nacvičení většího a náročnějšího repertoáru, a jeho důkladné nastudování a obehání na koncertním pódiu, aby mělo dítě šanci na soutěži uspět. Úspěchem na soutěži nemyslíme nutně získání ceny, ale provedení takového soutěžního výkonu, se kterým bude žák moci být spokojený. Zejména opakovaný neúspěch na soutěžním i koncertním pódiu může žáka silně demotivovat a v nejhorším případě ho i odradit v pokračování v hudebních činnostech, proto by měl pedagog žáka připravovat na soutěž či významné koncertní vystoupení se zvýšenou pozorností po interpretační i duševní stránce.

V soukromé výuce není zvýšená docházka dítěte do klavírního vyučování problémem, avšak při studiu na škole není samozřejmostí, že škola bude umožňovat nabídku rozšířené výuky pro nadané děti. Na některých školách tato možnost existuje, a pokud ano, pedagog i rodič nadaného dítěte by měli udělat maximum pro to, aby jim nadstandardní docházka do výuky byla umožněna.

V praxi se stále setkáváme s tím, že pedagogové vyučují nadané děti nad rámec svých pracovních povinností ve svém osobním volném čase, bez nároku na finanční odměnu od zaměstnavatele. Toto bývá případ často těch nejspičkovějších pedagogů, kteří nedokáží ponechat talentované dítě svému osudu, a díky jejich nadměrnému,

někdy až vyčerpávajícímu úsilí, se stále posouvají hranice klavírní pedagogiky a na soutěžních či koncertních pódiih můžeme obdivovat nesmírně hodnotné a inspirativní výkony jejich žáků. Všem těmto pedagogům patří obrovský dík a úcta za jejich práci, která pro ně je často životním posláním, a osobně věřím a doufám, že za svůj nemalý kulturní přínos naší společnosti budou v budoucnu i náležitě nadprůměrně finančně ohodnoceni.

#### **2.4.6.2. Osobnost učitele nadaných žáků**

Pedagog nadaného žáka by měl disponovat všemi charakterovými i profesionálními vlastnostmi, jako každý jiný pedagog ve výuce hudby. Nejcennějšími vlastnostmi pedagoga nadaných je tolerance k různým návrhům řešení probírané problematiky, k případným nepřiměřeným projevům žáka, a schopnost ocenit nadaného a jeho nápady. Pedagog hry na klavír nemusí sám být koncertujícím virtuózem, aby mohl kvalitně učit nadané děti. Často se setkáváme s tím, že být velikým koncertním mistrem pro výuku dětí nestačí. Pedagogický talent se totiž automaticky nesnoubí s interpretačním talentem, i když to tak samozřejmě může být.

Pedagog nadaného dítěte by měl být připraven setkat se s netypickými situacemi, které mohou v průběhu vyučování nastat, a měl by na ně umět klidně a profesionálně reagovat. Není potřeba, aby se učitel snažil vytvořit okolo sebe iluzi dokonalosti. Chyby jsou součástí běžného života, a tolerance k chybám je důležitá. Nadaný žák může chybu pedagoga považovat za velký poklesek, avšak když pedagog svoji chybu připustí, může žákovi naopak ukázat svoji velikost a velkorysost a motivovat ho vnímat jeho chyby jako cestu k dalšímu zdokonalování jeho dovedností. Právě prostřednictvím chyb se hranice lidské činnosti mohou dále posouvat vpřed, pokud se z chyb lidé poučí.

## **Kapitola 3: Metodika elementární výuky hry na klavír 5–7 letých dětí**

Hra na klavír klade u žáka vysoké nároky jak na logické myšlení při chápání výstavby a struktury hudebního díla, propojování poznatků z hudební teorie a nauky s praxí a budování techniky, tak na kreativní myšlení při porozumění obsahu hudebního díla, vytváření hudební představy, interpretaci díla, vyjadřování nálad a emocí. Hra na klavír dále vyžaduje, aby se při postupném osvojování mnoha nových dovedností tyto dovednosti přetvářely v návyky. *„Návyk je automatizovaná dovednost. Hudební dovednosti zahrnují často jen jediný jednotlivý úkon na hudebním nástroji, například správné provedení prstokladu nebo správné provedení synkopické výměny pravého pedálu. Hudební dovednosti umožňují vykonávat rychlé a plynulé pohyby či myšlenkové operace potřebné pro hudební činnosti, předvídat sled motorických úkonů, koncentrovat a rozšířit značně pozornost.“*<sup>38</sup>

Z toho vyplývá, že pro to, aby se dítě úspěšně naučilo hrát na klavír, musí ovládnout celou paletu hudebních dovedností. Tyto dovednosti se odehrávají na mnoha úrovních: jsou sluchové, motorické, myšlenkové, hmatové, zrakové i interpretační. Postupné osvojování dovedností klavírní hry je dlouhodobou záležitostí, která vyžaduje nejen aktivitu dítěte v hodinách, ale také pravidelné cvičení a opakování v domácím prostředí. Jedině skrze opakování je možné nové dovednosti přetvořit v automatizované návyky, které bude dítě používat takzvaně z podvědomí. Ve chvíli, kdy si dítě osvojí určitou hudební dovednost a vytvoří si z ní návyk, tento návyk mu umožní kvalitnější a přesnější provedení požadovaného úkonu. Dítě se na vytvořený návyk již nebude muset tak silně koncentrovat, což zároveň vytvoří mentální prostor pro získání a osvojení nové dovednosti.

Aby se však cvičení a mnohonásobné opakování pro dítě nestalo zátěží, aby se ze hry na klavír nestala nudná rutina, je neustále třeba mít na paměti i druhou jmenovanou složku výuky. Tou je předávání velkého nadšení a radosti z hudby z učitele na žáka, pozitivní motivace a pochvala za každý provedený úkon, a samozřejmě snaha učitele předat složitou látku hravou a dítěti přístupnou formou, která ho bude bavit.

---

<sup>38</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013. 408 s. ISBN 978–80–246–2060–2. s. 71.

Pedagog by se měl snažit rovnoměrně rozvíjet technickou i hudební stránku hry dítěte, aby mezi nimi nedocházelo k nerovnováze. Když bude dítě přednostně pracovat na technice, ke které bude hudba „přidávána“ až poté, co se skladby naučí mechanicky přehrávat, bude zatíženo mnohonásobným opakováním bez hudebního obsahu, a hra na klavír se pro něj stane mechanickým prstovým cvičením. Taková výuka ho nebude dlouhodobě bavit a na hodiny klavíru bude v dospělosti pravděpodobně vzpomínat jenom jako na nucený dril. V tomto případě je možné očekávat i předčasné ukončení docházky dítěte do hodin klavíru bez chuti dále pokračovat.

Naopak, pokud bude pedagog rozvíjet pouze hudebnost a radost z hudby, ale nebude u dítěte dbát na postupné osvojování technické stránky hry a získávání správných a efektivních pohybově-sluchoových návyků, dítěti se nebude dařit přesvědčivá interpretace, protože na to jeho technická výbava nebude stačit. Výuka hry na klavír „jen pro zábavu“ taktéž není z dlouhodobého hlediska vhodným řešením. Dítě bude ztrácet motivaci a chuť hrát na klavír, protože nedokáže zahrát skladby bez velkých obtíží, anebo bude muset setrvávat na příliš jednoduchém repertoáru, který nebude odpovídat jeho intelektovým požadavkům a opět dojde k nerovnováze.

Oba extrémů jsou nevhodné. Pedagog musí umět optimálně vyvažovat obě důležité složky klavírní hry, a učit dítě hrát tak, aby ho to nejen bavilo a mělo radost ze hry, ale aby se mu také dařilo hrát dobře a krásně. Jedině pokud budou tyto dvě důležité složky – technika a hudebnost – v rovnováze, bude pro dítě hra na klavír přínosná a zajímavá v dlouhodobém horizontu.

Každý žák je originální osobností, disponující vlastní paletou emocí, preferencí, každý vyrůstal v jiném a různě podněcujícím sociokulturním prostředí. Neexistuje tudíž jednotný návod na to, jak vyučovat hru na klavír pro všechny. Shrnout se dají pouze optimální metodické principy a postupy výuky hry na klavír od úplných začátků. Načrtnout se dá chytrá a efektivní „strategie“ výuky, která usnadní práci jak pedagogům, tak jejich žákům, a umožní žákům dělat rychlejší pokroky.

Každé dítě je jiné, a zkušený pedagog se naučí pružně rozpoznat jeho rozpoložení, citlivě vnímat, jak má lekce klavíru vést. Pedagog by měl žáka nabíjet pozitivní motivací, podporovat v jeho snažení a vést tak, aby postupně úspěšně zvládl všechny důležité prvky klavírní hry. Pedagog při tom ale nesmí zapomínat, že výuka hry

na klavír je především výukou hudby, a ta má přinášet všem lidem duševní obohacení, radost, možnost sebevyjádření a seberealizace, a estetický prožitek.

V následujícím textu se zaměříme na klíčové oblasti elementárního klavírního vyučování, se kterými by se žák měl v průběhu prvního roku výuky hry na klavír seznámit. Žákovi by měly být položeny kvalitní a stabilní základy v těchto oblastech, aby na nich v budoucnu mohl dále stavět. Pokusím se navrhnout optimální metodický postup v jednotlivých klíčových oblastech elementární klavírní hry. K navrženým metodickým postupům jsem došla zejména vlastní pedagogickou praxí při práci s malými dětmi u klavíru, rozsáhlou četbou odborné literatury zaměřující se na počátky klavírního vyučování a aplikování optimálních postupů z literatury opět do vlastní pedagogické praxe, a v neposlední řadě také sledováním výukových metod významných osobností české klavírní pedagogiky v oblasti klavírního vyučování dětí, a to jak formou náslechlů ve vyučovacích hodinách, tak poslechem dětských klavírních soutěží či koncertů.

Uvědomuji si, že postupem času budu získávat další pedagogickou praxi, a tím pádem se budou i mé metodické postupy dále formovat a rozvíjet. Současný stav poznání v oblasti elementární klavírní pedagogiky je východím pro vznik následujícího textu v této práci, avšak plně si uvědomuji, že výuka hry na klavír je dynamický proces. S každým novým žákem vyvstávají nové problémy, nové způsoby sdělení vyučované látky. I mnohokrát ověřené postupy výuky určité skladby je možné v budoucnu zcela změnit a přehodnotit s každým novým žákem, který bude danou skladbu hrát, jednoduše proto, že každý žák je úplně jiný. Je tedy možné, ba dokonce pravděpodobné, že za dalších 20 let předložím čtenářům text, který bude zrcadlit ještě hlubší vhledy a zkušenosti v oblasti elementárního klavírního vyučování. Navržené postupy nejsou jistě dogmatem, které by klavírní pedagogové museli dodržovat, jsou pouze tím neoptimálnějším řešením, které mohu čtenáři v současnosti nabídnout ze svých zkušeností i znalostí oboru elementární klavírní pedagogiky. Věřím, že následující metodické postupy budou pro pedagogy hry na klavír přínosné a inspirující.

Následující text je rozdělen do několika tematických oblastí, v rámci kterých se budeme podrobněji věnovat jednotlivým tématům klavírní metodiky. Těmito oblastmi jsou:

- rozvoj hudebnosti žáka;
- základy budování a rozvoj klavírní techniky v počátečním stádiu klavírního vyučování;
- práce s notovým textem a čtení not.

V klavírním vyučování však první dvě oblasti neprobíhají odděleně, ale vzájemně se prostupují, doplňují. Rozvoj hudebnosti a techniky žáka jsou dvě klíčové oblasti elementárního vyučování, které by měly být ve výuce neustále v rovnováze a měly by být rozvíjeny rovnoměrně. Rozdělení textu je zde čistě z praktických důvodů ve službě jeho větší přehlednosti a lepší srozumitelnosti.

Oblast třetí, práce s notovým textem a čtení not, je v počátečním stádiu výuky odsunuta mírně do pozadí, z praktického důvodu – děti se učí nejprve hrát na klavír podle sluchu, a teprve poté, co jsou dostatečně rozvinuté v předchozích dvou oblastech, je možné přejít na hru z not v pravém slova smyslu. Tato třetí oblast však vychází ze dvou předchozích, které jsou předpokladem k jejímu úspěšnému zvládnutí.

### **3.1. Rozvoj hudebnosti žáka**

A. Vlasáková píše: „*Rozvíjení žákovy hudebnosti je v elementárním vyučování prvořadým úkolem.*“<sup>39</sup> S tímto tvrzením nelze než souhlasit. Hra na klavír je v první řadě hrou na hudební nástroj, a tedy klavír je nástrojem sloužícím k vyjadřování hudby. V náročném procesu práce s malým žákem je pedagog někdy soustředěn na přílišné vysvětlování problematiky techniky hry na klavír, dbaní na správné prstoklady, na intonační čistotu a rytmickou přesnost hry, na důslednou práci s notovým textem a podobně. Může se stát, že pozornost je zaměřena především na to, jak nástroj ovládnout po technické a teoretické stránce. Každý pedagog by však měl mít neustále na mysli, že cílem výuky hry na klavír je především prožívat a přesvědčivě vyjadřovat hudbu. Všechny technické i hudebně-teoretické aspekty hry na klavír by měly vždy vycházet z hudební představy, podle které se teprve bude

---

<sup>39</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. 172 s. ISBN 80-7331-005-8. s. 32.



určovat, jak problematiku řešit po technické stránce a jak ji vysvětlit žákovi po stránce hudebně-teoretické.

V otázce rozvíjení hudebnosti žáka se budeme věnovat následujícím oblastem:

3.1.1. Tvoření tónu

3.1.2. Rozvoji rytmického citění žáka

3.1.3. Rozvoji tonálního a harmonického citění žáka

3.1.4. Hře tří a čtyřruční

3.1.5. Pedalizaci

3.1.6. Improvizaci

3.1.7. Počátkům polyfonní hry

3.1.8. Interpretaci

### **3.1.1. K tvoření tónu**

V počátečním stádiu výuky vedeme žáka k tomu, aby tvořil tóny pomocí váhy celé paže v součinnosti celé paže od ramene až ke konečkům prstů. Při tvoření prvních tónů takovýmto způsobem zní zvuk klavíru dítěti zpěvně, sytě, kulatě a krásně. Drobné dětské prsty nejsou ještě připravené na to, aby dokázaly hned tvořit tón samostatně v legatu, nemají ještě zpravidla potřebnou sílu ani pružnost. Zato tón vytvořený vahou celé paže nemá taková omezení a naopak podporuje u dítěte volnou a svobodnou hru.

Při tvoření tónu dbá pedagog na to, aby dítě nepoužívalo hrubou sílu a do kláves nešťouchalo, nemlátilo ani nebouchalo. Pedagog učí dítě v počátečním stádiu vše nápodobou, což je pro dítě nepřírozenější způsob učení. Zahraje pro názornost dítěti tóny tvrdé a škaredé, tvořené fyzickou silou a bez jakékoli hudební představy. Zahraje mu i tóny zpěvné, barevné, kultivované, kulaté a nosné, tóny vyprávějící příběhy, aby dítě získalo přesvědčivou sluchovou představu, jak má znít krásný kultivovaný klavírní zvuk, ke kterému bude směřovat. Od prvních krůčků, od prvního zahraneého tónu, pěstuje pedagog u dítěte výraznou hudební představu. Ukáže mu, jakými všemi různými způsoby může jeden tón zaznít, a využívá při tom kontrasty. Dítě se totiž velmi rychle dokáže učit pomocí chápání kontrastů, a to nejen v oblasti výuky hudby, ale i například v oblasti obohacování slovní zásoby. Tón může být nosný nebo opatrný, veselý i smutný, živý i ospalý. Může znít jako slon i jako myšička, jako medvěd i jako ptáček, jako housle i jako flétna. Klavírní tón může mít tisíce nálad, barev i dynamických odstínů. Dítě je vedeno k tomu, aby od tvoření prvních tónů

vždy dokázalo hrát s bohatou zvukovou představou, kterou pedagog stimuluje všemi dostupnými prostředky. Těmi je budování hudební představy již zmíněnou nápodobou pedagoga, hudebními hrami a pohádkami, ale také mimohudebními prostředky jako například obrázky, doprovodnými texty, pohybovým i výtvarným vyjádřením vnímaného obsahu hrané skladbičky. Vhodné je též v počátečním stádiu klavírního vyučování používat metaforická přirovnání, která dítěti přiblíží příběh každé skladby a pomohou mu vytvořit jasnější hudební představu (např. místo „zahraj toto místo v pianu“ použije pedagog přirovnání „zahraj toto místo, jak když jde kočička spinkat a nechceš ji probudit“ apod.) Při volbě přirovnání vycházíme z jazykových prostředků, které jsou pro dítě známé a srozumitelné.

Žáka seznámíme se základními vlastnostmi klavírního tónu, který od momentu svého zaznění prudce ubývá na síle. Žáka je třeba vést k tomu, aby doposlouchával tóny až do konce jejich délky. Pokud tak neučiní, zejména po dlouhých tónech pak hrozí nebezpečí, že následující tón zazní příliš silně. Klavírista se musí umět napojit zvukově do již znějícího tónu a tón následující zahrát v takové dynamice, aby nedošlo k náhlému přerušení melodie například nevhodným akcentem. Žákův sluch podněcujeme při hře v průběhu klavírní lekce neustále, a to nejen v přednesových skladbách či písních, ale například i při hře stupnic, kde by tóny měly být všechny stejně krásně zpěvné a zahrané stejně kvalitně do dna kláves. Čím více budeme žákovu pozornost upínat na sluchovou představu a zpětnou kontrolu hrané hudby, tím více bude žák považovat za samozřejmou takovou práci u klavíru, která se opírá o jeho sluch. „*Děti někdy pokládají za chyby pouze intonační, rytmická nebo prstokladová narušení hudebního textu.*“<sup>40</sup> Největší chybou je ale chyba zvuková. Žák se nesmí spokojit s tóny neznělými, se zvukově nevyrovnanou hrou, s tóny tvrdými, ošklivými, s nelogickým přerušováním melodie, nesprávně vyměněným pedálem a podobně. Zvuková narušení hudebního proudu jsou zdaleka tou největší chybou v procesu výuky hry na klavír, a pokud jimi hra žáka trpí, pak při hře na klavír nespolehá na svůj sluch jako na hlavní orgán, který řídí jeho hru. Skrze plastickou a uvědomělou práci s kultivovaným klavírním tónem dokáže žák vyjadřovat nejružnější nálady, příběhy, emoce, a přesvědčivě interpretovat hudební obsah skladeb, cvičení či písniček již od úplných počátků hry na klavír.

---

<sup>40</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. 172 s. ISBN 80-7331-005-8. s. 48.

### 3.1.2. Rozvoj rytmického cítění

Rozvoj rytmického cítění u dětí je pevně spojen s rozvojem cítění tonálního a nelze je v hudební praxi od sebe oddělit. Hudební rytmus je součástí melodie, proto i rytmické cítění úzce souvisí s prožíváním melodie a frázováním.

Prožívání rytmu je pro člověka přirozené. „*Rytmické cítění je hluboce zakotveno v lidské osobnosti přímo v její endothylní (instinktivní) vrstvě*“<sup>41</sup>. Hudební rytmus vychází z rytmu lidské řeči. Tak, jako se v řeči střídají přízvukné a nepřízvukné slabiky, střídají se v hudbě přízvukné a nepřízvukné doby. Na zcela jednoduché větě může učitel žákovi vysvětlit, jak v hudbě fungují těžké a lehké doby, např. „Ko-či-čka spí“, kdy podtržené slabiky představují těžké doby. V počátečním stadiu vyučování se jeví jako optimální využívání rytmizovaných dětských říkadél. Učitel vede žáka nejprve k prožívání rytmizace řeči, a přes zrytmizovanou řeč dále k rytmizaci říkadla na drobném melodickém útvaru, např. na dvou tónech vzdálených o malou tercii, které žák hraje střídavě oběma rukama. Rytmizovat s dítětem na klavíru může učitel i slova rozložená na jednotlivé slabiky. Dítě se učí poslouchat a odlišovat dlouhé a krátké slabiky, a získává tak zkušenost s vnímáním různých rytmických hodnot.

Další metodou sloužící pro rozvoj rytmického cítění je otextování melodie studované skladby. O výhodách otextování melodie jsme si již povídali. Tato metoda se kromě již uvedených možností dá také využít tehdy, pokud žák necítí dlouhé hodnoty not a má sklon z nich „utíkat“. Pomocí slabik vymyšleného textu dokáže dítě jednoduše vycítit, jak přesně dlouho má daný tón hrát a poslouchat. Otextování se doporučuje také při hře složitějších rytmických útvarů. Pokud dítě dokáže vyslovit zřetelně pomocí textu složitější rytmický útvar (např. triolu, tečkovaný rytmus apod.), začne mu rytmická struktura dávat hned jasnější smysl a dokáže ji poté přesvědčivě interpretovat. Učitel by měl vést žáka k přesné, nikoli přibližné interpretaci jednoduchých i složitějších rytmických útvarů.

Při vnímání a prožívání rytmických hodnot not a pomlk je důležité, aby žák přesně cítil poměr mezi jejich délkami. Nejjednodušší metodou je rozdělení rytmických hodnot pomocí slabik „tyty-tá-tájá“, kdy „ty-ty“ symbolizuje dvě hodnoty osminové, „tá“ hodnotu čtvrtovou a „tá-já“ hodnotu půlovou. Hodnota celá pak může být

---

<sup>41</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013. 408 s. ISBN 978-80-246-2060-2. s. 143.

rytmizována například jako „tájá–dájá“. S pomocí této metody žák dokáže rychle rozpoznat také grafické znázornění rytmických hodnot not a cítit správně poměr délky mezi nimi. Pro noty šestnáctinové je potom možné použít např. slabiky „ty–ky, ty–ky“. Osobně také pro podložení čtyř za sebou následujících šestnáctinových hodnot v praxi ráda používám metodu otextování zmíněnou výše, kdy využíváme s žáky slovo složené ze čtyř krátkých slabik, které vyslovíme na každý úder jedné doby celé, např. ko–pre–ti–na nebo ru–ka–vi–ce.

S dětmi zařazujeme do výuky také tleskání. Učitel tleská například čtvrté hodnoty a udává tím zároveň tempo a metrum, žák se připojí k učiteli a vytleská hodnoty osminové, šestnáctinové atd. Výuku rytmu je třeba přenést na žáka tak, aby mohl fyzicky prožívat pulzaci a poměr mezi jednotlivými rytmickými hodnotami. Slovní vysvětlování rytmu nikdy není ve výsledku tak účinné, jako žákova fyzická a zvuková zkušenost prožívání rytmu.

Žák by měl rytmus v hudbě v počátečním stadiu výuky prožívat celým svým tělem. Opět zde platí, že malé dítě se lépe učí a automatizuje si nové dovednosti od velkých pohybů k menším. Může pochodovat po třídě, rytmus vytleskávat hrou na „ozvěnu“, dirigovat skladby, které hraje učitel, nebo které jsou pouštěny během lekce z nahrávky.

S rozvojem rytmického citění žáků souvisí úzce i citění metrické a smysl pro tempo. Metrum můžeme rozvíjet u dítěte například dirigováním, tancem nebo pochodem na znějící hudbu po třídě, dále tleskáním těžkých dob v taktu. Metrickému citění pomáháme opět vhodně zvoleným textem, kterým podložíme hranou hudbu. Metrum učíme dítě vnímat jako přirozenou součást hudby plynoucí v čase. Metrum je přirozená pulzace, vycházející z hudebního obsahu skladby, jejího stylu a charakteru. *„Správné určení základní jednotky pulzace pomáhá při přípravě i při interpretaci skladeb. V některých případech je klíčem ke stanovení tempa a k pochopení charakteru skladby (např. v dílech J. S. Bacha)“*<sup>42</sup>

Volba správného tempa opět úzce souvisí s hudebním obsahem skladby. Snažíme se od počátku práce na skladbách hledat společně s žákem optimální tempo skladby. Pomocí kontrastů žákovi ukážeme, jak by změnilo hudební výraz skladby příliš

---

<sup>42</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. 172 s. ISBN 80–7331–005–8. s. 38.

pomalé nebo příliš rychlé tempo. Učíme žáka volně dýchat s hudebními frázemi a pracovat plasticky s tempem rubatem. Významnou roli při výuce tempa hraje také ritardando, které by mělo vycházet z postupně se od sebe oddalujících metrických dob a mělo by působit přirozeně. Optimální tempo skladby můžeme konfrontovat s metronomem, metronomické údaje v zápisu skladeb se však velmi často dalece liší od reálného tempa, při kterém je zachován hudební obsah skladeb. Jako lepší řešení se jeví řídit se spíše tempovými označení pomocí italského hudebního názvosloví, které nám napoví nejen ohledně vhodné volby tempa, ale i ohledně výrazu skladeb (např. *allegro* znamená rychle, ale také vesele apod.).

### **3.1.3. Rozvoj tonálního a harmonického cítění žáka**

„*Tonalita je výrazový prostředek neodmyslitelně spjatý s melodií.*“<sup>43</sup> V oblasti tonálního cítění se snažíme u žáka pěstovat vědomí základního tónu tóniny, které cítí jako „domeček“, tedy jako místo, kde melodie zpravidla začíná a kde zpravidla i končí. Melodie zakončená na některém z vedlejších stupňů působí neukončeně a má tendenci pokračovat někam dál, kdežto melodie zakončená na tónice působí ukončeně, ukotveně. Tyto jednoduché tonální vztahy můžeme pěstovat u dítěte již v počátečním klavírním vyučování. Pokud se dítě dobře orientuje v tonálním centru hraných písní či skladeb, nebude v jeho hře zpravidla docházet k intonačním nepřesnostem (čímž rozumíme zvukovým chybám vyplývajícím ze zahrání chybných tónů v melodii). V průběhu klavírní lekce můžeme zařazovat krátká sluchová cvičení, ve kterých žák poznává ukončenou a neukončenou melodii. Žák by měl být schopen poznat mimotonální tón v melodii. U dítěte pěstujeme také cit pro rozdíl mezi durovými a mollovými tóninami. V *Nové klavírní škole je tato problematika pěkně zpracována hrou na „světlo (dur) a stín (moll)*“<sup>44</sup>. Rozvoj tonálního cítění je úzce navázán na zpěv lidových písní, které jsou dítěti zpravidla známé z domácího prostředí či ze školky. České lidové písně jsou základem české hudebnosti, a měly by tvořit přirozenou součást hudebně výchovného procesu v počátečním klavírním vyučování. I přesto, že někteří žáci nejsou nadaní z hlediska schopnosti čistě intonovat, je vhodné do výuky zařazovat i zpěv. Pokud žáka naučíme intonovat čistě

---

<sup>43</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013. 408 s. ISBN 978-80-246-2060-2. s. 148.

<sup>44</sup> JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVIČKOVÁ, Milada. *Nová klavírní škola 1. díl*. Praha: Schott Music Panton, 2005. 152 s. ISMN M-2050-0600-6. s. 73.

tóny byť i v minimálním tónovém rozsahu, otevřeme mu tím další pomyslnou bránu k jeho hudebnímu sluchu a představě o tónové výšce. Zpěvem se dále žák učí dýchat, což je klíčová dovednost pro přesvědčivou interpretaci hudebních frází, ale i pro cit pro pomlky či doposlouchávání dlouhých tónů.

Harmonické cítění pak těsně souvisí s tonálním cítěním. Rozdíl je pouze v tom, že „*tonální cítění se uplatňuje lineárně, tj. ve vztahu k jednohlasé melodii, harmonické cítění reaguje ve směru vertikálním na vícehlasou fakturu hudby a ve směru horizontálním na kontinuitu harmonických vazeb.*“<sup>45</sup>

V oblasti harmonického cítění se v elementárním klavírním vyučování zaměříme na vnímání konsonancí a disonancí a na harmonickou kadenci obsahující základní harmonické funkce a jejich vztahy. Konsonance je klidový stav souzvukového materiálu, který nevyžaduje změnu nebo rozvedení, kdežto disonance tvoří větší harmonické napětí, na které je třeba reagovat. Příkladem elementárního rozvedení disonance do konsonance může být například postup vedoucí k rozvodu souzvuku sekundy do souzvuku terice. Příkladem vnímání funkčního napětí je tíhnutí citlivého tónu k rozvodu do tónické primy.

Harmonické cítění dále rozvíjíme elementární orientací v základní harmonické kadenci. Dítě ještě nemusí znát teoretická pojmenování tónika, subdominanta a dominanta, může vše vnímat pohádkově. Tónika může u dítěte představovat hrad, nebo krále, něco velkolepého a přitom bezpečného. Subdominanta vyvolává pocit šíře a dominanta pocit vzrušení a napětí. Základní harmonickou kadenci je možné cvičit ve spojení s lidovými písněmi či vánočními koledami. Žáka naučíme jednoduché doprovody, které mohou obsahovat jen obrysy základních harmonických funkcí (např. místo úplného trojzvuku, který by pro dětskou ruku byl ještě příliš obtížný, stačí bas; místo dominantního septakordu bas a malá septima hrané v obratu jako velká sekunda apod.). Učíme pak žáka harmonizovat melodii písně, žák se učí poznávat, že některý akord k melodii na určitých místech ladí, a na určitých zní falešně a je třeba jej vyměnit za jiný akord v doprovodu. Tuto problematiku najdeme opět velmi dobře zpracovanou například v *Nové klavírní škole*<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013. 408 s. ISBN 978-80-246-2060-2. s. 153.

<sup>46</sup> JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVÁ, Milada. *Nová klavírní škola 1. díl*. Praha: Schott Music Panton, 2005. 152 s. ISMN M-2050-0600-6. např. s. 111-112.

### **3.1.4. Hra tříruční a čtyřruční v počátečním klavírním vyučování**

Prostředkem pro rozvoj harmonického cítění je také společná hra tří nebo čtyřruční žáka s učitelem, při které žák hraje melodie, učitel může volit bohaté harmonické doprovody, anebo obráceně, žák hraje basovou linii a učitel melodii. Kromě toho přináší společná hra s učitelem žákovi mnoho dalších benefitů, o kterých si nyní povíme.

V počátečním stadiu výuky je doplňovat žakovu hru společnou hrou tří nebo čtyřruční doporučeno. Pedagog při společné hře používá pravý pedál, pokud to hudební obsah skladby umožňuje. Rozezní se tak celé barevné spektrum nástroje, dítě získává hned od začátku bohatou sluchovou představu klavírního zvuku a jeho možností. I přes zpočátku poměrně chudý part žáka je tak hudební obsah skladeb vyvážen bohatším partem učitele.

Když hraje dítě s učitelem čtyřručně, pomáhá mu to udržet se lépe v pravidelném metru skladby a hrát v rovnoměrném tempu. Společná hra také učí dítě sluchové spolupráci mezi dvěma hudebníky, rozvíjí sluchové schopnosti dítěte, což se pozitivně odráží v jeho interpretačních dovednostech.

Elementární tří či čtyřruční skladby jsou zpravidla obsaženy v klavírních školách pro začátečníky, případně může pedagog improvizovat jednoduchý doprovod k lidovým písním či dalším skladbám, které žák hraje. Vhodné je též zařadit společnou hru učitele a žáka i na první veřejné vystoupení žáka, který se může opřít o svého učitele jak hudebně, tak duševně, a může tak lépe zvládnout první zkušenost na koncertním pódiu.

### **3.1.5. Hra s pravým pedálem**

Hru s pravým pedálem můžeme do výuky zařadit hned v počáteční fázi, není třeba ji odkládat do pozdějších stádií výuky, ani do dalších ročníků. Podmínkou pro použití pravého pedálu u malých dětí je samozřejmě pedálový adaptér, který dětem umožní dosáhnout nohou na pedál pohodlně. Zpočátku výuky se jedná o použití pedálu s tzv. současnou, nebo také přímou výměnou. Pravý pedál může být použit třeba jen dva takty ve skladbě. Existují i dětské skladby, v nichž je možné pedál držet sešlápnutý od začátku do konce (například skladby v pentatonice ad.). Použití pravého pedálu je pro děti lákavé. Pedál mnohonásobně zvyšuje zvukové možnosti klavíru. Dítě tak může

získat bohatší sluchovou zkušenost a lepší představu o možnostech klavírního zvuku. V počáteční fázi se samozřejmě ještě nejedná o práci s pravým pedálem ve smyslu synkopické výměny, nýbrž o prosté seznámení s pedálem jako takovým. Od počátku hry s pedálem dbáme na to, aby dítě mělo patu ukotvenou na zemi, a naučíme ho sešlapávat a vyměňovat pedál pouze špičkou, příp. přední částí nohy. Noha zůstává po celou dobu v kontaktu s pedálem, nikdy se z něj zcela nezvedá ani při výměně, pouze ho vrací do neutrální výchozí polohy. Optimální je, když dítě nosí na lekce bačkůrky, protože se mu potom pedál ovládá lépe, než když hraje naboso.

Pedál současný, přímý, zpravidla nedělá žákům žádné problémy. Větší výzvou je výuka synkopického pedálu. Každý klavírista by měl bezproblémově ovládat pedálovou techniku, proto se nyní zaměříme na metodiku výuky synkopického pedálu. L. Tichá píše, že *„důležité je naučit děti cítit a vnímat následnost pohybu ruky a nohy a naučit je stále sluchem sledovat čistotu harmonických změn při výměnách pedálu<sup>47</sup>“*. Co se týče výuky synkopického pedálu, optimální je začít cvičením, kdy pedál dítě vyměňuje synkopicky na jednotlivých tónech, které hraje úhozem tenuto ve velmi pomalém tempu. V pomalém tempu je možné uvědomit si veškeré následné úkony, ke kterým patří zahrání tónu, následná výměna pedálu, a konečně poslech znějící harmonie. Po zvládnutí tenuta naučíme dítě pedál synkopicky vyměňovat i při hře v legatu. Úhoz staccato je nevhodný pro výuku hry s pedálem v počáteční fázi proto, že ruka se v klaviatuře prakticky nezdrží, a proto je velmi náročné pedál vyměnit v tom správném okamžiku a staccatový tón zadržet v pedálu.

Nejčastější chybou při používání synkopické výměny pedálu je to, že žáci kopírují nohou pohyb ruky na klaviatuře, společně s úhozem pedál sešlapávají a společně s opuštěním kláves pedál pouští. Hlava je totiž zvyklá regulovat pohyby těla synchronně, ale u klavíru je potřeba naučit žáky každou končetinou vykonávat samostatný pohyb, který je závislý jeden od druhého až v návaznosti. Zatím co noha drží pedál sešlápnutý, ruka se připravuje na zahrání dalšího tónu, a teprve v momentě úhozu dalšího tónu nebo těsně po jeho zaznění se noha z pedálu zvedá, po úhozu zase klesá dolů a pedál sešlapává.

---

<sup>47</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta–klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978–80–7331–151–3. s. 70.



Synkopický pedál vysvětlujeme jako „opožděný“ pedál, pedál používaný po úhozu. V této definici však je třeba doplnit, že pedál se použít v momentě úhozu prstů do kláves, případně po úhozu, a potom se teprve sešlapává/vyměňuje. Důležité je nechat dítě hrát synkopickou výměnu pedálu nejprve ve velmi pomalém tempu tak, aby mělo čas koordinovat pohyb se sluchovou kontrolou.

Zpočátku je vhodné také nechat dítě fyzicky procítit, jak a kdy noha na pedálu reaguje na to, co se děje na klaviatuře. Osobně nechávám děti šlápnout mi na nohu, podobně, jako když si jejich ruce pokládám na své a něco jim předehrávám (obdobně, jako při hře na „klokánky“, tentokrát s nohama). Vyměňujeme tak pedál společně, což je pro děti ještě názornější, než slovní vysvětlování.

Poté, co dítě ovládne základní princip správné synkopické výměny pedálu s tóny hranými pravou i levou rukou, naučíme ho vyměňovat pedál s basovými tóny. K tomu je vhodné vybírat skladby, v nichž má levá ruka možnost zdržet se na basech déle, anebo je prostor basy mírně předržet, aby dítě mělo dostatek času na provedení odpovídajícího následného pohybu ruka–noha. Práci s pravým pedálem dítě učíme regulovat sluchem. Je nutné, aby dítě dosáhlo určitého stupně sebekontroly a dokázalo rozpoznat, kdy pedál zapomnělo vyměnit, nebo kdy nohu z pedálu nezvedá dostatečně vysoko, a harmonie se tím pádem mísí do sebe.

Hra s pravým pedálem s použitím synkopické výměny je náročná disciplína. Ke správně provedené synkopické výměně pedálu bychom měli děti vést od počátku, kdy jim tuto možnost práce s pedálem představíme, a doopravdy celý proces dotáhnout do konce. Zároveň je třeba poskytnout jim dostatek času a prostoru při osvojování synkopické výměny pedálu. Tuto novou dovednost si totiž děti potřebují zautomatizovat, a dokud se tak nestane, musíme je jako pedagogové neustále vést k tomu, aby se na správnou synkopickou výměnu pedálu pozorně soustředili. Správně získaný návyk synkopické výměny pedálu můžeme přirovnat například k osvojení návyku jízdy na kole. Dokud dítě samo neudrží rovnováhu, nemůžeme ho nechat samostatně bez kontroly jezdit na kole, a neustále ho musíme hlídat a opravovat.

### **3.1.6. Dětská improvizace**

Z vyprávění maminek slýchávám, že děti doma často tráví u klavíru mnoho času, ale necvičí to, co bylo na hodině zadáno, nýbrž si hrají, „co chtějí“. Někdy se jedná i o zcela náhodné improvizování. Maminky zpravidla považují takové trávení času u klavíru za kontraproduktivní a snaží se je dítěti zamezit.

Při domácím cvičení by jistě měl být čas věnován přípravě na hodinu klavíru. O důležité úloze rodiče při domácím cvičení jsme se již zmiňovali. Soustředěné a cílené cvičení na klavír však tvoří pouze část času, který dítě tráví u klavíru proto, že ho hra na nástroj baví. Pokud klavír dítě přitahuje, připadá mu nový, zábavný a láká ho množstvím neprobádaných zákoutí, dítě bude u klavíru trávit určitou dávku času i hraním „jen tak“. Zpravidla se jedná o prozkoumávání zvukových možností nástroje, hře náhodných tónů s použitím pravého pedálu, hledání tónů či akordů, které k sobě ladí a které nikoli, vyhledávání a vyťukávání melodií známých písní podle sluchu, a v případě vyššího stupně hudebního nadání se může dokonce jednat i o spontánní dětskou skladatelskou činnost.

Těmto improvizacním aktivitám je vhodné nezamezovat a nechat jim volný průběh. Podílí se totiž mimoděk významně na zlepšování orientace dítěte na klaviatuře i představě o zvukových možnostech nástroje. V případě, že dítě těmto aktivitám věnuje doma výraznější časové zastoupení, je vhodné dítě v lekci klavíru seznámit nad rámec probírané látky s elementárními pravidly skladby a improvizace. Je možné dítě seznámit se základní harmonickou kadencí, ukázat mu všechny durové a mollové akordy např. od bílých kláves, naučit ho doprovázet lidové písně jednoduchými improvizovanými doprovody, společně zapsat do not vymyšlenou skladbičku apod. Tyto činnosti se částečně překrývají s tonálním a harmonickým rozvojem žáka.

Zařazení prvku improvizace do počátečního klavírního vyučování je vhodné. Elementární improvizace rozvíjí u dítěte tvořivost, hudební myšlení, smysl pro formu skladeb a zároveň tvoří příjemný kontrast k jinak zpravidla pevně dané struktuře klavírní lekce. Do elementární improvizace může patřit například vytvoření jednoduchého doprovodu k lidové písni či vánoční koledě, hra na echo mezi učitelem a žákem, kdy učitel předehraje jednoduchý melodický motiv, který dítě zopakuje; dítě může být vedeno k dotvoření neukončené melodie (tím se může učit vnímat vztah mezi předvětím a závětím). Příjemným zpestřením výuky je také zařazení jednoduchých prvků jazzové hudby, a samozřejmě hudby z oblíbených filmů (jako jsou např. filmy Piráti z Karibiku, Harry Potter a mnoho dalších). K hudbě z filmů je zpravidla třeba vytvořit zjednodušenou verzi odpovídající technické a hudební úrovni daného žáka, může se tedy také jednat o improvizacní prvek ve výuce. Existují i výukové materiály, které se věnují elementární improvizaci v počátečním klavírním

vyučování, např. *Klavírní improvizace* J. Marcolové<sup>48</sup>, *S písničkou u klavíru* autorek Z. Průšové a Z. Janžurové<sup>49</sup>, nebo *We make our own Music* od C. Grindei<sup>50</sup>.

### 3.1.7. Počátky polyfonní hry

V rámci prvního roku výuky hry na klavír je vhodné představit dětem i základy polyfonní hry. Protože mě zajímalo, zda je tohoto názoru více klavírních pedagogů v Čechách, zařadila jsem otázku ohledně zařazení základů polyfonní hry v prvním roce klavírního vyučování i do svého výzkumu v této práci.

Polyfonní hra je specifickou oblastí problematiky ve hře na klavír. Klavír zaujímá mezi ostatními hudebními nástroji výjimečné místo, protože je to vícehlasý nástroj. Jednou z klíčových dovedností klavíristy je tudíž i umění vést více znějících melodických hlasů najednou. Jedná se samozřejmě o velmi náročnou dovednost, zejména v oblasti hudebního polyfonního myšlení, schopnosti uvědomovat si, poslouchat a vést při hře na klavír všechny znějící hlasy. V elementárním klavírním vyučování ještě nemluvíme o polyfonii v bachovském slova smyslu. Rozhodně nechceme říci, že by malé děti měly být přetěžovány složitými vícehlasými skladbami. V počátečním klavírním vyučování se jedná spíše o to citlivě dětem přiblížit i tento způsob hry na klavír, který je odlišný od hry melodií doprovázených harmonickým doprovodem.

Polyfonní hra pozitivně ovlivňuje rozvoj klavírního myšlení. Pomáhá vytvářet v myšlení klavíristy zcela nové hudební vazby, podporuje hráče k maximální sluchové kontrole hry a rozvíjí jeho hudební paměť. *„Vycházíme z přesvědčení o významu polyfonie pro rozvoj právě klavíristického talentu, a to již od raného stupně. Polyfonní hra rozvíjí smysl pro vícevrstevný hudební projev, tříbí schopnost jednotlivé vrstvy navzájem zvukově i artikulačně rozlišovat a ozvláštňovat,*

---

<sup>48</sup> MARCOLOVÁ, Jana: *Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1.-3. ročníku LŠU - metodická příručka pro pedagogy*. Praha: Panton, 1983.

<sup>49</sup> PRŮŠOVÁ, Zdenka a JANŽUROVÁ, Zdena. *S písničkou u klavíru*. Praha: Editio Supraphon, 1988.

<sup>50</sup> GRINDEA, Carola and her pupils. *We make our own Music*. Londýn: Kahn and Averill, 1982.

*rozmanitě je vůči sobě situovat do pozice popředí a pozadí a vytvářet iluzi plastického, bohatě strukturovaného prostoru.*<sup>51</sup>

V počátečním klavírním vyučování můžeme volit takový vícehlasý repertoár, ve kterém dochází k částečnému osamostatnění druhého hlasu, nebo se jedná o jednoduchý kánon či o vícehlasou skladbu, ve které si ruce spíše povídají a střídají se tak ve hře. K výuce základních principů polyfonie můžeme například využít lidové písně, ke kterým můžeme s žákem dotvářet elementární druhý hlas. Výuka polyfonie tak bude spojena s prvkem elementární improvizace. Další možností elementární polyfonní formy je jednoduchý kánon.

Zaměříme se nyní na metodiku výuky rané polyfonie v počátečním klavírním vyučování. Předpokladem pro výuku polyfonie u malých začátečníků je předchozí schopnost hrát již kvalitně na klavíru legato. Polyfonie je založená na samostatném melodickém pohybu jednotlivých hlasů. Proto je optimálním postupem se s dítětem naučit každý hlas zvlášť (v elementárním stádiu výuky se většinou jedná o skladby dvouhlasé, kdy každý z hlasů obstará jedna ruka klavíristy). Naučíme žáka tedy hrát skladbu po hlasech, a to tak, aby dítě zvládlo každý hlas zahrát z paměti, s požadovaným hudebním výrazem, a s rytmickou i metrickou přesností.

Skladbu následně cvičíme ve spolupráci učitel–žák tak, že každý z nich hraje jeden hlas jednou rukou. Učitel s žákem se prostrídají, aby žák měl možnost vyzkoušet zahrát oba melodické hlasy. V takovém společném cvičení skladba zní v celku, a žák má možnost poslechnout si pletivo hlasů stejně, jako bude znít ve výsledném tvaru skladby. Při společné hře dbáme na to, aby žák vedl svůj hlas rytmicky přesně, aby nastupoval správně a hrát krásným zvukem. Učíme žáka poslouchat jeho vlastní hru současně v kontextu hudební spolupráce s učitelem<sup>52</sup>. U dětí, které dobře intonují, vyzkoušíme jednotlivé hlasy i zazpívat.

K souhře obou rukou přistupujeme až tehdy, kdy má dítě plně zvládnutou hru každou rukou zvlášť, je schopno ve společné hře s učitelem každý hlas přesvědčivě interpretovat, má ho uložen bezpečně v plném rozsahu do hudební paměti, hraje

---

<sup>51</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta–klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978–80–7331–151–3. s. 56.

<sup>52</sup> Když dovedeme tuto myšlenku dále, tří a čtyřruční hra žáka společně s učitelem má taktéž pozitivní vliv na rozvoj sluchových schopností žáka, a má tedy přímý pozitivní vliv i na výuku polyfonie.

rytmicky přesně, dodržuje artikulaci, dýchá v pomlčkách. Pokud je dítě takto připravené, souhra rukou v polyfonní skladbě by mu neměla činit potíže. Osobně se přikláním k názoru, že je možné polyfonní způsob hry představit žákovi již během prvního roku klavírního vyučování, a z vlastní pedagogické praxe vím, že tento způsob hry kvalitně ovlivňuje žákovu schopnost sluchové sebekontroly při hře, rozvíjí jeho hudební paměť a pozitivně působí na rozvoj klavírního myšlení jako specifického hudebního myšlení.<sup>53</sup>

Z materiálů vhodných pro elementární klavírní vyučování se úvodem do polyfonie zabývá *Klavírní prvouka* L. Šimkové<sup>54</sup>, instruktivní polyfonní skladby najdeme v díle V. Tichého: *Malé temperované hraní*<sup>55</sup>, prvky polyfonie najdeme v celé řadě instruktivních klavírních skladeb, např. O. Ježková: *Obrázky na klávesách* (např. skladby *Kolovrátek*, *Kočka je hebká, ale škrábe*), B. Bartók: *Mikrokosmos* (díl 1), P. Eben: *Lidové písně a koledy* (výběr písní s prvky polyfonie), E. Douša: *Písničky od EDA*, K. Slavický: *Na černých a bílých* (opět výběr skladeb s prvky polyfonie), *Album etud I* (např. etudy č. 2, 7, 9, 21, 25, 33 – toto jsou etudy s částečným osamostatněním druhého hlasu), E. Hradecký: *Dvouhlasé klavírní skladbičky na jednu stránku* ad. V elementárním klavírním vyučování je také možné použít sbírku *První knížka polyfonní hry* autorek D. Křížkové a V. Vlkové, nebo sbírky *Progresivní piano O* a *Progresivní baroko I* editorů M. Vojtíška a H. Boháčové, které obsahují drobné vícehlasé skladby z období baroka a rokoka, a mnoho dalších materiálů.

### **3.1.8. Interpretace v elementárním klavírním vyučování**

Jak jsme již řekli výše, rozvíjení hudebnosti žáka by mělo být pro každého pedagoga prvořadým úkolem. Nikdy bychom neměli připustit mechanickou hru bez sluchové kontroly a bez konkrétní hudební představy. Hudební představa by měla být co nejpřesnější a nejkonkrétnější od samého počátku klavírního vyučování. Dostatečně jasná hudební představa je východiskem pro přesvědčivou interpretaci v klavírní hře.

---

<sup>53</sup> Problematiku klavírního myšlení jako specifického druhu hudebního myšlení propaguje a obhajuje ve své práci TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978-80-7331-151-3. s. 97-123.

<sup>54</sup> ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka*. Praha: Bärenreiter, 2008. 144 s. ISMN 979-0-2601-0436-5.

<sup>55</sup> TICHÝ, Vladimír. *Malé temperované hraní*. Praha: Edition Rondo, 1992.

Děti by měly směřovat ke stejně přesvědčivé interpretaci, jako dospělí, pouze na drobných skladbách odpovídajících jejich úrovni. *„Práce na uměleckém obraze musí začínat současně se začátkem výuky klavírní hry a práce s notovým textem. Je-li dítě schopno reprodukovat nejprostší melodii, je nutné dosáhnout toho, aby toto provedení bylo výrazné, tj. aby charakter první „interpretace“ přesně odpovídal charakteru (obsahu) dané melodie... Dítě by mělo již od počátků dokázat zahrát smutnou melodii smutně, veselou melodii vesele, slavnostní melodii slavnostně atd. a mělo by dokázat vytvořit naprosto jasný hudební i umělecký záměr.“*<sup>56</sup>

K rozvíjení hudební představy u dětí nám mohou posloužit obrazná metaforická přirovnání a pohádková mluva pro pojmenovávání hudební problematiky. Měli bychom se snažit přiblížit klavírní problémy dětem jazykem, kterému budou rozumět. Vhodné je již zmíněné otextování melodie, které odpovídá hudebnímu obsahu skladby. Otextování zároveň podporuje rytmickou stránku hry a rozvíjí pozitivně hudební paměť žáka. Text bývá součástí říkadla nebo písničky, pokud však hrajeme skladbu, která text neobsahuje, je vhodné jej pro děti (nebo i s pomocí dětí) ke skladbě vymyslet.

Malé děti vše přejímají nápodobou učitele. Učitel tudíž barvitě, nápadně a výrazně na klavíru předehrává a přenáší na žáka emoce, motivaci i vlastní nadšení pro hru. Již od prvních tónů, které dítě na klavíru vytváří, se snažíme o co možná nejpřesnější hudební představu – i jeden tón může mít mnoho nálad, barev, různou sílu, různý charakter. Co se týče repertoáru, kterým bychom měli s dětmi začít, optimální je začít hudbou, která je pro děti blízká a známá. Do této oblasti patří dětská říkadla, hádanky a lidové písně, které jsou zpravidla dětem známé z domácího prostředí nebo ze školky. Lidové písně rozvíjejí tonální cítění žáků, pomáhají podporovat rozvíjení hudební paměti a usnadňují rytmickou přesnost hry.

---

<sup>56</sup> Překlad autorky práce. „Work on the artistic image should begin at the very first stage of learning the piano and note reading...if a child is able to reproduce some very simple melody, it is essential to make this first „performance“ expressive, in other words, that the nature of the performance should correspond to the nature (the „content“) of the melody...The child should be made, at the earliest possible stage, to play a sad melody sadly, a gay melody gaily, a solemn melody solemnly, etc., and should make his musical and artistic intention completely clear.“ NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing*. Great Britain: Barrie & Jenkins Ltd, 1973. 240 s. ISBN 1–871082–45–5. s. 10.

V počáteční fázi výuky je také vhodné zařazovat hudební pohádky, které pomáhají dětem se sluchově a hmatově zorientovat na klaviatuře, pěstují cit pro barvu tónů, cit pro rytmus, vhodnými prostředky navodí volnost paží, a pokládají základ pro mnoho dalších důležitých prvotních hudebních i klavírních dovedností. Hudební pohádky jsou formou elementární improvizace na klavír, jsou hravé a apelují na dětskou tvořivost a chuť si hrát. Hudební pohádky může pedagog vymýšlet s dětmi přímo v lekci, anebo využít pohádky připravené v různých materiálech (viz kapitola 2 této práce).

Aby byla u dítěte od počátku výuky pěstována co nejživější hudební představa, je vhodné volit do jeho repertoáru skladby kontrastní – veselou a smutnou, rychlou a pomalou, živou a klidnou, výrazně rytmickou a zvukomalebnou apod. Díky kontrastům dítě lépe dokáže polarizovat různé nálady, které se učí vyjadřovat.

V počátečním klavírním vyučování se dítě učí poznávat různé prostředky a možnosti interpretace, vyjadřovat různé nálady, emoce, vyprávět skladbami různé příběhy. K tomu všemu potřebuje nasbírat co nejvíce podnětů z prostředí okolo sebe. Velkou roli v otázce interpretace hraje samozřejmě pedagog, který dítěti svět hudby v obrazech ukazuje a odkrývá, a kterého dítě napodobuje. Dítě ale může získávat inspiraci také například návštěvou koncertů profesionálních umělců či hudebních představení pro děti, malováním obrázků ke každé skladbě podle toho, jakou má skladba náladu. Neměli bychom zapomínat ani na četbu dětské literatury v domácím prostředí. Čtení pohádek a příběhů rozvíjí dětskou slovní zásobu, obohacuje představivost a podněcuje fantazii, což se též pozitivně odráží v budování hudební představy v klavírním vyučování.

### **3.2. Základy budování a rozvoje klavírní techniky v počátečním stádiu klavírního vyučování**

V následujícím textu se zaměříme na některé technické aspekty klavírní hry v elementárním stádiu. Jak jsme již zmínili výše, v klavírním vyučování od sebe nelze oddělit technickou a hudební přípravu dítěte, obojí musí být rozvíjeno rovnoměrně. V otázce rozvíjení a budování žákovy klavírní techniky se budeme věnovat následujícím oblastem:

3.2.1. Pocitově-pohybová cvičení k uvolnění těla dítěte

3.2.2. Správnému sezení u nástroje

3.2.3. Orientaci na klaviatuře jako základu pro orientaci v tónovém prostoru a přípravě na budoucí čtení not

3.2.4. Postupu budování klavírní techniky v elementárním vyučování

3.2.5. Hře stupnic a práci palců, přípravě ke hře akordu

3.2.6. Cvičení

3.2.7. Veřejnému vystoupení

### **3.2.1. Pocitově-pohybová cvičení k uvolnění těla dítěte**

K tomu, aby si dítě uvědomilo váhu svých paží a jejich volnost, je vhodné v počáteční fázi klavírního vyučování zařazovat do výuky jednoduchá pocitově-pohybová cvičení. Díky těmto cvičením si dítě dokáže uvědomit vlastní tělo a uvolnit paže, aby dokázaly volně klesnout podél těla vlastní vahou.

Jedním z doporučených cvičení je například „máchání prádla“. Jsme společně s dítětem v předklonu v prostoru třídy, ruce vyvěsíme dolů, a poté se houpeme ze strany na stranu celým trupem. Ruce létají volně do stran. Další pohybové cvičení na uvědomění si váhy a volnosti paží, je naučit děti udělat „hadr“. Stojíme s dítětem naproti sobě a vezmeme obě jeho ruce do svých. Potom dítě upozorníme, že jednu jeho ruku pustíme, a tato ruka musí volně klesnout vlastní vahou podél těla. Pokud má dítě tendenci pohyb vědomě řídit a paži volně klesnout nenechá, vyměníme si dítě s pedagogem role, a pedagog mu vše názorně předvede.

Další pohybovou hrou, kterou je možné využít, je hra na „klokánka“. Při této hře je pedagog „klokaní maminka“ a dítě „klokaní miminko“. Dítě sedí u klavíru, a učitel vezme jednu nebo obě jeho ruce a položí si je celým předloktím nebo dlaněmi na své ruce. Společně pak hrají na klavír cvičení nebo skladbu, kterou se právě učí, anebo například lidovou píseň, kterou si mohou společně zároveň i zazpívat. Dítě se může plně uvolnit a vcítit se do pohybů paží svého učitele při hře na klavír, a přímo fyzicky od něj přejímat způsob hraní na klavír, který spočívá v používání uvolněných těžkých paží a tvoření krásného zpěvného zvuku. Touto hrou dítě dokáže také pocítit, jak má uvolnit zápěstí, pokud ho má ztuhlé, a jak se zápěstím správně při hře na klavír pracovat. Dále je také možné evokovat v dítěti pocit, že jeho paže váží tolik,



co „velký slon“, je těžká, ale zároveň příjemně uvolněná, a může se bezpečně zabořit do dna klaviatury<sup>57</sup>.

### 3.2.2. Správné sezení u nástroje

V počátečním stádiu výuky postupně žáka vedeme ke správnému sezení u klavíru. U malých dětí je nutnost mít k dispozici ve třídě pedálový adaptér, protože malé děti zpravidla nedosáhnou z klavírní židle nohama na zem. Adaptér je dostatečně široký a stabilní, takže na něj děti mohou položit celá chodidla nohou a opřít se o ně. Dětem vytvoříme představu, že jejich nohy jsou jako kmen silného stromu, který se nevyvrátí při bouři. Můžeme s nimi mírně zakymáčet ze strany na stranu a hrát si na „bouři a vichr“, což navíc zpravidla vzbudí radostnou reakci. Děti mají při této hře za úkol mít nohy neustále pevně opřené o stupínek. Připravujeme tím jejich tělo na budoucí hru na klavír, kdy od pasu dolů vnímáme oporu a stabilitu těla, která umožňuje horní polovině těla volně se pohybovat a podle potřeby se naklonit nad klaviaturou ve směru hry. Správné sezení s oporou o celá chodidla, s nohama mírně rozkročenýma pro větší stabilitu, pomáhá napřímít trup a uvolnit celé paže.

Děti jsou však děti, a rozhodně po nich nemůžeme chtít, aby seděly správně, s oporou o nohy a vzpřímeně celou vyučovací lekci. Je zcela přirozené, že malé děti jsou neposedné, na klavírní židli se ošívají a všechno prozkoumávají. Někdy nevydrží sedět správně ani několik vteřin v kuse. Proto je třeba netrvat na tom, aby dítě celou lekci prosedělo u klavíru, ale podle didaktického plánu pedagoga se může během lekce i cíleně proběhnout, podívat se společně s učitelem dovnitř do nástroje, vyzkoušet, co dělají všechny pedály. Vhodné je také zařazovat krátké hudebně-pohybové hry (viz výše), hry na dirigenta anebo třeba hry rozvíjející rytmické cítění dítěte, jako je pochodování nebo taktování. Dále je možné aplikovat hry na ozvěnu, kdy dítě opakuje po učiteli zadání úkolu, např. tleskání jednoduchého rytmického útvaru, kdy nejprve žák opakuje po učiteli krátký rytmický úsek, a poté si mohou role i vyměnit. Při výměně rolí pedagog může záměrně dělat chyby, aby je dítě mohlo rozpoznávat a opravovat. Pohybové činnosti

---

<sup>57</sup> Další pohybově-pocitové hry na navození pocitů a pohybů při hře na klavír uvádí A. Vlasáková v Klavírní pedagogice: VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. 172 s. ISBN 80-7331-005-8. s. 60-79, dále též JUDOVINA-GALPERINA, Taťána Borisovna. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. Vyd. 1. Praha: LYNX, 2000. 149 s. ISBN 80-902932-0-4. s. 40-60.

je vhodné v rámci lekce střídat s hraním na klavír, a to zejména spatřujeme-li na dítěti známky únavy anebo klesající pozornosti. Trocha pohybu dítě osvěží a ono se pak lépe se soustředí na zbývající část lekce a další hudební úkoly.

Pokud sedíme u klavíru a hrajeme na něj, je třeba dítěti nenásilně korigovat správné sezení v průběhu lekce. Některé děti bývají opravdu neposedné, a opakované vysvětlování správného sezení by mohlo dítěti z lekce vytvořit dojem neustálých příkazů a úkolů, které má plnit. Proto je vhodné s dětmi vytvořit nonverbální znamení, která pomohou ušetřit čas mluvením a opakovaným vysvětlováním správného sezení. Například když chceme, aby se dítě narovnal v bedrech, polechtáme ho na zádech. Pokud chceme, aby dítě opřelo nohy o stupínek, polechtáme ho na koleni. Takové malé gesto zcela postačí na to, aby se dítě posadilo ke klavíru správně, a můžeme nerušeně pokračovat v hudebních činnostech.

### **3.2.3. Orientace na klaviatuře jako základ pro orientaci v tónovém prostoru a příprava na budoucí čtení not**

S navozeným pocitem váhy a volnosti paží potom dítě začíná tvořit první tóny na klaviatuře pomocí hry na zvony (velmi pěkně zpracováno v *Klavírní školičce*<sup>58</sup>). Dítě hraje zvony po celé klaviatuře, učí se poznávat a pojmenovávat tóny, různou výšku tónů v oktávách, zlepšuje svoji orientaci na klaviatuře. U hry na zvony je vhodné hru podpořit jednoduchou říkankou nebo básničkou, která pomůže dítěti držet metrum při hře (např. „Zvony zvoní bim, bam“, viz opět. *Klavírní školička*). Dítě již při této elementární hře může pedagog doprovázet hrou bohatých akordů s použitím pravého pedálu. Díky bohatému klavírnímu zvuku má dítě od prvních zahranych tónů možnost poslechnout si široké dynamické a barevné možnosti nástroje.

Dítě by se mělo v prvních lekcích klavíru dobře zorientovat na klaviatuře, uložit si do paměti její podobu s pomocí rozdělení černými klávesami, a naučit se hudební abecedu vzestupně i sestupně. Zmíněná hra na zvony je jedním z vhodných cvičení. Další hravá cvičení na zlepšení orientace na klaviatuře najdeme např. v *Klavírátkách*<sup>59</sup>, kde autorky navrhnou naučit se bezpečně poznávat krajní bílé

---

<sup>58</sup> JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVIČKOVÁ, Milada. *Klavírní školička pro děti 4 – 7 leté*. Praha: Schott Music Panton, 2007. 216 s. ISMN M-2050-0648-8. s. 16.

<sup>59</sup> HANČILOVÁ, Zuzana a OPLÍŠTILOVÁ, Iva. *Klavírátky. S pastelkami u klavíru* Praha: Editio Bärenreiter, 2009. ISMN 979-0-2601-0464-8. s. 17.

klávesy, které obklopují z obou stran klávesy černé (tj. tóny *c–e, f–h*). Krajiní klávesy je poté možné jednoduše vyplnit zbývajícími klávesami bílými.

Dalším cvičením, které je možné s dítětem aplikovat, je vizualizace klaviatury. Toto cvičení je vhodné zařadit až ve chvíli, kdy dítě umí spolehlivě vyjmenovat hudební abecedu vzestupně i sestupně. Cvičení probíhá bez zrakové kontroly klaviatury. Pedagog zadá dítěti název tónu (např. *e*), a zeptá se ho, které bílé klávesy s ním sousedí z obou stran (v tomto případě *d, f*).

S klaviaturou se dítě seznamuje také hmatově. Osahá si skupinky dvou a tří černých kláves, které jsou klíčové pro dobrou orientaci na celé klaviatuře. Bílé klávesy odvozuje od toho, v jakém vztahu jsou umístěny okolo černých. Klávesám můžeme přidělit jména, barvy, o každé klávese je možné vyprávět dítěti pohádku. Cílem zrakově-hmatového seznámení s klaviaturou je, aby žáci uměli pojmenovat všechny tóny, aniž by si je neustále odpočítávali od klávesy *c*. Odpočítávání nejen velmi zdržuje, ale je také zcela vytržené z jakéhokoli hudebního kontextu. Dítě se musí učit vnímat klávesy jako domečky, ve kterých bydlí znějící tóny, a z těchto tónů je pak možné tvořit hudbu.

Orientaci na klaviatuře cvičíme také v rámci oktáv. Dítě se učí zpočátku poznávat po sluchu tóny vysoké a hluboké, učí se chápat, že směrem doprava po klaviatuře tóny šplhají do výšky a směrem doleva naopak klesají do hloubky. Pro účely rozdělení klaviatury do jednotlivých oktáv může pedagog opět využít hru na zvony. Pojmenování oktáv od *c1* vzhůru většinou nedělá dětem žádné problémy, z praxe mají děti spíš problémy se zapamatováním oktáv níže pod *c1*. Proto je vhodné podpořit zapamatování mnemotechnickými pomůckami, např. pohádkou o medvědí rodince, ve které byl Malý medvídek (*c malé*), Velká máma medvědice (*C velké*) a největší táta medvěd, který se jmenoval Kontra (Kontra C).

Orientace v tónovém prostoru, vnitřní i hmatová představa klaviatury a rozdělení klaviatury do oktáv tvoří v počátečním klavírním vyučování nezbytný základ nejen pro budoucí hru na klavír, ale také pro jako důležitá příprava pro budoucí čtení not.

### **3.2.4. Postup budování klavírní techniky v elementárním vyučování**

V metodice práce s malými dětmi vycházím z H. Neuhausa, který zastával názor, že při práci na technice je důležité vycházet z hudební představy jako základního výchozího

bodů pro rozvoj techniky. Podle něj neexistují technické problémy, pouze hudební problémy. Neuhaus vidí problém v tom, že mnoho z těch, kdo hrají na klavír, si pod pojmem klavírní technika představují pouze rychlost prstů, jejich dokonalou vyrovnanost a bravurnost, anebo třeba schopnost dokonalé plynulé hry z listu. To všechno jsou pouze jednotlivé části techniky, nikoli technika jako celek. Slovo technika pochází z řeckého slova τεχνη [techne], což znamená umění. Technika hry na klavír tedy obsahuje v sobě symbiózu všechno, technické i umělecké stránky hry. Tím, jak se zlepšuje technika hry, dokáže pianista přesvědčivěji vyjadřovat hudební obsah skladby a obráceně, čím přesnější hudební představu si pianista dokáže vytvořit, tím cíleněji potom může pracovat na její realizaci skrze technické požadavky<sup>60</sup>.

Klavírní techniku budujeme u dětí od celku k detailům, od velkých pohybů celých paží postupně až k drobným pohybům jednotlivých prstů. Tento způsob práce je pro děti přirozený, protože se odvíjí od jejich fyziologického vývoje. Při hře na klavír se pomocí velkých pohybů dítě učí zapojovat do hry celou paži v součinnosti od ramene až ke konečkům prstů a používat její váhu. Dítě zpočátku tvoří tóny na klavíru vahou celé paže až z ramene. Při postupném přechodu od hry pomocí velkých pohybů ke drobné prstové technice vedeme dítě k tomu, aby si prsty aktivně bralo klávesy zespoda, ze dna. Prsty by neměly do kláves padat z výšky, ale měly by se naučit cítit živý kontakt se dnem klaviatury, ze kterého tóny tvoří.

Úhoz, se kterým se dítě seznámí jako první, je portamento. Portamento totiž umožní dítěti setrvat na dně kláves přesně tak dlouho, aby pocítilo kontakt se dnem klaviatury, dokázalo uvolnit paže a vytvořit tón pomocí součinnosti celé paže od ramene až ke konečkům prstů, ale mohlo prsty hned zase odlepit a volně přejít k tvoření dalšího tónu. Při hře portamento dbáme na to, aby dítě při přenášení ruky z jednoho tónu na druhý mělo pocit, že i přesto, že ruka opouští klaviaturu, tón se stále nese a melodie pokračuje dál. Tóny v melodii zůstávají nepřerušované v hudební představě a vnitřním hudebním sluchu dítěte i přesto, že ruka se z klaviatury zvedá. O způsobu tvoření melodie, o tzv. „neseném tónu“ mluví i Vlasáková: „*Pokud*

---

<sup>60</sup> Překlad autorky práce. „The trouble is that many who play the piano take the word „technique“ to mean only velocity, evenness, bravura...in other words, separate elements of technique and not technique as a whole...technique is something infinitely more complex and difficult...“ NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing*. Great Britain: Barrie & Jenkins Ltd, 1973. 240 s. ISBN 1-871082-45-5. s. 3.

*klavírista důsledně neposlouchá tón v celé jeho délce, dochází k nemuzikálnímu přednesu. Čím delší tón, tím větší nebezpečí příliš silně zahraného tónu následujícího<sup>61</sup>“, také Timakin: „Treba naučiť počúvať do konca zoslabujúci sa tón a pocitovať („viest“) ho končekom prsta, pokým znie. Pri prenose ruky na iný kláves žiak prenáša nielen ruku, ale akoby „niesol aj tón“. V dôsledku toho sa vytvára nepretržitý proces zložený z dopočúvania a prenosu<sup>62</sup>.“ Obdobným spôsobom dítě „nese tóny“ i v případě, že přenáší ruku po klaviatuře ve dvojhmatech či akordech nebo při přenosu ruky přes oktávu apod.*

Úhoz staccato vyučujeme po ovládnutí hry portamento. Staccato je zkrácením portamenta, vyžaduje aktivnější práci prstů při odskoku z klaviatury. Avšak stejně jako u portamenta i při hře ve staccatu v počáteční fázi výuky dítě zapojuje do hry celou paži, nehraje staccato pouze odskočením samotného prstu od klávesy. Pokud chceme, aby staccato znělo barevně, plně a zpěvně, je třeba, aby ho dítě tvořilo celou paží v součinnosti od ramene až ke konečkům prstů za účasti volného, pružného zápěstí, které „dýchá“. Žák je veden k tomu, aby prováděl zpětnou sluchovou kontrolu zahraného staccata. Pokud staccato zní mrtvě, nezněle a ploše, vedeme žáka k používání větších pohybů při hře, většího odrazu ode dna klaviatury, případně k aktivnější práci konečků prstů. Pokud zní staccato příliš ostře, příkře a tvrdě, je to pravděpodobně způsobené tím, že dítě tvoří staccato pádem ruky do klaviatury, nikoli braním tónů z kláves aktivními bříšky prstů. Staccato vždy tvoříme zespona z kláves aktivním pružným odrazem a volným pohybem zápěstí.

Legato vyučujeme až po zvládnutí obou předchozích úhozů, portamenta a staccata, protože je nejobtížnější. Návčik legata je vhodné provádět nejprve na vázání dvou tónů s odtahem, protože spojení dvou prstů je pro dítě jednodušší. Odtahy můžeme nacvičovat mezi sousedními prsty, i mezi vzdálenějšími prsty. Postupně přidáváme další tóny v legatu, hrajeme více tónů, až vytvoříme zpěvnou hudební frázi. Artobolevskaja ve své klavírní škole<sup>63</sup> uvádí cvičení na hru legata třemi prostředními

---

<sup>61</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. 172 s. ISBN 80-7331-005-8. s. 48.

<sup>62</sup> TIMAKIN, Jevgenij Michailovič. *Výchova pianistu*. Vyd. 1. Bratislava: Vysoká škola múzických umění v Bratislave, 2012. 180 s. ISBN 978-80-89439-20-1. s. 58.

<sup>63</sup> ARTOBOLEVSKAJA, Anna Danilovna. *Pervaja vstrecha s muzykoj*. Moskva: Russkoye Muzykal'noye Izdatel'stvo, 2012. 66 s. ISBN 979-0-3520-7100-1. skladba „Zlobivé dítě“ („Draznilka“).

prsty, opět v obloučku, kdy poslední z trojice tónů může být hrán jako odtah. Vzhledem k podobné délce vnitřních prstů je toto cvičení pro děti taktéž zpočátku jednodušší, než hra legata v pětiprstové poloze.

Odtahu je třeba v počáteční fázi výuky věnovat dostatečný prostor. Jedná se o jeden z hudebně nejvýraznějších prvků, který se malý pianista učí. Na odtahu je možné dítě efektivně učit poslouchat tón, který tvoří. Odtah představuje příležitost pro výuku prožívání harmonického napětí a uvolnění při rozvedení do konsonancí. Je při něm zapotřebí práce s vahou paže. Ruka je na prvním tónu zapuštěna do klávesy, při hře odtahovaného tónu se zase zvedá z kláves s pocitem pružného, „dýchajícího“ zápěstí. Vedeme žáka k tomu, aby dokázal sám slyšet a prožít skutečnost, že první tón má větší hudební napětí, že je třeba se do něj více položit vahou a prstem udělat „důlek“ do dna klávesy, a druhý tón — odtah — je jako povzdechnutí, pohlazení, zhoupnutí nebo výdech. Odtah má menší harmonické napětí, odpoutává se lehce a jemně od klávesy, úplně jako kdybychom ji chtěli pohladit bříškem prstu. Hraje se v nižší dynamice, než první tón. Odtah je třeba od prvního seznámení v elementárním vyučování opečovat s dětmi tak, aby ho správně dokázaly prožít, poslouchat a interpretovat. Připravíme tak zároveň dítěti půdu pro budoucí hru skladeb, například z období klasicismu, kde se odtahy vyskytují poměrně často. Krásné provedení odtahu podporuje muzikalitu dítěte, ukazuje na jeho tvořivost a schopnost poslouchat se při hře. To jsou vzácné dovednosti, které by měly tvořit nedílnou součást hudebně-výchovného procesu již v počátečním stádiu vyučování.

Po zvládnutí vázání dvou až tří tónů je možné přejít na hru legato. Legato je úhoz, který musí krásně zpívat. Tvoří se nejen pouhým spojováním tónů v řadě za sebou, ale především přenášením váhy paže z prstu na prst. Opět je třeba používat celou váhu paže v součinnosti od ramene až k velmi aktivním konečkům prstů, které si pocitově „berou“ klávesy v legatu. Barenboim píše: *„Lidé mají tendenci vnímat legato jen jako pouhé vázání jedné noty ke druhé. I v rámci legata však musí být každý tón artikulován. Prsty, nikoli pohyby zápěstí nahoru a dolů, jsou zodpovědné za artikulaci.“*<sup>64</sup>.

---

Překlad názvu skladby dle neoficiálního českého překladu klavírní školy Artobolevské, konzultováno s rodilými mluvčími.

<sup>64</sup> Překlad autorky práce. „People tend to think of legato as no more than binding one note to another. But there has to be articulation of each note even within the legato. The fingers, not up-and-down

S hrou legata přichází i problematika vytváření zpěvné hudební fráze, tzv. kantilény. Je třeba dítě vést hned od počátků k tomu, aby dokázalo doposlouchávat znějící tóny a vést je konečky prstů po celou dobu, kdy tóny zní. I při přenosu ruky z tónu na tón v úhozech portamento a staccato je třeba tóny neustále poslouchat v melodické linii (vzpomeňte na „nesený tón“, o kterém jsme mluvili výše). Při přenosu ruky žák jako by nesl s sebou i tón, melodie se nepřerušuje, ale pokračuje dál v mysli žáka. Pokud žák zahraje tón a hned na něj zapomene a přestane ho poslouchat, vede to k roztrhané interpretaci, nežádoucím akcentům vznikajícím na tónech následujících zejména po dlouhých tónech, a často i k rytmickým nepřesnostem ve hře. Poslouchání tónů a jejich propojování ve zpěvnou kantilénu je důležitou dovedností, kterou je třeba budovat v souvislosti s hrou legato.

Abychom dítě naučili hrát kantilénu, je třeba mu zadávat skladbičky různého charakteru s výraznými hudebními nápady, které jsou pro dítě srozumitelné a budou ho bavit. V dětském repertoáru je třeba dosahovat co nejpřesvědčivější a nejvýraznější možné interpretace a budovat jasnou hudební představu. Instruktivní literatura obsahuje velký výběr skladeb s programními názvy, které dítěti dokáží přiblížit obsah a pomáhat tak interpretaci i budování hudební představy. Vhodnému instruktivnímu repertoáru se budeme věnovat podrobněji v další kapitole této práce.

Doposud jsme se zabývali především tím, jakým způsobem je optimální vést výuku dětí v počátečním stádiu klavírního vyučování. Ráda bych na tomto místě zmínila několik postupů ve výuce, kterým je třeba se vyhnout v úplném počátku výuky, protože je z uvedených důvodů vhodné je zařadit do výuky až později, když je dítě na ně již připravené.

Ve výuce dětí nezačínáme fixací ruky na klaviatuře v pětiprstové poloze. Dětská ruka není zpočátku připravena hrát legato a prsty ještě nejsou vycvičené, nemají potřebnou pružnost ani sílu. Děti mají v takovém případě sklon mačkat klávesy jen prsty, bez zapojení váhy celých paží. Tóny pak znějí chabě, slabě a nezněle. Děti potom nahrazují váhu silou, protože nedokáží jinak vytvořit na nástroji požadovaný zvuk. K takové hře se zpravidla přidává nežádoucí napětí v celém těle a zvedání ramen. Dále nezačínáme v počátečním klavírním vyučování rovnou hrou podle not.

---

movement of the wrist, are responsible for articulation.“ BARENBOIM, Daniel. *A Life in Music*. New York: Arcade Publishing, 2002. ISBN 978-1-61145-731-5. 246 s. s. 7-8.

Tato metoda byla hojně využívána především staršími klavírními školami, avšak z hlediska moderní klavírní pedagogiky se tento postup jeví jako nevhodný. V rané fázi studia, kdy dítě ještě dostatečně neovládá hmatově, sluchově ani prostorově celou klaviaturu, hra z not zbytečně zatěžuje jeho psychiku a vede to k nemuzikálnímu projevu s cílem „přečíst a spočítat“ noty. Začínáme tedy hrou podle sluchu a upevňujeme u dítěte bezpečnou orientaci po klaviatuře, orientaci v tónovém prostoru, rovnoměrně rozvíjíme jeho technické i hudební dovednosti.

### **3.2.5. Hra stupnic a práce palců, příprava hry akordu**

Ve chvíli, kdy dítě zvládne hrát legato, je připraveno na výuku hry stupnice a podkládání palce a překládání ostatních prstů přes palec. Hra stupnic patří k základním dovednostem každého klavíristy. I přesto, že stupnice považují žáci často za nezáživné povinné cvičení, je třeba jim představit hru stupnic jako hudební cvičení nezbytné pro rozvoj jejich klavírní techniky. Pokud je odpor ke hře stupnic sdílen pedagogem i žákem, je možné místo klasické výuky stupnic zařadit skladby či etudy obsahující stupnicové pasáže a naučit se principy hry stupnic, správný stupnicový prstoklad i vyrovnanost zvuku a hladkost provedení na nich. Toto je v českém prostředí jistě méně tradiční metoda výuky. Můžeme se nicméně inspirovat Barenboimem, který píše: *„Nikdy mě nenutili cvičit stupnice nebo rozklady. Co bylo potřeba k rozvinutí mých pianistických dovedností, bylo nacvičeno výhradně hraním klavírních skladeb. Metoda výuky mého otce byla založená na přesvědčení, že v Mozartových koncertech je dostatek stupnic.“*<sup>65</sup>

Ve stupnici učíme dítě vnímat melodickou linii. Stupnice by neměla být pouhým prstovým cvičením, mnohem efektivnější se jeví představit žákovi stupnici jako cvičení sluchové. V praxi se žáci zpravidla seznamují jako první se stupnicí C dur, protože je vzhledem k tomu, že obsahuje samé bílé klávesy, pro děti nejjednodušší na pochopení i představu (s tím by ovšem nesouhlasil Chopin, který své žáky učil, že právě stupnice C dur je ze všech nejobtížnější a doporučoval začínat stupnicemi

---

<sup>65</sup> Překlad autorky práce. „I was never made to practise scales or arpeggios. What was needed to develop my abilities as a pianist was done exclusively through playing the pieces themselves. My father's teaching was based on the belief that there are enough scales in Mozart's concertos.“ BARENBOIM, Daniel. *A Life in Music*. New York: Arcade Publishing, 2002. ISBN 978-1-61145-731-5. 246 s. s. 6.



obsahujícími černé klávesy<sup>66</sup>). V českém prostředí se v elementárním klavírním vyučování však zpravidla začíná stupnicí C dur. Začínáme hrou každou rukou zvlášť přes jednu oktávu, kdy dítěti poskytneme dostatek prostoru pro ovládnutí správného prstokladu. Pro nácvik podkládání palce je možné použít různé hry, jako např. vláček, který zajede do tunelu (palec, který se podsouvá pod ostatní prsty, přičemž zápěstí zůstává v klidu), hra na veverku podložená básničkou „*To – byla – malička – veveruška – louská oříšky – dává si je k sobě – a potom je všechny sní – veveruška ta je ráda, že má Ferdu kamaráda.*“ V této básničce si všimneme počtu slabik mezi jednotlivými částmi veršů oddělenými pomlčkou. Začínáme na tónu *c1* pravou rukou a s každou novou částí básničky k *c1* přidáváme další tóny podle počtu slabik. Ve slově *veveruška* podložíme palcem pod třetím prstem na tón *f1*. Na konci básničky zahrajeme celou stupnici směrem vzestupně i sestupně přes jednu oktávu na slova *veveruška ta je ráda, že má Ferdu kamaráda*. Tuto básničku je možné cvičit pravou i levou rukou samostatně. Použití této básničky na výuku hry stupnice přes jednu oktávu je možné prohlédnout si v příloze této práce.

Po nácviku stupnice každou rukou zvlášť je možné přistoupit ke hře dohromady v protipohybu. Protipohyb se jeví v počátečním klavírním vyučování při hře stupnic jako vhodnější řešení, než rovný pohyb, a to díky tomu, že v protipohybu dítě může použít zrcadlový prstoklad (který je společný pro všechny durové i mollové stupnice se základním prstokladem, tedy stupnice od tónů *c, d, e, g, a* – tento fakt je vhodné dítěti vštípit při započetí prací na každé nové stupnici s tímto prstokladem). Stupnici nevyučujeme pouze jako sled za sebou následujících tónů, ve kterých je třeba dbát na správný prstoklad. Stupnice je hudebně-sluchové cvičení. Při výuce nové stupnice s dítětem zpíváme stupnici na názvy tónů, a to jak s doprovodem klavíru, tak i bez klavíru, aby se stupnice otiskla do hudební představy dítěte i do jeho vnitřní představy klaviatury. Stupnici vždy zpíváme vzestupně i sestupně. Není třeba, aby dítě intonovalo naprosto čistě. Čistota intonace jistě poukazuje na vyšší formu hudebního nadání dítěte, ale nečistá intonace neznamena automaticky absenci nadání nebo horší hudební sluch. Nečistá intonace často poukazuje na nevyvíjené

---

<sup>66</sup> Chopinův žák Mikuli vypráví: „The scales with many black keys (B, F# and Db) were studied first, whereas C major, as the most difficult, came last.“ Překlad autorky práce: „Stupnice obsahující hodně černých kláves (H dur, Fis dur a Des dur) jsme studovali jako první, kdežto C dur, která je nejobtížnější, přišla až nakonec.“ EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 324 s. ISBN 978-0-521-36709-7. s. 34.

hlasivky dítěte, nezkušenost s tvořením tónu zpěvem. Pro účely ukotvení stupnice do vnitřní sluchové i vizuální představy dítěte postačuje, když je dítě schopno stupnici vzestupně i sestupně zazpívat na názvy tónů (ať už čistě nebo nečistě).

Dalším cvičením, které je vhodné provádět u stupnice, je sluchové cvičení založené na tom, že dítě poznává stupnici pouze podle sluchu. Jako první v klavírním vyučování zpravidla vyučujeme stupnice durové, k mollovým je pozornost přenesena až později. Hrajeme dítěti na klavír různé stupnice (můžeme hrát klidně pestrou paletu stupnic – durové, všechny podoby mollových, cikánské, církevní), a jeho úkolem je podle sluchu rozeznat ty stupnice, které již zná. Pokud tedy dítě již umí zahrát durovou stupnici na klavír, mělo by být podle sluchu schopné určit jakoukoli durovou stupnici, kterou mu na klaviatuře zahrajeme, a odlišit ji od stupnic, které zatím nezná. Podle sluchu by tedy dítě mělo poznat durovou stupnici, když mu ji zahrajeme na klaviatuře (nejedná se o určení tóniny stupnice, pouze o obecné rozeznání durové stupnice podle sluchu). Obdobně samozřejmě postupujeme i v případě výuky mollových stupnic v pozdějších stádiích klavírního vyučování.

Ruka má při hře stupnice pocit tahu štětcem, tento pocit napomáhá plynulé práci zápěstí a vedení ruky. Zápěstí je při hře stupnice klidné, paže je vedena celým předloktím. Dítě nedělá žádné zbytečné pohyby, a to zejména při podkládání palce nebo překládání ostatních prstů přes palec. Při podkládání palce vedeme žáka k pocitu, jako by „shrnoval“ ostatní prsty ve směru hry stupnice nebo stupnicové pasáže, a palec vedl co nejvíce ve směru hry. To umožní palci urazit kratší vzdálenost. Při překládání prstů přes palec opět vedeme žáka k pocitu „shrnutí“ všech prstů k palci, nejen toho, který překládá. To opět pocitově zkrátí vzdálenost, kterou je třeba k přeložení přes palec. Palec při hře stavíme na špičku, hrajeme bříškem palce vedle nehtového lůžka a snažíme se vést žáka k tomu, aby nepokládal na klávesu celý palec i s kloubem, nýbrž jen špičku palce. Nesprávnou pozici palce na klaviatuře vyučujeme přednostně skrze sluchovou kontrolu hry, protože pokud palec zahraje celou plochou nebo dokonce kloubem prstu, zpravidla vytvoří nežádoucí akcent. Poslechem každého tónu stupnice a snahou o její co nejvyrovnanější zvukové provedení formujeme u žáka návyk hry stupnic s hladkým zvukovým i rytmickým průběhem. Stupnice by také měla mít alespoň mírný dynamický průběh, směrem vzhůru stoupat v crescendo a směrem dolů klesat v decrescendu.

Po ovládnutí hry jednotlivých tónů a stupnic přichází hra dvojhmatů, jako jsou sekundy, tercie, dudácká kvinta. Při nácviku dvojhmatů vedeme dítě k tomu, aby poslouchalo souhru obou tónů a rozmisťovalo váhu paže rovnoměrně na oba hrající prsty. Pro nácvik dvojhmatů jako jsou sekundy a tercie můžeme používat hru na zvony, hru dudácké kvinty můžeme využít pro elementární doprovod lidové písně. Po zvládnutí dvojhmatů následuje nácvik akordu. Akord nejprve připravíme jako rozložený trojzvuk, aby si dětská ruka měla prostor zvyknout na současné zahrání a zadržení tří tónů, a zároveň na správný prstoklad v kvintakordu. Posléze už cvičíme akord jako tři současně znějící tóny. Tato problematika je velmi dobře zpracovaná v *Klavírní školičce*<sup>67</sup>.

Při hře hra akordů i dvojhmatů vedeme žáka k pocitu braní kláves citlivými bříšky prstů, nemělo by se jednat o úder prstů shora do kláves. Žák má pocit přípravy prstů na klávesy, provádí sluchovou kontrolu současného zaznění tónů, pracuje s vahou paže až z ramene a pružně přenáší ruku z hmatu na hmat. Při přenášení ruky na různé dvojhmaty či akordy, například při hře obratů kvintakordu, je třeba dbát na hmatovou (tj. i prstokladovou) i zvukovou představu akordu dopředu před jeho samotným zahráním, a přenášet ruku nad klaviaturou v půlobloučku, malovat „duhu“. Ve chvíli, kdy dítě umí zahrát stupnici přes 2 oktávy a kvintakord s obraty, je možné zkompletovat celé rozehrávání, které bývá úvodním rozcvičením v lekci klavíru. Ke kvintakordu s obraty, které se dítě nejprve učí hrát úhozem tenuto, se přidá hra ve staccatu. Při hře staccato je již třeba mít vybudovanou spolehlivou hmatovou i zvukovou představu akordu a jeho obratů, aby přenos ruky z akordu na akord nebyl pro dítě zbytečně náročný. Při hře kvintakordu s obraty úhozy tenuto i staccato je vhodné stanovit dítěti metrum. Tím bude zajištěn plynulejší přenos ruky mezi jednotlivými hmaty, a také podpořeno rychlejší vytvoření hmatově-sluchové představy následujícího akordu, než když dítě hraje volně, bez metrického cítění. Akord s obraty je možné hrát ve dvoudobém i třídobém metru.

Rozklady tříhlasých akordů hrané v legatu zpravidla děti zvládají dobře. V rozkladu je vhodné opřít se vždy o basový tón rozloženého trojzvuku tak, aby rozklady získaly třídobé metrum. Při hře pak působí tanečně. Osobně jsem příznivcem toho, aby se

---

<sup>67</sup> JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVIČKOVÁ, Milada. *Klavírní školička pro děti 4 – 7 leté*. Praha: Schott Music Panton, 2007. 216 s. ISMN M-2050-0648-8. s. 176.

dítě na začátku hodiny rozehrávalo na stupnici, akordu s obraty hraném tenuto, staccato a rozkladu. Sama jsem byla takto vedena v dětství, a vedu k tradičnímu rozehrávání i své žáky. Postupně takto poznáváme všechny stupnice po kvintovém kruhu od C dur do E dur, které mají shodné prstokladové řešení, následované zpravidla mollovými stupnicemi a moll a e moll. V rámci prvního roku vyučování je vhodné, aby žák poznal kromě C dur i několik dalších stupnic, celkový počet zvládnutých stupnic však závisí na jeho individuálních dovednostech a rychlosti práce.

### **3.2.6. Pár slov o cvičení na klavír**

Cvičení je přirozenou součástí hudebně-výchovného procesu. Ve cvičení na klavír hraje důležitou roli opakování. To je prázkladem úspěšného dosažení dobrého výsledku v jakémkoli lidském snažení (sportovci donekonečna trénují disciplínu, ve které chtějí vynikat, šachisté opakovaně hrají šachové partie, hudebníci věnují mnoho hodin cvičení apod.)

Cvičení by nikdy nemělo být samoučelné, zaměřené pouze na mechanickou práci prstů. Cvičení a opakování jedné a té stejné skladby, nebo části skladby, by mělo být vždy prováděno s konkrétním cílem, a tím je co možná nejpřesvědčivější interpretace. Tento cíl by neměl být v průběhu cvičení opouštěn, klavírista se na něj musí stále soustředit a snažit se ho dosáhnout. Dítě dosahuje tohoto cíle pod vedením a kontrolou svého učitele. Při každém opakování při cvičení je vhodné přidat nový prvek, na který se dítě soustředí; tím se pro něj cvičení nestane nudnou mechanickou rutinou, ale bude mít vždy pocit novosti. To bude zvyšovat u dítěte motivaci i pozornost, a tím pádem i efektivitu cvičení. Do otázky cvičení patří rozhodně i pozitivní motivace žáků, pochvala za jakýkoli, byť i sebemenší pokrok z lekce na lekci.

Dále je v otázce cvičení na klavír v počátečním stádiu klavírního vyučování třeba navázat aktivní spolupráci s rodiči nebo alespoň s jedním z nich. Tato spolupráce hraje klíčovou roli v přípravě žáka na lekce klavíru při domácím cvičení. Rodič by měl být minimálně v prvním roce výuky pravidelně přítomen na lekcích a stát se jejich samozřejmou součástí. Měl by si zapisovat poznámky do vlastního sešitu, případně natáčet na chytrý telefon část lekce, kdy například pedagog zadává žákovi nové cvičení nebo novou skladbu, aby ji mohl doma poslouchat, sledovat správný prstoklad atd. Rodiče by měli být informováni o tom, že hra na klavír vyžaduje ke svému

bezproblémovému průběhu i k růstu malých pianistů pravidelnou domácí přípravu, se kterou by měli pomáhat. Jako dospělí nemůžeme vyžadovat po malém dítěti, aby si pamatovalo všechno, co jsme na hodině probrali a na čem má doma pracovat. V nepřítomnosti pedagoga cvičí na klavír s malým dítětem rodiče.

Proto už při prvním kontaktu s rodičem musíme vysvětlit základní principy úspěšného navštěvování lekcí klavíru. Zájmem obou zúčastněných stran – rodičů i učitele – je, aby dítě bylo šťastné, a aby ho hraní na klavír bavilo. K tomu je potřeba přijmout fakt, že cvičení na klavír je běžnou a neoddělitelnou součástí hudebně-vzdělávacího procesu. Rodiče by měli zajistit pro dítě také kvalitní zázemí, pokud chtějí, aby se s radostí a naplněním věnovalo hře na klavír. To spočívá kromě pomoci při domácí přípravě na lekce také v zapůjčení nebo zakoupení akustického klavíru.

Digitální nástroje jsou pro malou, ještě nevyvinutou dětskou ruku bohužel nevhodné, protože se na nich dítě nenaučí správně tvořit tón a používat váhu paží. Cvičení na digitální nástroj bude poté v budoucnu mít negativní vliv na vývoj klavírní techniky dítěte i na jeho schopnost rozlišovat zvukově různé klavírní úhozy. Prsty nezesílí a zůstanou slabé, což bude způsobovat mimo jiné například i problémy při hře na akustických klavírech v lekcích i na koncertech. Akustický nástroj má dále struny, které rezonují uvnitř nástroje, a vytváří alikvótní tónovou řadu. To významným způsobem ovlivňuje barvu zvuku nástroje, se kterou se v lekcích klavíru učíme pracovat již od úplných počátků. Digitální piano tyto vlastnosti pochopitelně nemá. Toto je třeba rodičům vysvětlit hned na začátku docházky dítěte do hodin klavíru. Uvědomuji si, že to může být velmi obtížné zejména u rodičů, kteří sami žádné předchozí hudební vzdělání nemají a mohou tedy být tlačeni do koupě digitálního nástroje ze strany prodejců. Klavír jakožto hudební nástroj je bohužel v dnešní době postaven oproti ostatním hudebním nástrojům do nevhodné pozice kvůli masové produkci i propagaci digitálních protějšků. I přesto bychom se však jako pedagogové měli snažit dosáhnout optimální spolupráce s rodiči dítěte, nevzdat se při nedostatečném zájmu ze strany rodičů a asertivním způsobem dosáhnout pro dítě co možná nejlepších podmínek pro výuku hry na klavír.

Vraťme se zpět ke cvičení na klavír. Existuje celá řada metod cvičení. Každý pedagog jistě využívá cvičení pomocí rytmických obměn, cvičení ve staccatu pro maximální aktivitu každého prstu, cvičení po hmatu bez zrakové účasti, frázovací cvičení a další. Ráda bych se na tomto místě věnovala dvěma metodám cvičení, které považuji za

klíčové nejen pro elementární klavírní hru, ale vlastně pro celoživotní práci u klavíru. Touto dvojicí je cvičení každou rukou zvlášť a cvičení v pomalém tempu.

Je přirozené, že když se dítě začne učit novou skladbu, vypracovává ji v raném stádiu nejprve každou rukou zvlášť. Je však důležité vracet se ke cvičení každou rukou zvlášť i ve fázi, kdy je již dítě schopné zahrát skladbu oběma rukama dohromady. Cvičení zvlášť totiž umožňuje hlavě, aby se věnovala vypracovávání detailů, kvalitnějšímu opravení nedostatků či chyb a lepšímu uložení partu každé ruky do motorické paměti. Pokud by dítě skladbu cvičilo nadále už jen oběma rukama dohromady, může dojít k „přehrání“ skladby, což zpravidla vede k výpadkům z motorické paměti, nečekaným chybám. Cvičením každou rukou zvlášť dokážeme skladbu osvěžovat a udržovat v dobré kondici i v dlouhodobém měřítku, proto je vhodné jeho úlohu v procesu klavírního vyučování nepodceňovat, ale naopak podporovat.

Cvičení v pomalém tempu bývá zpravidla v elementárním klavírním vyučování problematické. Nejednen pedagog by mohl potvrdit, že dětem se cvičit pomalu nechce. Většinou jim hra v pomalých tempech připadá nudná, nezábavná a zpravidla dětem působí zpočátku i určité potíže. Hra v pomalém tempu totiž vyžaduje schopnost poslouchat a sledovat hudební tok, vyžaduje tedy velké soustředění a neustálou sluchovou kontrolu hraného. Dětem se stává, že nedokáží v pomalém tempu melodii udržet jako celek. Jednotlivé tóny jim připadají už natolik vzdálené jeden od druhého, že nedokáží melodii udržet ve své hudební paměti, a začnou zpravidla svou hru opět zrychlovat. Cvičení v pomalém tempu je dovednost, kterou je třeba se u klavíru naučit. Pedagog by se tedy měl vyvarovat toho, že žákům pouze sdělí nebo do žákovské knížky zapíše pokyn „cvič pomalu“. To samo o sobě nestačí k tomu, aby dítě opravdu porozumělo myšlenkovému procesu při cvičení v pomalém tempu. Dítě je třeba naučit cvičit pomalu, což ze strany pedagoga bude vyžadovat péči a určitou dávku trpělivosti. Při cvičení v pomalém tempu se osvědčuje hranou melodii doprovázet zpěvem (buď na nějakou slabiku anebo s pomocí vymyšleného textu), hrát s dítětem čtyřručně, kdy pedagog improvizuje doprovod, který dítěti pomáhá udržet se v pomalém tempu, anebo hrát originální part skladeb tak, že dítě hraje jednou rukou a pedagog doplní druhou ruku.

V pomalém tempu je třeba naučit se cvičit tak, aby z hudebního myšlení nezmizela silná a konkrétní hudební představa o hrané skladbě. Je třeba hrát s maximálním hudebním výrazem, dynamikou, jako kdybychom skladbu hráli na koncertním pódiu,

pouze pomaleji. Cvičení v pomalém tempu je naopak neefektivní, pokud je pouze mechanické a myšlenky pianisty se mezitím ubírají jiným směrem.

O cvičení nových skladeb pojednává vynikajícím způsobem L. Tichá. Píše: „*Při studiu nové skladby je samozřejmé, že se skladbou je třeba nejdříve se seznámit jako s celkem. V případě začátečníka velká část tohoto úkolu leží na učiteli: měl by žákovi skladbu v celku zahrát, spolu s ním ji stručně rozebrat, pomoci mu orientovat se v její formě a stavbě, nalézt důležitá místa a vrcholy, poznat a pochopit charakter, všimnout si zajímavých míst či řešení, prohlédnout si její klavírní sazbu a mnoho dalšího. Dalším krokem... je vyřešení prstokladu s přihlédnutím k manuálním možnostem a dispozicím žáka, popř. upřesnění tempa, artikulace, dynamiky a agogiky*<sup>68</sup>.“

V další fázi následuje vypracovávání jednotlivých detailů skladby směrem k celku. Tato fáze práce na skladbě bývá nejdelší a nejpracnější. V jejím průběhu je možné dočasně rozdělit jednotlivé úkony a řešit je samostatně – např. ovládnutí skladby po stránce přečtení notového textu, po stránce rytmické, patří sem jistě cvičení každou rukou zvlášť. Následným cvičením dochází k automatizaci pohybů rukou žáka na klaviatuře, postupnému ukládání skladby do jeho hmatové i hudební paměti. Pokud dítě narazí ve skladbě na technický prvek, který mu činí obtíže, je vhodné tento prvek vyjmout z kontextu skladby a vymyslet na něj drobné průpravné cvičení. Při postupném zvládnutí jednotlivých stádií práce na nové skladbě je třeba neustále pracovat s konkrétní hudební představou. Pokud žák opakovaně na některých místech nebo pasážích ve skladbě trpí problémy, zpravidla bývá důvodem nedostatečně formulovaná hudební představa. Mnohé potíže se dají vyřešit pouze vyřešením správné pulzace, určením kulminačního bodu melodie, zařazením určitého opěrného bodu do hudebního proudu skladby. Nepřesná interpretace některých rytmických úseků stačí zpravidla vyřešit podložením textem či výraznou recitací textu nahlas. „*Podle zkušenosti velká většina problémů při hře začínajících pianistů pochází z nejasné, nezřetelné, nevyhraněné představy*<sup>69</sup>.“ I pro cvičení na klavír platí, že hudební představa je východiskem řešení problematiky technických i hudebních

---

<sup>68</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta–klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978–80–7331–151–3. s. 92.

<sup>69</sup> tamtéž, s. 94.

aspektů skladby. Další důležitý prvek v ohledu cvičení na klavír doporučuje H. Neuhaus, totiž, že kromě cvičení každou rukou zvlášť by se žák měl seznámit se strukturou studované skladby: „Doporučuji žákovi, aby studoval hudební skladby, tedy noty, tak, jako dirigent studuje partituru, tj. nikoli jenom jako celek (to by mělo být uděláno hned na začátku, jinak nemůže vzniknout představa o díle jako o celku a tedy by nevznikl hudební obraz díla), ale také v detailech, doporučuji rozebrání díla, aby viděl jednotlivé dílky skladby, její harmonickou strukturu, polyfonní strukturu; věnoval se odděleně hlavním prvkům – například melodické linii, vedlejším prvkům – například doprovodu...Doporučuji věnovat mnohem více úsilí takovéto práci, než obvyklým cvičením levé a pravé ruky zvlášť“.<sup>70</sup>

### **3.2.7. Veřejná vystoupení**

Veřejná vystoupení na rodinných oslavách, třídních přehrávkách, besídkách a koncertech by měla být od počátku výuky považována dítětem za samozřejmou součást výuky hry na klavír. Vystupování je výborným prostředkem k docvičení části repertoáru do finální podoby i motivací k rychlejší práci. Dítě skrze veřejná vystoupení získává neocenitelné zkušenosti jako praktický hudebník. Každé dítě by v průběhu školního roku mělo alespoň jednou veřejně vystoupit na koncertě, a to i v rámci úplně prvního roku výuky.

V přípravě dítěte na koncert bychom měli usilovat o to, aby jeho vystoupení v průběhu prvních let studia dopadla úspěšně a výkony se povedly. Samozřejmě nemůžeme ovlivnit všechny okolnosti, které mohou hrát roli při nezdařeném výkonu dítěte, avšak jsou metody, které mohou napomoci k tomu, aby se tak stávalo spíše výjimečně, a ve větším procentu případů se výkony dařily.

Před koncertem je třeba skladbu upevnit do hudební i hmatové paměti. K tomu poslouží cvičení v pomalém tempu (viz výše). Skladby cvičíme poctivě každou rukou

---

<sup>70</sup> Překlad autorky práce. „I suggest to the pupil that he should study a piano composition, i.e. the notes, as a conductor studies a score, that is, not only as a whole (this should be done first of all, otherwise there can be no complete idea of the composition, no complete image), but also in detail, taking the composition apart to see its structure; the harmonic structure, the polyphonic structure; taking separately the main elements – for instance the melodic line, the secondary elements – for instance the accompaniment... I recommend that much more effort should be devoted to such work than to the usual practising of the left and right hands separately...“ NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing*. Great Britain: Barrie & Jenkins Ltd, 1973. 240 s. ISBN 1–871082–45–5. s. 21-22.



zvláště i v případě, že je dítě ovládá již bez problémů dohromady. Upevňujeme dítěti strukturu skladeb v jeho paměti pomocí rozdělování na logické úseky a části, podle kterých se může bezpečně orientovat. Vedeme ho k tomu, aby v případě pamětního výpadku nebo technického problému nepřestávalo hrát, nedávalo ruce z klaviatury ani na sobě chybu nenechalo nijak znát. V momentě chyby je třeba nezačít panikařit, ale pokračovat pokud možno co nejplynuleji v hraní dál. Většina posluchačů z publika chybu nepozná, a pokud na ni dítě neupozorní, posluchač si jí ani nevšimne, anebo na ni rychle zapomene, protože jeho pozornost je odvedena dál pokračováním hudby. Součástí veřejného vystupování je tudíž i malý podíl hereckého talentu.

U úplných začátečníků dbáme na to, aby se při usazení ke klavíru na koncertním pódiu dokázali bezpečně orientovat na klaviatuře. Někdy se totiž dětem stává, že ztratí přehled o tom, v jaké oktávě mají začít hrát, a celý jejich výkon je pak poznamenaný nervozitou a často i velkým množstvím chyb. Toto by se nemělo stávat, proto je důležité dětem vědomě upevnit orientační body na klaviatuře, například podle zlatého nápisu značky klavíru. S malými dětmi je vhodné před jejich vystoupením na pódium jít a usadit je k nástroji, nechat je položit ruce na klaviaturu a zkontrolovat, zda si je připravily na správné klávesy. S úplnými začátečníky je vhodné na prvním koncertě hrát společně tří nebo čtyřručně, a být s nimi na pódiu. Přítomnost učitele vzbuzuje v dětech důvěru a pocit bezpečí.

Děti by měly mít nacvičen také příchod na pódium, úklonu před i po výkonu. Opět nestačí zadat dětem pouze slovní pokyn, aby toto vykonaly, ale je potřeba s nimi požadované návyky získat opakovaným zkoušením. S dětmi je možné před blížícím se koncertem dělat ve třídě malé generálky, kdy musí přijít ke klavíru, uklonit se, usadit se, soustředit se chvíli na to, co budou hrát, pak zahrát své skladby, mezi každou skladbou dát ruce na chvíli do klína, a po dohrání se opět uklonit a odejít. Pokud chceme, aby dítě na pódiu cítilo co největší jistotu a zvládlo ustát i případnou nervozitu, která se dostavuje především s nástupem adolescence, je třeba ho připravit na kompletně celý průběh vystoupení včetně příchodu, odchodu, odpočinku mezi skladbami i klanění. Nelze připravovat pouze samotné skladby, protože veřejné vystoupení se skládá z mnoha dalších dovedností, které si malý žáček musí teprve osvojit.

Hra z paměti by měla být na koncertech v sólové klavírní hře samozřejmostí. Malý žáček hraje z paměti i v případě tří nebo čtyřruční souhry s učitelem. Hraním

zpaměti děti cvičí svou hudební paměť. Ukládání skladeb do hudební paměti pomáhá rozšiřovat dětem prostor pro to, aby si mohly v budoucnu zapamatovat delší a náročnější skladby. Zároveň při hře zpaměti mohou děti sledovat pohyby rukou na klaviatuře, nejsou zatíženy sledováním notového textu, který v rané fázi studia ještě většinou neovládají plynule, a mají více prostoru se při hře poslouchat.

### **3.3. Práce s notovým textem a čtení not**

Třetí oblastí v otázkách metodiky klavírního vyučování začátečníků je práce s notovým textem. Každý interpret je postaven před úkol porozumět notovému zápisu studované skladby, a na jeho základě přesvědčivě, autenticky a věrně interpretovat umělecký záměr skladatele. Začínajícím klavíristům rozkrývá tajemství notového textu zpravidla jejich pedagog. K tomu, aby mohl žák porozumět obsahu studované skladby, se nejprve musí naučit porozumět notovému zápisu.

V následujícím textu se budeme věnovat těmto tématům:

3.3.1. Počátkům hry z not

3.3.2. Pomocným metodám a materiálům ke hře podle not

3.3.3. Opoře v hudební teorii jako prostředku k rozvoji hudební paměti

#### **3.3.1. Počátky hry z not**

Než děti začnou hrát podle not, je třeba u nich připravit dostatečně hru podle sluchu a spolehlivou orientaci na klaviatuře. Praktická a důležitá je také dovednost umět hrát legato před tím, než dítě přejde ke hře podle not. Se začátkem hry z not je třeba počkat, zejména u dětí předškolního věku, až když je dítě dostatečně rozvinuté po hudební i technické stránce. Je totiž důležité, aby nedošlo k přetížení psychiky dítěte, a při soustředění na náročný úkol čtení notového textu nebyla odpojena sluchová složka hry a nevedlo to k nemuzikálním projevům.

Přechod mezi hrou podle sluchu a hrou z not by měl být vždy pozvolný, nikoli ostrý. Od začátku představujeme dětem houslový a basový klíč jako jednotný systém, ve kterém se klavírista orientuje. Optimální je začít notou *c1*, která tvoří předěl, nebo chceme-li „zrcadlo“, mezi oběma klíči, a její grafické znázornění je v obou systémech podobné. Opěrnými tóny potom budou v houslovém klíči *g1*, od kterého se klíč odvozuje, v basovém pak *f malé* ze stejného důvodu. S dítětem ihned zahrajeme tyto tři opěrné tóny na klaviatuře, a to tak, že oba palce dáme na *c1*. Když rozložíme prsty do pětiprstové polohy, tak tam, kam vychází pátý prst pravé ruky, se nachází tón *g1*,

a tedy začíná houslový klíč a tam, kam vychází pátý prst levé ruky, je tón *f malé*, a tedy začíná klíč basový.

V tomto rozsahu tónů poté dítě učíme noty číst. Zpočátku dítě čte pouze malé množství not okolo opěrných bodů, optimálně od *c1* oběma směry nejprve jeden až dva tóny vzestupně i sestupně. Postupně se množina not rozšiřuje až k opěrným tónům *g1* a *f malé*, a samozřejmě i dále, dokud se dítě neorientuje v rozsahu celé notové osnovy.

Pětiprstová poloha je vhodná pro výuku hry podle not v počátečním stadiu, protože dítě nemusí ruku po klaviatuře přenášet. Aby nedocházelo ke ztuhnutí pohybového aparátu, je třeba před hrou v pětiprstové poloze volně a zpěvně ovládat hru v legatu.

V pětiprstové poloze provádíme tzv. polohové cvičení, tj. hmatově-sluchové cvičení výběru tónů, které má ruka připravené předtím, než začneme číst samotné noty. Dítě si připraví ruce na klaviaturu do předem určené polohy, zavře oči a pedagog mu hláskuje či zpívá názvy tónů. Dítě hraje zadané tóny po hmatu se sluchovou kontrolou, a zjišťuje, pod kterými prsty jsou které tóny uloženy. Klaviaturu nevidí, ale cítí hmatem a slyší tóny, které hraje. Tím si ukládá do paměti její rozložení, zlepšuje hmatovou představu a upevňuje ještě lépe orientaci na klaviatuře. Toto přípravné cvičení je vhodné provádět v průběhu lekce před započítím čtení nového cvičení nebo nové skladby z not. Pětiprstová poloha se pak může na klaviatuře různě měnit. Dítě může hrát tak, že má oba palce připravené na *c1*, nebo palec jedné ruky na *c1*, druhý palec na sousední bílé klávese. V pětiprstové poloze je dále možné zahrát písničky zpočátku např. jen na pěti bílých klávesách v C dur či v G dur, anebo v a moll i v d moll, s využitím pouze prvních pěti tónů dané tóniny.

V souvislosti s hrou podle not musíme v počátečním klavírním vyučování zmínit i Suzukiho metodu, která byla původně vypracovaná pro housle, a na základě jejího úspěchu přepracovaná také pro klavír. Suzuki vychází ve výuce hry na hudební nástroj ze způsobu, jakým si dítě osvojuje mateřskou řeč. Dítě se učí rodný jazyk opakovaným poslechem, a to tak dlouho, dokud není schopno hlásky a slova mateřštiny samo reprodukovat a vědomě používat. Tuto metodu Suzuki využívá i v nástrojové hře. Při přechodu ke hře z not je tedy žák veden k tomu, že si upevňuje skladbu opakovaným a mnohonásobným poslechem. V první fázi skladbu jen poslouchá a ukládá si ji do své hudební paměti. Následuje poslech, při kterém současně s pedagogem sleduje notový text, a teprve poté teprve přechází dítě ke hře z not.

Opakovaný poslech musí být pokaždé pro dítě zajímavý a něčím nový. Proto je nutná aktivizace poslechu dílčími úkoly, na které se dítě může soustředit. Těmi může být určení tóniny, taktu, těžké doby, dynamiky, charakteru hudby apod. Suzukiho metodu je vhodné aplikovat zejména v počátečním stádiu výuky hry podle not. Postupem času, kdy dítě získává stále větší a bohatší zkušenosti se čtením not, je vhodné zařazovat do výuky i cvičení, která žák zahraje podle not zcela samostatně, bez předchozí sluchové zkušenosti. Suzukiho metoda je ovšem osvědčený způsob, jak dětem hru podle not zjednodušit a přiblížit, a doporučuji ji z vlastní praxe ve výuce využívat.

Při výuce hry podle not je třeba neustále mít na paměti, že čtení not není převod „šifry“ nota do „šifry“ její písmenný zápis. Noty jsou záznamem znějící hudby. Proto, jak píše Tichá, cílem výuky hry podle not je „*vybudovat systém, který se bude pohybovat po ose notový text → zvuková představa → realizace na klaviatuře*“.<sup>71</sup>

Přitom, jak se dítě učí poznávat jednotlivé tóny a přenášet je na klaviaturu, je vhodné začít noty skládat do větších celků, které tvoří motivy, hudební věty, melodie a posléze i celé periody nebo díly skladby. Při hře z not tedy přecházíme od čtení jednotlivých tónů k jejich skládání do celků, kterými jsou hudebně logické úseky umožňující celistvou interpretaci. Pokud žáka naučíme vnímat notový text po skupinkách, noty se promění v hudební motivy a hudba tak začne dávat žákovi smysl. Pokud žák pouze „slabikuje“ jeden tón pomalu za druhým, tóny se nespojí do fráze a žákovi dá mnohem větší práci slyšet v notovém zápise smysluplnou melodii.

Timakin<sup>72</sup> začíná s žáky tím, že si bez hraní pouze přečtou logickou skupinku tónů tvořících melodii (např. 2–4 tóny, dva takty apod.). Tu si společně zazpívají na názvy tónů, a teprve když je skupinka ovládnutá i po rytmické stránce, přechází se k samotnému předvedení na klaviatuře. Dítě díky této přípravě ihned dokáže zahrát skupinku tónů správně z notového zápisu, a takto pokračují, dokud není cvičná

---

<sup>71</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta–klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978–80–7331–151–3. s. 43.

<sup>72</sup> TIMAKIN, Jevgenij Michailovič. *Výchova pianistu*. Vyd. 1. Bratislava: Vysoká škola múzických umění v Bratislave, 2012. 180 s. ISBN 978–80–89439–20–1. s. 21–55.

skladba zahráná podle not celá. Tuto metodu aplikuji úspěšně i ve vlastní pedagogické praxi.

Vynikajícím pomocníkem na plynulou hru z not je otextování melodie. O výhodách otextování dětských skladeb jsme si již povídali. Kromě již jmenovaných benefitů text usnadňuje dítěti porozumění struktuře skladby, jejímu rytmu, napomáhá rychlejšímu zapamatování melodie. Podobně můžeme k nácvičku hry z not využívat i lidové písně nebo vánoční koledy, které jsou dítěti známé, a budou se mu tedy lépe přenášet z notového textu na klaviaturu. Dalším skvělým pomocníkem na hru z not je hra jednoduchých tří nebo čtyřručních skladeb s doprovodem učitele, s jednoduchým partem žáka např. v pětiprstové poloze. Dítě je v souhře s učitelem vedeno k plynulejší interpretaci a ke sledování notového textu dopředu.

Pro urychlení přenosu notový text → zahrání tónu na klaviatuře lze do výuky také zařadit pomůcku zakrývání rukou dítěte při hraní tak, aby nemohlo sledovat očima střídavě notový text a ruce na klaviatuře, a více důvěřovalo svému hmatu a používalo sluchovou kontrolu k tomu, aby poznalo, zda hraje správně.

Práce na hře z not samozřejmě není záležitostí krátkodobou, ale přetrvává po celou dobu klavírního vyučování.

### **3.3.2. Pomocné metody a materiály ke hře podle not**

Protože hra z not je náročnou, avšak neoddelitelnou součástí výuky hry na klavír, podíváme se nyní ještě na vhodné materiály a další pomocné metody, které je možné ve výuce používat.

Z materiálů bych ráda jmenovala *Klavíhrátky*<sup>73</sup>, které jsou pomocným pracovním sešitem ke klavírnímu vyučování. Dále dětem se čtením not pomáhá e-book *Pohádkové čtení not pro malé klavíristy*<sup>74</sup>, který je založen na interaktivní práci dětí, kdy čtou noty a hrají doprovodná cvičení s programními názvy, zakreslují noty do notové osnovy a prožívají napínavý pohádkový příběh, který zvyšuje jejich motivaci se noty naučit. Mnoho praktických cvičení, která se dají využít k nácvičku hry podle not,

---

<sup>73</sup> HANČILOVÁ, Zuzana a OPLÍŠTILOVÁ, Iva. *Klavíhrátky. S pastelkami u klavíru* Praha: Editio Bärenreiter, 2009. ISMN 979-0-2601-0464-8.

<sup>74</sup> LORENC, Eva. *Pohádkové čtení not pro malé klavíristy*. Projekt Procházka světem klavíru [online], [cit. 20. března 2019]. Dostupné z URL: <<https://www.evasuchankova.cz/>>.

najdeme v 1. díle *Evropské klavírní školy*<sup>75</sup>. V této škole se nachází mnoho cvičení a písní v pětiprstové poloze, která jsou vhodná pro tzv. polohové čtení not. Podobně můžeme využít například i 1. díl Bartókova *Mikrokosmu*<sup>76</sup>.

Další pomocnou metodou, která dětem čtení not usnadňuje, je grafický záznam směru pohybu melodie, který podporuje prostorovou představivost. Seznámíme žáky s metodou relativního čtení not, která vychází ze sledování pohybu melodie v notovém zápisu. Ve chvíli, kdy žák správně určí výšku prvního tónu ve skladbě či v melodickém úryvku, další noty v notovém zápisu, které po tomto prvním tónu následují, již nemusí číst v absolutní výšce po jednom. Pomocí sledování směru melodie žák pouze odvozuje a hraje další tóny. V rámci relativního čtení not je vhodné používat také metodu „skip a step“, neboli krok a skok, linky a mezery. Nejedná se o metodu, která vyučuje děti písmenné názvy tónů nacházejících se na linkách a v mezerách, ale o způsob grafického vnímání notového textu, kdy pouhým pohledem pomáháme dětem určit, že tóny jsou vzdálené o sekundu či o tercii (o jeden krok nebo o dva kroky).

Zpočátku je vhodné volit takové notové materiály k nácvičku hry z not, kde je notová osnova větší, a tím pádem pro děti lépe čitelná. Větší noty i notová osnova umožňují dětem lepší orientaci v umístění not v notové osnově, i ke sledování a přesného přiřazení případného předznamenání před notami. Skvělým pomocníkem do výuky čtení not je také magnetická notová tabulka.

### **3.3.3. Opora v hudební teorii jako prostředek rozvoje hudební paměti**

S přesvědčivou interpretací, ale i s prací s notovým textem, úzce souvisí porozumění výstavbě hudebního díla, jeho struktury i formě. Toto porozumění má přímý vliv na rozvíjení hudební paměti dítěte. V počátečním stádiu výuky začínáme s dětmi hrou podle sluchu, nejedná se tedy v této fázi ještě o aktivní práci s notovým textem. Podle sluchu je však možné postupovat pouze po určité stádium klavírní výuky. Dítě hraje podle sluchu lidové písně, říkadla, drobné skladbičky založené na krátkých

---

<sup>75</sup> EMONTS, Fritz. *Evropská klavírní škola 1. díl*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 1992. 88 s. ISMN M-001-08201-3.

<sup>76</sup> BARTÓK, Béla. *Mikrokosmosz I*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951. 28 s.

melodických motivech. Písně i skladby jsou zpravidla podloženy textem, který napomáhá dítěti jejich uložení do hudební paměti a lepšímu zapamatování.

Jakmile ale repertoár začne narůstat a skladby začnou být trochu rozsáhlejší, je třeba hru podle sluchu začít doplňovat oporou v dalších hudebních prostředích, které vytvoří v paměti dítěte spolehlivé pilíře, o které se bude moct při hře opřít. Takovým pilířem je například forma hrané skladby. Dětské skladby jsou zpravidla složeny z krátkých hudebních vět, členěných na předvěti a závěti, drobných melodických motivů apod. Mají tedy zpočátku nevelký rozsah. I na drobných skladbách je třeba si s dítětem všimnout takových věcí, jako zda se nějaký motiv ve skladbě opakuje, nebo zazní v transpozici. Od počátku pomáháme dítěti rozčlenit skladbu do logických hudebních celků, které můžeme dle potřeby rozdělovat buď písmenky a, b, c apod., číslovat, anebo jim dávat názvy podle hudebního obsahu. Naučíme dítě chápat a používat správně repetici i da capo al fine, využijeme refrén. Vedeme dítě k tomu, aby si dokázalo uvědomit, že se některá část skladby opakuje, a pokud ji úspěšně jednou přečte z notového zápisu, bude ji moci použít v průběhu skladby opětovně. Při vysvětlování hudební teorie využíváme jazykové prostředky, které jsou dítěti blízké a srozumitelné. Od počátku výuky je doporučeno dětem vysvětlovat hudební teorii v návaznosti na probírané skladby. Samozřejmě, že nemusíme po malém dítěti vyžadovat hned od začátku přesná hudebně-teoretická pojmenování. Nejprve postačí, když budeme teorii vysvětlovat pohádkově (např. staccato může být bleška, která skáče po klaviatuře; tónika je jako král, co sedí na trůně; crescendo je jako výstup na horu a decrescendo zase sestup dolů apod.). Doporučuji zároveň s pohádkovým vysvětlováním vždy zmiňovat i originální hudební názvosloví, aby se s ním děti postupně začaly seznamovat a nebylo jim v budoucnu cizí. Ve spojení hudební teorie s praxí ve hře na klavír jde především o to, abychom žáka od počátku naváděli k tomu, aby pouze mechanicky nepřehrával naučené pasáže ve svých skladbách, ale učil se vnímat hlubší souvislosti ve výstavbě a obsahu hudebních děl, a to i na té nejelementárnější úrovni.

Je třeba se vyhnout tomu, aby se žák pouze mechanicky učil hrát skladby jako „sled tónů, které následují po sobě a hrají se tím a tím prstokladem“. Pokud bude žák veden k tomu přehrávat skladby pouze mechanicky, ve chvíli, kdy zapomene, kde se ve skladbě právě nachází, bude mít výpadek, a nebude umět navázat ve hře dál. Toto je zejména nebezpečná situace na koncertním pódiu, kde v kombinaci s určitou mírou nervozity může dítě mít pamětní výpadek, který nebude umět vyřešit.

Zpravidla bude dítě muset skladbu začít hrát znovu od začátku, avšak může se stát, že se opakovaně splete na stejném místě, jako v předchozím případě. Taková situace vytváří extrémní psychickou zátěž pro dítě, zvyšuje jeho nervozitu na pódiu a dítě může získat zbytečný odpor k veřejným vystoupením.

Abychom co nejvíce podpořili hudební paměť dítěte, učíme ho také tvořit ve skladbách orientační opěrné body. Ty se většinou nachází na důležitých místech, kterými může být výrazná dynamika, důležitý vrchol, výrazná změna ve skladbě (např. změna tempa, taktu apod.). Vhodné je také podkládat dětské skladby příběhy, které dítě provedou hudební skladbou, anebo můžeme podkládat melodie vhodným textem, který má také pozitivní vliv na uložení skladby do hudební paměti.

Dítě by se mělo orientovat při hře skladeb v tom, co mu už je z hudební teorie známé. Pokud již dítě například umí zahrát stupnici C dur, a tato stupnice nebo její část se objeví ve skladbě, kterou dítě hraje, je vhodné na tento fakt dítě upozornit. To samé platí o akordech, které dítě již ovládá; akordy je třeba ve skladbách určit a pojmenovat.

Při práci s notovým textem pak učíme dítě všimnout si předznamenání, označení taktu, posuvek v hudebním textu, dynamiky, tempových označení, výrazových doporučení, a vše teoretické ihned propojujeme s hudební praxí, dítěti vše výrazně předvedeme na nástroji a spojíme s přesvědčivou interpretací, skrze kterou bude dítě moci notový zápis propojit se svou hudební představou.

Skrze porozumění tomu, co a o čem dítě hraje, bude pozitivně ovlivňována hudební paměť dítěte. Dítě nebude trpět výpadky paměti při hře, a to ani na koncertním pódiu, bude při hře jistější. Porozumění struktuře hudebního díla se také pozitivně odrazí na přesvědčivé interpretaci hraných skladeb, protože bude dítěti umožněn hlubší vhled do struktury a výstavby skladby.

Doporučuji dětem založit v sešitě zezadu vlastní malý hudební slovníček, kam může pedagog napsat každý nový pojem z hudební teorie, se kterým se v lekcích s dítětem setká. Z osobních zkušeností nespolehám sto procentně na hudební nauku a na to, že si dítě samostatně poznatky z nauky propojí se hrou na klavír. Často jsou to pro dítě dva zcela oddělené předměty, které si jen těžko dokáže propojit. Efektivnější je vysvětlovat hudební teorii přímo u klavíru na skladbách, které se právě dítě učí. Například když se dítě učí hrát akcent ve skladbě, prohlédne si i jeho notový zápis a zároveň ihned slyší jeho zvukovou realizaci. Dítě si tak lépe dokáže propojit teorii s praxí.



## **Kapitola 4: Návrh optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů**

V této kapitole se budeme věnovat materiálům určeným pro elementární výuku dětí a instruktivní klavírní literatuře. Pojem instruktivní literatura je souhrnně označována literatura pro úplné začátečníky a mírně pokročilé. Nejprve si představíme kvalitní české a zahraniční klavírní školy, které jsou vhodné pro elementární výuku dětí, rozvíjí v obdobné míře jak jejich hudebnost, tak technickou stránku hry. Ve výčtu klavírních škol se vyhýbám těm titulům, které považuji za příliš jednostranně zaměřené na rozvíjení prstové techniky a mechanické stránky hry.

Zároveň si uvědomuji, že výčet doporučených klavírních škol a instruktivní literatury, o které budu níže pojednávat, není, a ani nemůže být vzhledem k rozmanitosti a množství dostupných titulů kompletní, a zrcadlí tedy především moje vlastní zkušenosti a preference ve výuce. Moderní klavírní pedagogika doporučuje nezaměřovat se v pedagogické praxi pouze na jednu konkrétní školu, ale poskytnout žákům pestrý výběr repertoáru kombinací českých a zahraničních škol. Každý pedagog má tak možnost vytvořit si vlastní metodu práce na základě používané literatury.

Poté, co si představíme vhodné klavírní školy, budeme se věnovat instruktivní literatuře. Zaměříme se především na českou a zahraniční instruktivní klavírní literaturu 20. století, s přesahem do 21. století. V následujícím seznámení čtenáře s prací s klavírními školami a instruktivní literaturou se nejedná o pouhý popis kladů a záporů té či oné publikace. Snažila jsem se vnést do textu i vlastní poznatky a reakce na předloženou problematiku, v souladu s metodickým postupem, který jsem navrhla v předchozí kapitole této práce.

### **4.1. České klavírní školy**

Klavírní školy, které vznikly v českém prostředí, mají pro výchovu našich pianistů velký význam. Vycházejí totiž z české hudebnosti, a jsou proto českým dětem dobře srozumitelné a blízké. Základem české hudebnosti jsou české lidové písně a říkadla, se kterými se malé děti setkávají v domácím prostředí či v mateřských školkách. Pomocí říkadel je pěstována rytmická stránka řeči, kterou je možné snadno využít v elementárním klavírním vyučování při výuce rytmu. Melodika českých lidových písní zase přispívá k rozvoji tonálního citění. České lidové písně jsou bohatou studnou české hudebnosti, a každé dítě by se mělo seznámit alespoň se základním

repertoárem našich krásných písní a naučit se zpívat alespoň první sloku od těch nejznámějších. Není nic smutnějšího, než když přijde klavírní třídy žák, který nikdy neslyšel ani nezpíval všeobecně známé lidové písně jako *Šel tudy, měl dudy, Pec nám spadla* nebo *Holka modrooká*, a z vánočních koled zná pouze první sloku koledy *Nesem vám noviny*. V dnešní době takových dětí, které neznají české lidové písně, bohužel stále přibývá. Je úkolem pedagoga hudby, aby děti navracel k našim českým kořenům a prostudoval s ním alespoň v malém rozsahu nejznámější české lidové písně a koledy. Ve spolupráci s rodiči pak klavírní pedagog dítěti pomůže naučit se texty alespoň prvních slok písní.

České klavírní školy jsou proto jedinečné ve snaze přiblížit dětem českou hudebnost, která dříme v každém z nás. Kvalitní české klavírní školy, kterým se níže budeme podrobněji věnovat, jsou:

4.1.1. Z. Janžurová a M. Borová: Klavírní školička

4.1.2. Z. Janžurová a M. Borová: Nová klavírní škola

4.1.3. L. Šimková: Klavírní prvouka a Metodické poznámky

V první kapitole této dizertační práce jsme již nastínili, že tyto tři školy jsou dodnes hojně využívané ve výuce hry na klavír u dětí. Z hlediska metodického postupu v nich najdeme mnoho přínosného, a z velké části jsou metodické postupy v těchto školách dobré a odpovídají moderním požadavkům klavírní pedagogiky 21. století. Pozitiva a přínos těchto škol budou diskutovány v samostatných podkapitolách níže. Pokud jsem shledala, že navržený metodický postup v dané škole neodpovídá nejmodernějším požadavkům současné klavírní pedagogiky, bude mé stanovisko obhájeno a vysvětleno.

#### **4.1.1. Klavírní školička autorek Zdeny Janžurová a Milady Borové**

V roce 1976 vyšlo v Čechách první vydání dodnes nejrozšířenější a nejcennější publikace určené k výuce dětí, a tou je *Klavírní školička pro děti 4–7 leté* autorek Zdeny Janžurové a Milady Borové. *Školička* vznikla na základě pedagogických zkušeností autorek s prací s malými dětmi předškolního a raně školního věku.

Základem elementární výuky hry na klavír ve *Školičce* je hra podle sluchu. Autorky probouzí v dětech hudební citění tím, že využívají hravé dětské řeči, říkadla a hádanek, a také barevných obrázků, které pro *Školičku* namaloval Josef Paleček.

Základní prvky klavírní hry si děti ve *Školičce* osvojují hravou činností, v níž se propojuje přirozená hudebnost, tonální cítění, sluchová a rytmická představivost, rozvíjí se jejich hudební paměť a smysl pro tvořivost. Autorky se v úvodu odkazují na J. Á. Komenského, H. Neuhausa a moderní pedagogiku a psychologii, a potvrzují tak názor, že nejlépe se malé děti učí hrou.

*Školička* využívá českou lidovou píseň, říkadla, popěvky a hádanky, které se malé děti učí a které jsou jim blízké, a staví na nich postupné rozvíjení hudebnosti a klavírní techniky od vytváření prvních tónů. Autorky začínají hrou portamento a pokračují po postupné spojování jednotlivých tónů v melodie, dvojhmaty, akordy, stupnice až k plynulé souhře oběma rukama. V celém postupu je neustále dbáno na bohatý rozvoj hudebního cítění žáků, jejich představivosti, hudební paměti a intenzivního hudebního prožitku. Autorky respektují moderní metodiku výuky dětí a postupují ve výuce hry na klavír od velkých pohybů celých paží (např. hra na zvony) k drobným pohybům prstů.

Autorky se ve *Školičce* obracejí také na rodiče. Zmiňují se, že cílem *Školičky* není „pěstování zázračných dětí“, ale důkladná hudební průprava malých dětí, která jim umožní rychlejší rozvoj a položí správné základy. Autorky zdůrazňují důležitost aktivní role rodiče a jeho pomoc při domácí přípravě dítěte na hodiny klavíru podle toho, co učitel na hodině zadá. Zároveň uvádějí důležitost účasti rodiče na hodinách klavíru, protože jedině tak může rodič vědět, jak má s dítětem doma cvičit a připravovat se na hodiny klavíru.

Při důkladném studiu řady klavírních škol jsem zjistila, že všichni ti autoři a autorky, kteří ve vlastní pedagogické praxi dosahovali s dětmi těch nejlepších výsledků, jejichž žáci hráli zpěvným a bohatým zvukem, přesvědčivě interpretovali hudební obsah skladeb a hudba jim byla blízká a byla jimi milovaná, maximálně podporovali aktivní účast alespoň jednoho z rodičů v elementárním stádiu výuky. Osobně následuji tento postup ve vlastní pedagogické praxi a mohu potvrdit kladné výsledky takové práce. Plně si však uvědomuji, že v dnešní době je velmi náročné řadu rodičů přesvědčit o tom, že hra na klavír je uměleckou činností, která klade vysoké nároky na intelekt i emocionalitu dítěte, vyžaduje časově náročnou a pravidelnou domácí přípravu, a že spolupráce s rodiči je v elementární fázi studia pro děti nejen přínosná, ale také nezbytná. Problematika spolupráce pedagogů s rodiči v počátečním stádiu klavírního vyučování byla jednou z oblastí mého výzkumu pro tuto dizertační práci.

Dále se v úvodu *Školičky* autorky obrací na učitele. Zdůrazňují specifčnost práce s dětmi předškolního věku a důležitost osobnosti a vzdělání učitele, který s takovými dětmi pracuje. Poté učitele seznamují se způsobem, jakým je ve *Školičce* rozvíjena hudebnost a nástrojové dovednosti. Řeč přijde i na vyučovací hodinu a její doporučenou délku při výuce malých dětí, která může podle názoru autorek být poměrně flexibilní podle schopnosti koncentrace dítěte. Nechybí ani ukázková náplň hodiny.

Lidové písně a říkadla jsou ve *Školičce* dotvořeny hudebními doprovody Luboše Sluky. Sluka zvolil doprovody, v nichž se ozývají moderní harmonie a často odvážné chromatické postupy. Ač po metodické stránce považuji *Školičku* za velmi zdařilou a sama s ní nadšeně pracuji při výuce malých dětí, zcela se neztotožňuji úplně se všemi s hudebními doprovody Luboše Sluky. Připadá mi, že pro malé dítě, které se teprve seznamuje s hudbou, a u kterého se snažíme pěstovat tonální citění, jsou vhodnější diatonické postupy a doprovody založené na tonálním dur-mollovém citění. Moderní harmonie mohou v dítěti neklid a nejistotu právě kvůli své tonální neukotvenosti, zatímco klasická harmonická kadence pěstuje přirozené tonální citění dítěte, pocit klidu v tónice, pocit šíře v subdominantě a pocit napětí na dominantě. Tím nechci říci, že by všechny Slukovy doprovody byly pro elementární výuku dětí nevhodné, některé jsou naopak velmi působivě zpracované (např. doprovod u písničky *Sněží snížek, sněží* a další). Při tří či čtyřruční hře s žáky tedy volím individuálně podle schopností dítěte a rozvinutosti jeho hudebních dovedností flexibilně buď improvizované doprovody založené na použití klasické harmonické kadence, anebo originální doprovody od Luboše Sluky.

Po formální stránce je *Školička* uzpůsobena tak, že její levá stránka je vždy určena pro učitele a její pravá stránka pro žáka. Z toho můžeme usoudit, že učitel na hodině klavíru sedí po žákově levé straně. Osobně také raději sedávám na levé straně žáka, je to praktičtější z mnoha důvodů. Jedním z nich je například častá tří či čtyřruční hra s malými dětmi a používání pravého pedálu učitelem. V případě potřeby během lekce samozřejmě dítě pedagog kdykoli může obcházet z obou stran.

Zpočátku jsou na pravé straně *Školičky* pouze obrázky, podle kterých dítě hraje. Hudební vyjádření je tedy spojeno s výtvarným vnímáním. Hraje se bez not, pouze podle sluchu, a všechny potřebné návyky jsou vyučovány pomocí různých her. Ve *Školičce* tak najdeme například hru na otázky a odpovědi, hru na ozvěnu, hru na

zvony. Hra na zvony slouží k získávání spolehlivé orientace po klaviatuře i k osvojování nových technických prvků, jako jsou např. dvojhmaty, anebo k poznávání nových tónů při postupně se rozšiřující tónové řadě.

Výuka hry z not je vyučována postupně. Po seznámení s houslovým klíčem se jako první v notové osnově seznamuje dítě s notou *e1*, následují noty *f1* a *g1*, a teprve poté *d1* a *c1*. Tónem, od kterého se děti ve *Školičce* učí odvozovat ostatní, je tedy *e1*. Postupně jsou pak doplněny další noty *a1*, *h1* a *c2*. Poté autorky přistupují ke čtení not v basovém klíči. Začíná se tónem *G velké* a postupuje se směrem vzhůru k tónu *d malé*. Obdobného postupu ve výuce čtení not využívá A. D. Artobolevskaja ve své klavírní škole *První setkání s hudbou*, o které budeme pojednávat níže.

Zvolený postup autorek ve čtení not se prokázal jako ne zcela optimální, protože nota *e1* v houslovém klíči a nota *G velké* v basovém obě začínají na první lince, a pro malé dítě toto může být matoucí a noty může začít vzájemně zaměňovat. Dále moderní klavírní metodika doporučuje představovat dětem notový systém jako jednotný systém dvou klíčů a doporučuje vyučovat čtení not v obou klíčích zároveň. Ve *Školičce* je představen nejprve houslový klíč, a teprve později klíč basový.

Velice dobře je ve *Školičce* zpracována technická příprava hry, která vede od velkých pohybů celých paží k drobným pohybům prstů. Autorky ve *Školičce* neopomenuly žádnou důležitou složku technických základů hry na klavír, a podařilo se jim všechny základní technické prvky úzce propojit s hudebním obsahem hry tak, aby bylo dítě vyváženě rozvíjeno po hudební i technické stránce. V tomto je *Školička* opravdovou perlou mezi klavírními školami pro děti. Dítě se dále postupně seznamuje se třemi základními klavírními úhozy v optimálním pořadí portamento – staccato – legato. Dále se seznamuje s posuvkami, rytmickými hodnotami not, pomlkami, dynamikou, a průběžně tak získává ucelenou představu o zákonitostech hudebního světa. *Školička* je nabitá nápady, pohádkami a hrami, které rozvíjí dětskou fantazii a přirozenou muzikálnost, a ukazuje tak na opravdu bohaté zkušenosti autorek s prací s malými dětmi. Pro učitele tak slouží nejen jako hodnotný studijní materiál, ale také jako velká studna inspirace, jak tvořivě se dá s malými dětmi u klavíru pracovat.

#### **4.1.2. Nová klavírní škola autorek Zdeny Janžurové a Milady Borové**

Na *Klavírní školičku* navazuje *Nová klavírní škola*, která má čtyři díly. Její 1. díl je určen pro začátečníky, a je myšlen buď jako pokračování pro děti, které prošly *Školičkou*, nebo též jako první učebnice hry na klavír pro děti od 7 let, které s nástrojovou hrou začínají. Dovolím si citovat část úvodního slova autorek, v němž je shrnuto vše podstatné. „*Nová klavírní škola chce usnadnit práci učitelům klavírní hry na všech typech škol i učitelům soukromě vyučujícím. V jedné publikaci soustřeďuje kromě hry podle sluchu základní notový, pedagogický a teoretický materiál, nutný pro klavírní rozvoj žáka, tj. progresivně seřazená technická cvičení, etudy i přednesové skladby. Z dalších disciplín nutných pro jeho klavírní vývoj přináší improvizací prvky, souhru jak čtyřruční, tak komorní hru, hru z listu, porozumění skladbám po formální stránce a konečně i určité zasvěcení do teorie a dějin hudby*“.<sup>77</sup>

Formálně je 1. díl *Nové klavírní školy* rozdělen do několika kapitol. Začíná kapitolou Hra podle sluchu. Jedná se o stručné shrnutí metodických postupů, které známe z *Klavírní školičky*. Najdeme zde hru na zvony, rytmizovaná říkadla, hru na ozvěnu, seznámení s úhozem portamento, staccato a legato, pomlky, dvojhmaty, doprovod písně na dudácké kvintě atd. Hra z not začíná intonační přípravou na jednoduchých melodizovaných říkadlech. Oproti *Školičce* zde autorky upřednostňují představení notového zápisu v obou klíčích zároveň. *Nová klavírní škola* vznikla později, než *Školička*. Mezi těmito dvěma školami je vidět metodický progres autorek na přístupu k výuce čtení not. Zatímco ve *Školičce* ještě autorky upřednostňovaly výuku čtení not nejprve v houslovém klíči a posléze v basovém, v *Nové klavírní škole* již přistupují ke čtení not v obou klíčích zároveň. Notový text učí žáky vnímat jako jednotný systém, což odpovídá moderním metodickým postupům v klavírním vyučování.

Dále následuje kapitola Hra podle not, kde jsou progresivně seřazené skladby od nejsnadnějších po obtížnější, proložené dalšími nástrojovými dovednostmi, jako je například hra dvojhmatů, tercií, sext, hra kvintakordu s obraty, jednoduchá improvizace apod. V závěru 1. dílu najdeme metodické poznámky pro učitele. První

---

<sup>77</sup> JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVIÁ, Milada. *Nová klavírní škola 1. díl*. Praha: Schott Music Panton, 2005. 152 s. ISMN M-2050-0600-6. s. 5.

i další díly *Nové klavírní školy* potom obsahují bohatý výběr instruktivní klavírní literatury nejrozličnějších autorů od baroka až po 20. století. Škola tím usnadňuje práci zejména začínajícím pedagogům hry na klavír, kteří se v obrovském bohatství a pestrosti instruktivní klavírní literatury teprve začínají orientovat.

### **4.1.3. Klavírní prvouka a Metodické poznámky Ludmily Šimkové**

Z moderních českých materiálů určených pro výuku hry na klavír začátečníků je dále třeba jmenovat *Klavírní prvouku* Ludmily Šimkové, která vyšla v roce 2008. Písničky v této publikaci upravil Otto Šimek, o ilustrace se postarala Markéta Králová.

*Klavírní prvouka* je založena na českých a moravských lidových písních. Autorka uvádí, že hlavním důvodem pro její rozhodnutí vytvořit klavírní školu založenou na lidové písni, je „ryze hudební hodnota písní, formální struktura tkvící svými kořeny v téže půdě jako celá rozsáhlá epocha evropského hudebního vývoje a – byť jakkoliv skrytá – blízkost lidových písní našemu hudebnímu cítění.“<sup>78</sup> Tento přístup není v dějinách českých klavírních škol ojedinělý, najdeme ho například v *Elementární škole hry klavírní* od V. Flegla, která je celá taktéž postavena na hře národních písní. Obdobně jako škola Flegla i *Prvouka* začíná jednohlasou melodií, která je postupně rozšiřována do pětiprstové polohy. Dále se věnuje hře dvojhlasu a postupnému rozšiřování pětiprstové polohy o další tóny.

Formálně je *Klavírní prvouka* rozdělena do čtyř kapitol: 1. Beznotová hra, 2. Hra z not a notový zápis, 3. Protipohyb a rovný pohyb v pětiprstové poloze, počátky polyfonie a konečně 4. Postupné rozšiřování pětiprstové polohy.

V první kapitole začíná hrát žák úhozem portamento jednoduché lidové písně upravené do tříruční nebo čtyřruční podoby, přičemž učitelův doprovod harmonicky podbarvuje jednoduchý a zatím poměrně chudý part žáka. Podobně jako v *Klavírní školičce*, i zde se učí žák hrát nejprve podle sluchu. Rytmická složka je rozvíjena pomocí různě dlouhých slabik, které dítě vytleskává nebo vydupává. Těmi jsou slabiky tyty (osminky), tá (čtvrtky), tá–á (půlové hodnoty, doporučila bych používat dvě různé slabiky, např. tá–já). Tímto způsobem vyučuje rytmické cítění většina

---

<sup>78</sup> ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka*. Praha: Bärenreiter, 2008. 144 s. ISMN 979-0-2601-0436-5. s. 2.

zahraničních klavírních škol. Je to velmi jednoduchý a účinný způsob, jak malé žáčky naučit správně vnímat rytmické hodnoty not a poměry mezi nimi. Současně s rytmem je v *Prvouce* vyučována dynamika, kdy dítě tleská buď hlasitě, nebo potichu.

V další kapitole autorka přistupuje ke hře z not. Nejprve si žák musí osvojit orientaci po klaviatuře, a to tak, že zavře oči, a učí se poznávat klávesy pouze po hmatu. Teprve zde jsou děti seznámeny s prstoklady. Zpočátku se dítě učí číst noty zapsané pouze na dvou notových linkách. Poté autorka žáka seznámí rovnou s oběma klíči jako s uceleným jednotným systémem a používá notu c1 jako předěl mezi oběma klíči. Hra z not je poté nacvičována na zmelodizovaných říkadlech, jednodušších lidových písních či koledách, a notový part melodie je rozdělen rovnoměrně mezi obě ruce, přičemž zpočátku oba palce zůstávají na c1. Pětiprstová poloha je pozvolně opouštěna a ruce hrají písně v dalších pozicích a tóninách. Postupně se melodie písní přenáší pouze do pravé ruky, a levá začíná používat elementární doprovod na dudácké kvintě.

Třetí kapitola *Prvouky* je věnovaná nácviku hry v protipohybu, v rovném pohybu a počátkům polyfonní hry. Všechny vybrané písně se stále striktně drží pětiprstové polohy, ať už v melodickém rozsahu tónů, nebo v doprovodech. Podobně byly koncipované starší klavírní školy v minulosti (vzpomeňme na Proksche či *Klavírní školu pro začátečníky* autorů Böhmové, Grünfeldové a Sarauera). V dnešním kontextu to trochu působí jako krok zpět a návrat k metodám, které již byly překonány. Dlouhodobé setrvávání ve hře v pětiprstové poloze je pro žáka škodlivé, protože vede k fixaci rukou na klaviatuře a ke s tím spojenému riziku ztuhnutí pohybového aparátu a tím pádem nemuzikální hře. Prof. A. Vlasáková ve své *Klavírní pedagogice* výslovně uvádí: „*Dětskou ruku nefixujeme v pětiprstové poloze, ale ponecháváme jí možnost volného pohybu mezi úhodem jednotlivých tónů za spoluúčasti nesené paže a citlivého „vyslovení“ tónu znějícím koncem prstu. Výchozím úhodem je proto portamento jednotlivými prsty, potom jejich skupinkami, a k němu se postupně přidávají ostatní druhy úhodu a další prvky klavírní techniky. Od počátku se žák pohybuje po celé klaviatuře, hraje na bílých i černých klávesách*<sup>79</sup>.“

Moderní klavírní pedagogika se k tomuto názoru přiklání. Písničky v této kapitole *Prvouky* tedy mohou posloužit jako vhodný materiál k nácviku hry podle not, protože

---

<sup>79</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. 172 s. ISBN 80-7331-005-8. str. 13



omezený výběr tónů v pětiprstové poloze usnadňuje žákům přenos tónů z notového textu na klaviaturu. Vedle cvičení na hru z not by však žáci měli stále být rozvíjeni bohatým repertoárem hraným po celé šíři klaviatury, skladbami s bohatým a dětem blízkým hudebním obsahem, a žáci by měli dále rozvíjet své nástrojové dovednosti, používat správně váhu paží, zkvalitňovat techniku hry a tvořit krásný zpěvný tón.

Pokud jde o základy polyfonní hry, k procvičení volí autorka výběr několika písniček, u nichž se elementárně uplatňuje vedle hlavního melodického hlasu hlas druhý. Nejedná se zde o imitace ani o hru kánonu, spíše o částečné melodické osamostatnění doprovodného hlasu. Polyfonie tedy není v *Prvouce* nijak složitá a vzhledem k poměrně snadné úrovni zvolených skladeb je možné ji zařadit do výuky v rámci cvičení na hru z not.

V poslední kapitole *Prvouky* se pětiprstová poloha pak postupně rozšiřuje o další tóny. Písně jsou více komplikované zejména po stránce rytmické, což může začátečníkům působit potíže, odpoutat jejich pozornost od hudebního obsahu hry a sluchové kontroly, a vést ke hře zbytečně nemuzikální, zaměřené pouze na zvládnutí jednoho obtížného technického elementu. Některé písně v závěrečné části *Prvouky* lze využít jako etudy k rozvoji prstové zručnosti.

Při výběru skladeb z *Klavírní prvouky* je tedy doporučeno, aby pedagog pečlivě volil vhodné písně, a zařadil je do výuky s jasným metodickým záměrem. Obecně by výběr skladeb měl být pro žáka obohacující po hudební stránce, pomáhat mu osvojit si určitý nový technický či hudební prvek, a někam ho stále dále rozvíjet a posunovat. V žákově repertoáru by neměly převažovat skladby, které řeší podobné technické problémy. V elementárním vyučování se tím ztrácí zbytečně moc času, dítěti je blokován přirozený vývoj. Dlouhé setrvávání na repertoáru podobné úrovně může také žáka nedostatečně motivovat. Výběr skladeb by měl proto vždy být pestrý, bohatý, pro žáka motivující, a zároveň by měly vybrané skladby progresivně rozvíjet jeho klavírní dovednosti.

Autorka vypracovala k *Prvouce* ještě *Metodické poznámky*, v nichž doplňuje učebnici o další prvky klavírní hry, jako je například základ hry s pravým pedálem, hra z listu nebo nácvik jednoduché improvizace v podobě neúplných melodií, které mají žáci dokončit. Dále se v *Metodických poznámkách* autorka věnuje nácviku hry stupnic, dvojhmatů, všech základních druhů úhozů apod.

Metodické poznámky se tak stávají nedílnou a nepostradatelnou součástí *Klavírní prvouky*, protože bez nich je učebnice obsahově méně hodnotná. V *Prvouce* totiž nenajdeme žádné průběžné poznámky o tom, k čemu má ta která skladba sloužit ve výuce a co žákovi přinese, co ho naučí. Určitě se tedy jedná o zajímavý český studijní materiál, který bych však doporučovala používat spíše jako doplňkový současně s dalšími školami a instruktivní literaturou, nikoli jako hlavní zdroj.

## **4.2. Zahraniční klavírní školy**

Množství zahraničních klavírních škol je značné. Ačkoli moderní klavírní pedagogika dává přednost kombinování různých materiálů, každý pedagog si nakonec musí vytvořit svůj systém a vybrat své oblíbené materiály a skladby, které bude využívat jako výchozí pro pianistický rozvoj žáků od elementárního stupně. Moje snaha prostudovat co největší množství materiálů a důkladně se s nimi seznámit, vedla ke zbytečnému přehlcení kvantem informací. Následovalo mé rozhodnutí, že není účelem této práce přehltit čtenáře nepřehledným výčtem zahraničních škol, ale poskytnout přehledný výběr těch materiálů, které považuji za inspirativní. Materiálů, které podle mého názoru zajímavě či inovativně zpracovávají problematiku elementárního klavírního vyučování, vycházejí z všeobecně uznávaných správných metodických postupů ohledně získávání a postupného rozvíjení klavírních dovedností dětí a přinášejí řadu praktických nápadů a postupů výuky.

Vybrala jsem takové zahraniční školy, které obsahují skladby podněcující dětskou fantazii, pomáhají rozvíjet jejich hudební paměť a podporovat přesvědčivý hudební výraz, a mohou tak posloužit jako kvalitní odrazový můstek v počátečním stádiu klavírního vyučování.

U každé představené školy bude zdůrazněn její přínos a pozitiva z hlediska elementárního klavírního vyučování. Zároveň ale mnohé zahraniční školy nejsou postaveny zcela optimálně a v souladu s moderními požadavky klavírní pedagogiky. Některé postupy či názory autorů zahraničních škol jsou problematické či diskutabilní, některé již překonané. Proto by každý pedagog měl nahlížet kriticky na materiály, které se mu dostanou do ruky a vědomě zhodnotit, které metodické postupy či názory na výuku jsou pro jeho žáky přínosné, a které naopak využívat nebude. Nedoporučuji se slepě držet všech navrhovaných principů zahraničních škol, ale snažit se z nich vybrat to, co je přínosné, obohacující a inspirující.

V neposlední řadě musíme brát v potaz také fakt, že zahraniční školy nejsou adresovány pro české prostředí, ani nevycházejí z české hudebnosti. Tudíž některé metody či názory na výuku jsou nepřenositelné z důvodu kulturní bariéry nebo odlišného národnostního cítění.

Níže je zobrazen seznam zahraničních škol, kterým se budeme dále podrobněji věnovat. Seznam je uvedený v abecedním pořadí. Tyto školy jsou pravidelně využívány pedagogy k výuce v elementárním klavírním vyučování v českém prostředí.

4.2.1. Anna Danilovna Artobolevskaja: První setkání s hudbou

4.2.2. James Bastien: Bastien Piano Basics

4.2.3. Aniko Drabon: Tastenzauberei

4.2.4. Fritz Emonts: Evropská klavírní škola

4.2.5. Krystyna Longchamps-Druszkiewiczowa: Bajeczki Fortepianowe, metoda beznutowa

4.2.6. Shinichi Suzuki: Suzuki Piano School

4.2.7. John Thompson: Easiest Piano Course, Modern Course for the Piano, Teaching Little Fingers to Play

#### **4.2.1. První setkání s hudbou Anny Danilovny Artobolevské**

Anna Danilovna Artobolevskaja patřila mezi významné představitele ruské klavírní pedagogiky 20. století. Své mnohaleté pedagogické zkušenosti uložila ve dvou školách, *První setkání s hudbou* a *Čítanka mladého klavíristy*. Velmi inspirativní je úvodní slovo ke klavírní škole *První setkání s hudbou*, které je možné si přečíst v českém překladu. V něm se Artobolevskaja dělí o své pedagogické názory, zkušenosti a podrobně popisuje způsob, jakým pracuje s dětmi v počáteční stádiu vyučování. Tyto metodické poznámky tvoří nedílnou součást její klavírní školy. Odkrývají pedagogům způsob, jakým Artobolevskaja vedla výuku hry na klavír v počátečním stádiu. Mezi jejími názory najdeme řadu nesmírně cenných a inspirativních rad.

Osobně mě zaujalo, že s každým žákem byla vytvářena alba, něco jako deníky, do kterých se zapisovalo vše, s čím se dítě v lekcích klavíru setkalo: výstavba skladby, orientace po klaviatuře, různá cvičení, teoretické hudební znalosti nebo texty

vymyšlené k drobným dětským skladbám. Děti měly povinně za úkol ke každé skladbě nakreslit vlastní ilustrace, aby byla maximálně podpořena jejich fantazie.

Podobně jako většina úspěšných pedagogů dětí, i Artobolevskaja vyžadovala jako nezbytnou podmínku výuky aktivní účast rodičů a spolupráci s nimi. Rodiče si měli zapisovat poznámky v průběhu lekcí, aby mohli doma pomáhat svým dětem při každodenní domácí hudební výuce a kontrolovat práci svých malých dětí.

Výběr notového materiálu této školy je vhodný pro první až druhý rok výuky, tedy buď pro přípravný až první ročník, nebo pro první až druhý ročník. Škola se skládá se z not a obrázků určených dětem, a vysvětlujících poznámek sloužících pedagogům nebo rodičům.

Skladby jsou uspořádány v posloupnosti ve shodě s doporučeným postupem výuky. Přihlíží se na správné postavení rukou, postupné získávání základních pianistických návyků a seznamování žáka s notovým textem. Autorka píše, že není třeba následovat navržené seřazení skladeb, každý pedagog podle svých zkušeností a podle individuality dítěte může určit vhodný výběr skladeb. Hlavní důraz je kladen na to, aby výuka hudby byla pro děti zajímavá, a aby je bavila. Každý úkol spojený s prací na skladbách, jako doporučené otextovávání melodií, kreslení obrázků samotnými žáky, pohádkové vyprávění o skladbách a velké nadšení pedagoga, které se snaží přenášet na své žáky, má za cíl co nejvíce konkretizovat hudební představu žáka, a díky tomu nacházet optimální pohyby rukou na klaviatuře. Práce na technice tedy u Artobolevské vychází z co možná nejpřesnější hudební představy. Tento postup je v souladu s nejmodernějšími metodickými názory v počátečním klavírním vyučování a interpretaci a je platný dodnes.

Artobolevskaja dále uvádí pohybová cvičení sloužící k uvolnění a správnému nastavení pohybového aparátu malých dětí, věnuje se gymnastice rukou a modelování rukou dítěte pro klavírní hru. V úvodní části své školy se věnuje i metodám určení hudebnosti žáka. S jejími názory na to, jak přesně by měla vypadat dětská ruka a podle toho posuzovat vhodnost výběru klavíru jako nástroje, na který se dítě bude učit hrát, nemohu bohužel souhlasit. Nelze posuzovat dítě, které se chce začít učit hrát na klavír, podle jeho fyziologických předpokladů. Každé dítě přece jednou vyrostne, a tudíž to, jak vypadá jeho ruka v raném věku (Artobolevskaja uvádí, že ruka může být např. příliš malá nebo příliš „měkká“), může být naprosto odlišné od toho, jak bude vypadat v pubertálním věku nebo v dospělosti.

Hra na klavír je daleko více záležitostí našeho vědomí, než našeho fyzického těla. To, v čem je hra na klavír specifická a tolik odlišná od ostatních hudebních nástrojů, je fakt, že hráč musí zvládnout propojit obě ruce při hře, a tedy paralelně obě hemisféry v mozku. Klavír je vícehlasý hudební nástroj a vyžaduje schopnost specifického klavírního myšlení. A právě souhra obou rukou, hra vícehlasu, hra polyfonie, jsou ty nejnáročnější aspekty hry na klavír. To, zda je či není hra na klavír pro dítě vhodná, ukáže až čas, avšak osobně zastávám názor, že na klavír se může a má právo naučit hrát každý, kdo si to přeje, a také se to naučí, pokud mu bude poskytnuto vhodné zázemí a pedagog, který ho problematikou provede optimálním metodickým postupem. Rozsah a kvalitu hudebního nadání lze v průběhu prvních týdnů výuky u dítěte odhalit. Každý žák disponuje různým stupněm hudebního nadání, avšak to by nemělo být pro pedagoga určující, a měl by se s radostí a láskou věnovat výuce každého dítěte, ať už více či méně nadaného. Posláním klavírního pedagoga je podle mého názoru především rozvíjet lásku k hudbě a podporovat optimální a rovnoměrný klavírní vývoj svých žáků, který povede k radosti ze hry i k dobrým výsledkům. Jediné, co se opravdu nedá při prvním přezkoušení hudebních vloh od dítěte očekávat a určit, je to, zda si jednou hudbu zvolí jako své budoucí povolání.

Artobolevskaja dále uvádí, že ne vždy je také vhodné dát na přání rodičů ohledně výběru hudebního nástroje. Pokud je dítěti umožněno pravidelné setkání s hudbou v raném věku, jeho nástrojová preference může být určena intuitivně a správně podle jeho vlastního rozhodnutí a „zamilování se“ do konkrétního nástroje.

Artobolevskaja dále navrhuje postup výuky hry podle not. Podobně jako v české *Klavírní školičce* postupuje ne zcela optimálně od tónu e<sub>1</sub> v houslovém klíči a od G velkého v basovém, s tím rozdílem, že učí děti pojmenovávat nejprve všechny noty na linkách, poté v mezerách. Progresivně seřazené notové materiály, které autorka pro svou školu vybrala, sledují její vlastní metodický postup ve výuce. Nejprve se dítě začíná učit hrát v portamentu, aby mohlo do hry zapojit váhu celých paží a využívat velké pohyby při hře. Ke hře jsou nejprve zvoleny třetí prsty obou rukou, které jsou nejdelší a tvoří středovou osu ruky, tudíž se s nimi dětem dobře hraje v počáteční fázi výuky. Použití třetích prstů považuji za dobrý metodický postup, i když by se možná mohlo zdát, že je vhodnější použití druhých prstů. Druhým prstem — ukazováčkem — je dítě od útlého věku zvyklé ukazovat na svět okolo sebe. Je pro něj tedy jednoduché druhý prst používat, nicméně při setkání s klaviaturou mají děti tendenci ukazováčkem do kláves spíš „šfouchat“, a zbylé prsty při tom mívají sevřené v pěst.

V klavírní hře však potřebujeme, aby se dětské prstíky rozevřely jako sluneční paprsky na všechny strany, a prst, kterým bude dítě hrát, zasvítí jako jeden paprsek dolů na klávesy. Proto je pro účely úplně prvního setkávání s klavírem vhodnější používat hru třetími prsty, které nejsou zatížené předchozím výhradním používáním při ukazování na předměty, jako prsty druhé.

Legato vyučuje Artobolevskaja nejprve vnitřními „dlouhými“ prsty 2, 3 a 4. Tím žáka nezatěžuje v počáteční fázi hry legata hrou palcem, který se obtížněji udrží na klávesách kvůli svému postavení naproti ostatním prstům. Staccato zařazuje do výuky až poté. V tomto případě je dle našeho názoru vhodnější po hře v portamentu nejprve zařadit hru staccato, a teprve poté přejít na legato, které je ze všech klavírních úhozů pro dětskou ruku nejnáročnější.

Autorka dále využívá opačné způsoby hry v každé ruce, legato v jedné ruce, staccato v druhé ruce, ale i opačné dynamické odstíny mezi rukama, což podle jejích slov dobře rozvíjí koordinaci pozornosti. Setkání dítěte s různými úhozy a dynamikou v každé ruce rozvíjí také sluchovou představivost o barvě a možnostech klavírního zvuku, a napomáhá osvobodit ruce jednu od druhé. I když se cvičení navržená Artobolevskou mohou zdát pro úplného začátečníka poměrně obtížná, je možné je samozřejmě nahradit jednoduššími cvičeními z jiných klavírních škol, které budou řešit stejnou problematiku. Cvičení na samostatnost rukou a na schopnost poslouchat a hrát v každé ruce jinou dynamiku jsou nesmírně cenná a přínosná pro každého začínajícího pianistu.

Závěrem lze tedy říci, že škola *První setkání s hudbou* je nabitá pěknými a hudebně bohatými přednesovými skladbami, ze kterých je určitě možno vybírat v prvním i dalším roce klavírního vyučování. Metodické poznámky k této škole jsou navíc v mnohém cennou studnou inspirace pro všechny začínající pedagogy.

#### **4.2.2. Bastien Piano Basics, James and Jane Smisor Bastien**

Jane Smisor Bastien byla americká skladatelka a pedagožka, která se proslavila vydáváním děl spojených s klavírní výukou, metodami a technikou. Publikovala spolu se svým manželem Jamesem Bastienem více než 500 hudebních publikací, které byly přeloženy do 16 jazyků.

Škola *Bastien Piano Basics* je určena pro klavírní začátky dětí. Podobně jako většina zahraničních škol má více dílů, pro začátečníky je určen díl první, tzv. Level 1. Škola

začíná stručným úvodem, kde je žákům představena klaviatura, názvy tónů a rozdělení oktáv, rychlokurzem jsou popsány křížky a béčka, základní rytmické hodnoty (v nichž je zařazena půlová s tečkou, ale chybí šestnáctiny), základní intervaly od primy do kvinty a několik základních pojmů z italského hudebního názvosloví ohledně dynamiky a tempa. Poté se na další stránce již začíná hrát.

Podobně, jako mnoho dalších amerických klavírních škol, začíná i Bastien v této publikaci v pětiprstové poloze v C dur, ve které hrají obě ruce, pravá od c1 a levá od c malého. Hraje se tedy od začátku v obou klíčích oběma rukama dohromady. Po několika drobných cvičeních, v nichž je v pětiprstové poloze představen i křížek fis a béčko es je žák seznámen se zjednodušenou základní harmonickou kadencí v C dur čítající tóniku a základní tón se septimou z dominantního septakordu. Následuje několik cvičení a písniček, kde je melodie doprovázená touto jednoduchou kadencí. Po zvládnutí základní orientace v C dur se žák přesunuje do pětiprstové polohy v subdominantní tónině F dur, kde je celý proces obdobně jako v C dur zopakován. Stejný metodický postup následuje ještě v dominantní tónině G dur. Dále je žák seznámen s hrou akordů C dur, F dur a G dur v základním tvaru, s doprovodem dudácké kvinty, poté s použitím pravého pedálu, ale pouze s jeho současnou, nikoli se synkopickou výměnou.

Publikace obsahuje veselé barevné obrázky, každá skladbička i cvičení nesou programní název. Najdeme zde i jednoduché úpravy slavných melodií, např. Beethovenovu *Ódu na radost* nebo Dvořákovo *Largo* z Novosvětské symfonie. Celkově publikace působí po metodické stránce dojmem, že na klavír se lze naučit hrát „snadno a rychle“. Nevěnuje se vůbec kvalitě úhozu, barvě zvuku, nedbá na zásady práce volných paží a jejich váhy, což je klíčové v počátečním stádiu hry na klavír u dětí.

Vhodnost počáteční hry dětí v pětiprstové poloze v legatu a s ní spojená fixace ruky na klaviatuře byla vyvrácena mnoha vynikajícími pedagogickými osobnostmi v Čechách i v zahraničí. Výuka čtení not před ovládnutím klaviatury po hmatové i sluchové stránce vede u žáků k nehudebnímu projevu. Po metodické stránce je tedy tato škola skutečně velmi slabá. Proč tuto školu tedy zmiňují ve výběru zahraničních škol? Je to z toho důvodu, že škola je v českém prostředí poměrně oblíbená, a bývá běžnou součástí notových materiálů na Základních uměleckých školách. I když rozhodně

nedoporučuji následovat její slabý a nevhodný metodický postup, spatřuji její přínosné možnosti využití v lekcích klavíru.

Například fakt, že mnoho cvičení je v této škole v pětiprstové poloze, znamená, že zde je mnoho jednoduchého materiálu na procvičení hry z not. V počátečním stádiu hry z not je doporučeno, abychom žákům na určitou dobu omezili výběr tónů na klaviatuře, a pětiprstová poloha tomuto omezení výborně vyhovuje. V Bastienovi najdeme dále několik velmi půvabných skladeb, které jsou vhodné pro výuku dětí v přípravném studiu. Jsou to skladby, v nichž se dítě učí postupně chápat souhru rukou dohromady, ale tak, že ruce sice hrají obě, ale nikdy ne vyloženě současně, spíše se ve hře chytře střídají. Navíc jsou v této škole prakticky všechny skladby veselého či hravého charakteru, a malým dětem se líbí a rády je hrají. Mezi tyto skladby patří například *Waltzing Elephants*, *Spooks!*, *Floating Clouds* nebo *Morning Prelude*. Skladba *Morning Prelude* zároveň může posloužit jako první skladba pro děti, na které se naučí synkopickou výměnu pedálu, i když v originále je v notách psaný od autorů pedál současný. Můžeme si ale skladbu trochu upravit pro naše pedagogické potřeby, a využít ji k výuce synkopického pedálu. S touto školou se tedy dá zacházet ve výuce poměrně tvořivě, i když poněkud jinak, než zamýšleli její autoři.

### **4.2.3. Tastenzauberei, Aniko Drabon**

Tato škola se sestává ze 4 dílů, pro počáteční klavírní vyučování se nejvíce využívá díl první. V této německé klavírní škole (v překladu Kouzlení na klávesách) je svět klavíru představen pomocí zvukomalebných her na počasí a na zvířátka, klastrů, určování výšky tónů podle sluchu a hmatové představy klaviatury. Škola se skládá z několika dílů, pro výuku úplných začátečníků je určen díl první (v německém originále Band 1). Drabonová začíná hrou klastrů na černých klávesách, o jejichž určitých výhodách i nevýhodách si řekneme blíže v souvislosti s *Evropskou klavírní školou* F. Emontse, která je v českém prostředí nejpoužívanější zahraniční klavírní školou a které též využívá v počátku výuky klastrů a hře na černých klávesách.

Základní rytmické hodnoty not nacvičují děti v *Tastenzauberei* na říkadlech. Notový zápis probíhá ze začátku školy ještě bez notové osnovy, střídá se v něm pouze různá výška tónů zapsaná pomocí rytmických hodnot. K této škole existuje kompletně vypracovaný materiál v českém jazyce, v němž jsou volně přeloženy z němčiny texty tak, aby se rýmovaly i v českém jazyce, a rytmus řeči odpovídal rytmickému zápisu v notách.



Autorka pracuje hned v úvodních stranách s dynamikou a představuje dětem dva hrdiny této školy, ptáčka Geriho (posléze využitého pro čtení not v houslovém klíči, Geri = *g1*), a medvěda Ferdinanda (obdobně v basovém klíči jako *fmalé*). Po zvládnutí základní orientace na klaviatuře, sluchové práce s výškou tónů, rytmické stránky hry a grafického znázornění hraných tónů pomocí rytmu je záhy dětem představen notový text jako jednotný systém dvou klíčů. Noty jsou čteny od záchytných bodů v notové osnově *fmalého* a *g1*, propojeny tónem *c1* uprostřed. V tomto vymezeném tónovém rozsahu pak najdeme v učebnici řadu skladeb, v nichž dítě využívá techniky přenášení melodie z jedné ruky do druhé, anebo později jednoduchý doprovod v levé ruce např. na dudácké kvintě. Většina skladeb se hraje tři nebo čtyřručně s doprovodem učitele. Řada skladbiček v této škole je pro děti poutavá, líbivá, navíc jsou doplněné půvabným doprovodem učitele založeným na použití kadence v durových či mollových tóninách. Všechny skladby jsou zvládnutelné na té nejnižší úrovni již v přípravném ročníku.

Zařazena jsou i snadná improvizáčnická cvičení, a velmi záhy je představena i práce s pravým pedálem, který při společné hře obstarává učitel. Při sólové hře dítěte s pravým pedálem uvádí autorka v metodických poznámkách na začátku své školy, že „*hra s pedálem je zaváděna záhy. U některých žáků tak vznikne problém, že v sedě na pedál nedosáhnou. U takových skladeb buď může žák hrát v napolo stojící pozici, nebo může obsluhu pedálu převzít učitel.*“<sup>80</sup> Je sice pravda, že v Tastenzauberei se nesetkáme se synkopickou výměnou pravého pedálu v pravém slova smyslu, nýbrž pouze s přímou, současnou výměnou (což v praxi znamená, že dítě například drží pedál například skrze celou skladbičku od začátku do konce, anebo na příslušných místech pedál sešlapává a pouští současně s úhazem prstů do kláves), ale s takovým pokynem si dovoluujeme nesouhlasit. I malé děti mohou přece hned v počátcích výuky samostatně používat pravý pedál s pomocí pedálového adaptéru, který by měl být samozřejmou součástí vybavení moderní klavírní třídy. Pozice „polostojící“ je nežádoucí z hlediska nevhodného rozložení váhy v těle dítěte,

---

<sup>80</sup> Překlad autorky práce. „Da die Einführung in das Spiel mit Pedal recht früh erflogt, ergibt sich bei einigen Schüler das Problem, dass sie im Sitzen das Pedal nicht erreichen. Bei solchen Schüler können sie entweder in halb stehender Position spielen, oder der Lehrer übernimmt die Bedienung des Pedals.“ DRABON, Aniko. *Tastenzauberei Klavierschule Band 1*. Hagendorn: Mitropa Music, 2006. 94 s. ISBN 978-90-431-2466-9. s. 4.

což by mohlo kromě vzniklého nepohodlí negativně ovlivnit také volnost pohybového aparátu při hře.

Škola drží skladbičky v omezeném tónovém výběru. Ve velké části skladeb dítě hraje v pětiprstové poloze, a teprve na konci školy najdeme kapitolu hra podle sluchu, což je v elementárním vyučování poměrně neobvyklé, protože hrou podle sluchu se zpravidla začíná ještě před seznámením žáka s notovým textem.

Tastenzauberei obsahuje řadu milých hudebních nápadů ve formě hudebních puzzle, kdy si děti mohou poskládat jednoduchou melodii z nastříhaných taktů hudby, drobné hudební improvizace, řadu hezkých skladbiček s dobrodružnými obrázky, které se dětem v přípravných ročnících studia líbí. Hudební úroveň školy není vysoká, a i když autorka uvádí, že je škola vytvořena pro děti pěti až devítileté, domnívám se, že se škola svým hravým, hudebně zábavným, avšak rozhodně ne závažným obsahem, hodí spíše pro výuku dětí předškolního a raně školního věku, tedy pro děti tři až šestileté.

I přes vyjmenovaná negativa školu ráda používám v počátečním stádiu vyučování u dětí předškolního či raně školního věku. Zejména oceňuji množství tříručních a čtyřručních skladbiček s jasnou melodií a bohatými doprovody, protože právě společná hra učitele a dítěte v počátečním vyučování umožňuje dítěti poznat barevné dynamické možnosti klavíru v jeho plné kráse. Hudební spolupráce učitele s žákem dále umocňuje prožitek ze hry, napomáhá dětem rozvíjet tonální citění, metrum, smysl pro tempo a sluchovou kontrolu při společné souhře.

#### **4.2.4. Evropská klavírní škola, Fritz Emonts**

V českém prostředí je tato škola velmi rozšířená a hojně používaná ve výuce. Sestává se ze tří dílů, z nichž pro výuku začátečníků je určen díl první. Podívejme se na její strukturu. V samém počátku školy je využita hra klastrů, které dítě hraje na černých klávesách druhým, třetím a čtvrtým prstem, podle toho, zda hraje skupinku dvou nebo tří černých kláves. To umožňuje dětem využívat při hře váhu paží při přenášení rukou po klaviatuře. Dále tento postup usnadňuje orientaci na klaviatuře a umožňuje dítěti hrát improvizované melodie v pentatonice, která vždy zní dobře, a to při jakékoli kombinaci tónů i při improvizaci. Otázkou zůstává, zda je zrovna pro malou dětskou ruku vhodné začínat hrát na černých klávesách, které jsou úzké, a prsty z nich mohou dětem snadno klouzat, což může vést k nežádoucímu zatnutí svalů v těle dítěte.

Nepopíratelným hitem v repertoáru přípravného ročníku dětí je *Hra s pěstičkou*<sup>81</sup>, v níž se opět žák ocitá na černých klávesách a využívá často pentatoniku, avšak ve spolupráci s doprovodem učitele má skladba výrazný rytmický průběh a pěstuje u žáka citění pulzace a metrické citění. Dále se v této skladbě žáci naučí používat refrén. Tuto skladbu milují všechny malé děti.

Melodicko-harmonická sluchová představitost a tonální citění je dále v *Evropské klavírní škole* pěstováno na řadě lidových písní pocházejících z různých zemí Evropy – převážně z Francie, Německa a Anglie. Písně jsou vyučovány hrou podle sluchu, avšak drží se dlouho v pětiprstové poloze, s postupným přidáním elementárního doprovodu na dudácké kvintě. Z toho důvodu je první část této školy vhodná spíše k procvičování hry z not v pozdějším stádiu vyučování, kdy je žák již více rozvinutý ve hře na klavír po technické i hudební stránce.

Samotná hra z not navazuje ve škole záhy, formou vedení žáka k vnímání uceleného systému dvou notových osnov a dvou klíčů, s postupným rozšiřováním tónové řady směrem od c1 jako středového tónu, na kterém se střídají oba palce, a melodie je předávána z jedné ruky do druhé. Poté je pětiprstová pozice střídána v různých polohách, zejména v C dur a příbuzných tóninách subdominantní F dur a dominantní G dur. Dlouhodobé setrvávání v pětiprstové poloze v počátečním klavírním vyučování se jeví jako nevhodné, protože vede k fixaci ruky a s tím spojenému nežádoucímu napětí dlaňových svalů. Domnívám se, že setrvávání v pětiprstové poloze je v této škole způsobeno omezeným výběrem tónů určených pro nácvik čtení not, a právě čtení not svazuje žáka dlouhodobě na jednom místě, místo aby autor školy použil optimálnější postup a kombinoval čtení not v omezeném tónovém rozsahu se zařazováním skladeb, v nichž žák může využívat hru po celé klaviatuře, používat váhu celých paží, tvořit barevné, krásné tóny a používat různé úhozy.

Velmi záhy je zařazena do výuky také hra polyfonní, což se z metodického hlediska jeví jako vhodné. Většina skladeb je opět podřízena pětiprstové poloze v různých tóninách. Po představení rozdílu mezi dur a moll se pětiprstová poloha obohatí o mollové tóniny jako a moll, d moll či c moll. Teprve v samém závěru školy najdeme

---

<sup>81</sup> EMONTS, Fritz. *Evropská klavírní škola 1. díl*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 1992. 88 s. ISMN M-001-08201-3. s. 18.

skladby hudebně zajímavější a nápaditější, a žákovi jsou představeny úhozy legato a staccato.

Po metodické stránce najdeme v prvním díle *Evropské klavírní školy* mnohé nedostatky, které jsou v rozporu s moderními přístupy k počátečnímu klavírnímu vyučování. Ty se týkají zejména nedostatečného rozvíjení žakovy hudebnosti a absence přípravných technických cvičení pro hru stupnic, dvojhmatů, akordů apod. I přes velkou vizuální atraktivitu školy bych doporučila pedagogům nenásledovat navržený metodický postup, a pouze ze školy vybírat skladby a cvičení, které mohou zpestřit a doplnit ostatní repertoár žáka. Mnoho uvedených cvičení či písní je například skvělým materiálem pro nácvik hry z not. Vydařené po obsahové stránce a oblíbené jsou pak zejména závěrečné přednesové skladby (*Kukačka a oslík*, *Karavana*, *Tango*), které se dětem líbí, a které jsou milým zpestřením repertoáru začátečníků při veřejných vystoupeních.

#### **4.2.5. Bajeczki Fortepianowe, metoda beznutowa, Krystyna Longchamps-Druszkiewiczowa**

Tato milá školička polské autorky je určena pro nejmenší děti a je založena na hře podle sluchu. Je složena z drobných skladbiček s programními pohádkovými názvy a milými hudebními nápady, které jistě osloví ty nejmenší klavíristy. Celá první část této školičky pěstuje volnou hru po širokém rozsahu klaviatury úhozem portamento, kdy se melodie předává z jedné ruky do druhé. Teprve postupně je zařazena hra legato, které je vyučováno nejprve jednoduchým spojováním drobných skupinek tón, které jsou přenášeny střídavě mezi oběma rukama, anebo v rámci jedné ruky v melodických intervalech jako jsou tercie. Legato v sekundových krocích přichází o trochu později. Autorka se snaží využívat práce celé ruky, v součinnosti se zápěstím, které ruku v legatu vede. Ve druhé části školičky autorka uvádí instruktivní skladby dalších autorů, zejména B. Bartóka či E. Gněsiny.

U některých skladeb uvedených zejména v závěru sbírky už bychom mohli polemizovat, zda nejsou příliš dlouhé a obsáhlé na to, aby je dítě stále hrálo pouze podle sluchu. Avšak jak sama autorka píše v předmluvě, *Baječky* jsou uzpůsobeny ke hře podle sluchu tak, že jsou poskládány z drobných melodicko-rytmických fragmentů, které si děti dobře zapamatují zpaměti. Zároveň autorka správně poznamenává, že hru z not je možné zařadit až po ovládnutí technické i hudební stránky hry, úhozů portamento a legato. Předpokladem pro hru z not je také

bezproblémová orientace po klaviatuře a správné používání palce při překládání či podkládání.

Je nesporné, že metoda hry podle sluchu v počátečním stádiu vyučování pozitivně rozvíjí u žáků hudební paměť, avšak zejména u delších a náročnějších skladeb bych doporučila podpořit zapamatování jejich melodicko-rytmické struktury alespoň pomocí otextování melodie. Seznámení s notovým textem by však mělo následovat vzápětí po osvojení výše jmenovaných dovedností, aby se příliš neprodloužila doba, kdy hrajeme s dítětem pouze podle sluchu, protože porozumění notovému textu pomáhá dítěti lépe se zorientovat ve formální výstavbě skladeb. Je to podobné, jako když se dítě začíná učit mateřskou řeč, nejprve se také učí pouze podle sluchu a nápodobou dospělých, později se naučí jazyk ovládat také po stránce psaní a čtení, což mu umožní nahlížet na něj jako na komplexní svět, ve kterém platí určité vnitřní zákonitosti.

Cenným vzhledem do pedagogických názorů autorky je předmluva k této školičce. V ní například autorka zmiňuje, že začátek výuky hry na klavír ve věku 7 let má u dětí negativní stránky, protože se shoduje se začátkem výuky na základní škole (v českém prostředí bychom toto mohli vztáhnout na věk 6 let). Pokud dítě nastupuje do školy, a zároveň se začíná učit hrát na klavír, je to pro něj velmi náročné. Klavír tvoří vždy jen mimoškolní aktivitu, kterou dítě musí zvládat ještě navíc k tomu, co všechno nového se dozvídá ve škole. Situace se ale mění, když výuky hudby začíná v předškolním věku. Dítě je zatím bez závazku, proto je předškolní období nesmírně přínosné pro probuzení muzikality a pro počáteční klavírní vyučování, protože dítě zatím není přetíženo školní docházkou. Když poté do školy začne chodit, vnímá hru na klavír již jako přirozenou součást života, i přes povinnosti spojené s učením ve škole.

Autorka se v úvodu inspirativním způsobem obrací i na klavírní pedagogy. Klade všem klavírním pedagogům dětí na srdce, že právě oni jsou v klavírním vyučování ti nejzodpovědnější, protože právě oni budují s dětmi celé klavírní umění úplně od začátku. Z klavírních dovedností pedagogů, z jejich praxe, přesnosti práce a míry ovládnutí metodiky klavírního vyučování dětí se bude odvíjet kvalita i tempo pokroku jejich žáků.

Pedagogickou práci s dětmi předškolního věku by měly podle Druszkiewiczové vykonávat osoby, které jsou v této profesi především dobře vyškolené a disponují

širokou škálou znalostí, a to jak praktických, tak teoretických, a také znalostí týkající se dětské psychologie. Lekce klavíru by v dětech měla udržovat neustálou pozitivní motivaci, neměla by se stát nudnou. Mezi žákem a nástrojem musí vzniknout přátelský vztah. Od první lekce by se nástroj pro dítě měl stát oblíbenou hračkou, se kterou se ale zachází vážně. Žák by si měl navyknout na systematickou, důkladnou a řádnou práci. Je vedený k tomu, aby pociťoval vlastní hodnotu a měl víru ve vlastní schopnosti, a zároveň k tomu, aby dokázal být i sebekritický.

#### **4.2.6. Suzuki Piano School, Shinichi Suzuki**

Suzukiho škola je původně vypracována pro výuku hry na housle, avšak byla úspěšně přepracována i pro potřeby hry na klavír. Škola čítá celkem 7 dílů, pro začátečníky je určen první díl. Suzuki ve své rozsáhlé pedagogické praxi došel k názoru, že hudebnost není vrozená, ale je to schopnost, která se dá rozvíjet. Zastává názor, že u každého dítěte, které je řádně hudebně vzděláváno, může být rozvinuta hudebnost stejně tak, jako se u každého dítěte vyvine schopnost mluvit mateřskou řečí. Děti se učí nuance své mateřštiny skrze opakovaný poslech. Suzuki říká, že stejným způsobem je možné rozvinout u dětí hudební schopnosti. Děti by měly poslouchat hudební nahrávky skladeb, které se učí nebo se chystají učit hrát, každý den. Podle jeho názoru opakovaný poslech skladeb pomáhá dětem dělat velké pokroky, a Suzuki právě toto považuje za nejdůležitější součást hudebně-vzdělávacího procesu.

My bychom k tomu dodali, že opakovaný poslech jedné a téže skladby se nesmí pro dítě stát otupující aktivitou, ale měl by pro dítě neustále být zajímavý. Proto je důležité dětem zadávat při každém poslechu různé úkoly, na co se mají soustředit a zaměřit. Žáci mohou při poslechu například dirigovat, vyjadřovat hudbu pohybem nebo tancem, sledovat notový text při poslechu očima, všimnout si výrazných témat a vyhledávat jejich opakování ve skladbě apod. Tím se pro ně opakovaný poslech stává zajímavou aktivitou, při které snáze udrží pozornost.

Suzuki dále podporuje výuku čtení notového textu, které opět žák dosahuje mnohočetným opakovaným poslechem hrané skladby. Skladba je uložena do hudební paměti dítěte dříve, než přistoupí ke čtení notového textu. Tato metoda je výborná zejména pro začátky hry z not. Dovolujeme si doplnit, že v době, kdy už žák čte noty plynule, je třeba tuto metodu kombinovat i s metodou, kdy žákovi zadáme jednodušší skladbu, kterou hraje z not bez předchozího poslechu. Díky tomu získá žák i tu zkušenost, že si melodii skladby dokáže sám přehrát v hlavě a přenést na klaviaturu.

Podle Suzukiho by měl žák v lekcích vždy hrát vše z paměti. Předtím, než žák přejde k výuce čtení not, mělo by být dostatečně rozvinuto jeho hudební cítění, instrumentální dovednosti a jeho hudební paměť. Číst notový text se žák učí hlavně proto, aby mohl poté hrát bez něj, z paměti.

V Suzukiho metodě si dovoluujeme nesouhlasit s tvrzením, že teprve tehdy, když je žák schopen zahrát skladbu se správným prstokladem a bez chyb, je načase začít se soustřeďovat na kultivaci hudebního výrazu. Technika a hudební obsah skladby by měly být vždy rozvíjeny současně. Nelze oddělit ve skladbě hudební obsah a techniku na dvě samostatné části, nacvičit nejprve techniku, a teprve poté „přidávat“ do skladby hudbu. Technika hry je podřízena hudebnímu obsahu skladby a vychází z něj. Hudební představa by měla vždy být na prvním místě, a všechny ostatní kroky ve výuce by měly pramenit z ní.

Z větší míry nepřenositelnou metodou do českého prostředí je nabádání žáků a jejich maminek k tomu, aby se pravidelně účastnili jako posluchači soukromých lekcí ostatních žáků. Suzuki tvrdí, že při poslechu zdařilejšího výkonu svých vrstevníků je dítě více motivované cvičit a stát se ještě lepším.

Toliko k Suzukiho pedagogickým názorům. Co se týče výstavby samotné školy, ta nejprve vychází z cvičení podobnému hře na housle, kdy se žák naučí písničku *Twinkle, Twinkle, Little Star*, a poté se ji opakovaně učí hrát v různých rytmických variantách a opakuje ji stále dokolečka. Pravou rukou hraje žák ve dvoučárkované oktávě, levou v malé oktávě. Hned poté jsou v Suzukiho škole zařazeny skladby s figurativními doprovody v levé ruce, které jsou hrány úhazem legato s okamžitým používáním všech pěti prstů na klaviatuře. To jistě mohou zvládnout například dospělí začátečníci, u malých dětí by však mohlo dojít k přetížení pohybového aparátu, nehledě na nesmírnou náročnost na klavírní myšlení při výuce sehrávání rukou ve skladbách, v nichž je melodická linka doprovázená rozloženými akordy. Obtížnost prvních skladeb není tedy vhodná pro úplné začátečníky, a i když výběr skladeb v Suzukiho škole je pestrý, a jsou v něm zastoupeni všichni významní autoři instruktivní literatury od baroka po současnost, je vhodný spíše pro druhý a další ročníky vyučování. Je třeba, aby skladbám v prvním díle Suzukiho školy předcházela poměrně široká a dlouhodobá příprava sluchová, technická i hudebně výrazová.

#### **4.2.7. Easiest Piano Course, Modern Course for the Piano, Teaching Little Fingers to Play, John Thompson**

S tímto americkým autorem a klavírním pedagogem jsem se seznámila teprve nedávno. Zanechal po sobě poměrně rozsáhlé pedagogické dílo, z něhož jmenujeme tři školy určené pro výuku začátečníků:

- Easiest Piano Course
- Teaching Little Fingers to Play
- Modern Course for the Piano

*Easiest Piano Course* („Nejjednodušší klavírní škola“) je škola určená pro nejmenší děti. Jedná se o srozumitelný materiál, kde je hra na klavír vyučována doslova krok za krokem. Škola je speciálně navržena tak, aby vyhovovala potřebám dětí začínajících hrát na klavír. Ve škole najdeme veselé barevné ilustrace, výukou provázejí drobní hrdinové připomínající malá strašidla. Ve škole najdeme řadu cvičení z hudební nauky i cvičení na čtení not. Po každé větší kapitole následuje shrnutí, v němž si žák může zopakovat to, co se naučil, formou jednoduchého testu. Škola obsahuje také pracovní listy, intonační cvičení a klavírní doprovody pro učitele nebo rodiče.

Škola se skládá ze čtyř různých úrovní, které jsou vydány jako samostatné publikace. Klavírní hra v této škole trochu působí dojmem, že se skládá z mnoha drobných dovedností a znalostí, které žák na sebe nabaluje jednu po druhé. Na každý nový problém, pianistickou dovednost nebo znalost z hudební nauky je připravena skladbička, na které si dítě vyzkouší teorii v praxi. Součástí školy je pak ještě sbírka nazvaná *First Classics* („První klasikové“), ve které najdeme extrémně zjednodušené melodie slavných hudebních děl, jako jsou témata ze symfonií od Haydna či Beethovena, baletů od Čajkovského, anebo v transpozicích přenesená témata z klavírních skladeb od Chopina či Mozarta. Melodie jsou většinou rozloženy mezi obě ruce, které si je předávají. Osobně nejsem příliš velký příznivce zjednodušování a transkripce slavných originálních klavírních děl, a raději své žáky vedu pedagogicky k tomu, aby si jednou toho Mozarta či Chopina dokázali zahrát v budoucnu v originále. U zjednodušených melodií ze symfonií, oper či baletů, má dítě má možnost se s díly seznámit v těch nejjednodušších úpravách a získat první sluchovou zkušenost s hudbou velkých koncertních pódíí a divadel. Při návštěvě představení se potom může do hudby lépe ponořit a porozumět jí. Obdobně by se samozřejmě dalo argumentovat, i co se týče zjednodušených úprav a transkripce známých klavírních



děl. Jistě je pro děti přínosné, když si mohou např. v tónině C dur zahrát kousek tématu z Chopinova Nocturna, které je v originále v Es dur, což by pro děti představovalo zbytečnou zátěž při čtení notového textu, avšak osobně u originálních klavírních skladeb tento zjednodušený postup nepodporuji. Raději své žáky motivuji k takové práci, aby si jednou mohli zahrát náročnější klavírní skladby v originálním znění.

V poměrně rozsáhlém pedagogickém díle pro děti Johna Thompsona najdeme dále publikaci *Teaching Little Fingers to Play* („Učíme hrát malé prstíky“). Ta mě mile překvapila a nápad se mi zalíbil. Jedná se o dva sešity, jeden pro děti, a druhý pro učitele anebo rodiče, kteří umí trochu hrát na klavír. V sešitu pro děti najdeme shrnutí základní orientace na klaviatuře, počítání rytmických hodnot not a pomlk, základy čtení not. Tato škola má jeden skvělý nápad, a tím je právě doprovodný sešit určený pro učitele nebo rodiče, který obsahuje jednoduché a působivé úpravy doprovodů ke každé písničce či skladbičce ze sešitu pro děti. Všechny úpravy pak lze hrát buď čtyřručně na jeden klavír spolu s dítětem, anebo i na dva klavíry.

Poslední Thompsonova publikace, kterou zde zmíníme, je *Modern Course for the Piano* („Moderní škola hry na klavír“). Učivo je opět rozděleno do několika úrovní. Pro úplné začátečníky jsou nejzajímavější první dvě úrovně, v originále *First Grade* a *Second Grade*. Thompson zde chtěl vytvořit klavírní školu v pravém slova smyslu, která by provedla mladého pianistu všemi nezbytnými technickými, interpretačními a pianistickými dovednostmi i hudebně-teoretickými znalostmi. Podle něj by neměl být žák tlačěn k tomu, aby v co nejkratším možném čase hrál obtížné kompozice, ale měl by být veden k tomu, aby důkladně zvládl každý krok na své cestě a naučil se hrát drobné skladby čistě, správně a v požadovaném tempu. Thompson upozorňuje, že ke zvládnutí *First Grade* je třeba, aby žák měl již určitou předchozí zkušenost se hrou na klavír. V této klavírní škole zdůrazňuje autor důležitost motivů, a při sestavování repertoáru staví právě na nic. Jsou jimi motivy melodické, rytmické, harmonické, ale i technické. Thompson se snaží navádět žáka k tomu, aby nevnímal hudbu jako sled jednotlivých tónů, ale jako motivické celky. Pokud se žák toto naučí, bude lépe hrát z listu, bude mít rozvinutější hudební paměť a stane se lepším interpretem.

V této škole v celém prvním díle autor setrvává v pětiprstových polohách. Hudební náplň skladeb je průměrná, jedná se spíše o nekomplikovaná cvičení na různé prvky

hudební problematiky, zejména co se týče hudebně-teoretických disciplín. Hudebně-teoretické disciplíny následují za sebou v logickém pořadí a jsou vysvětlovány dobře. Každý nový prvek je autorem řádně okomentován a následně předveden v praxi v další skladbičce či cvičení. Tato škola by díky tomu mohla být využívána také ve výuce pro dospělé samouky.

Druhý díl školy je určen pro druhý rok vyučování. V oblasti repertoárové v něm kromě průpravných cvičení na osvojení nově probírané látky najdeme také skladby a etudy od různých velkých autorů rozličných stylových období, a také jednoduché úpravy slavných melodií z oper, baletů, symfonií apod. Ke každému slavnému autorovi je připraven krátký medailonek. Po formální stránce je škola sestavená velmi podobně jako první díl, a pokračuje přesně tam, kde první díl skončil. Teprve ve druhém díle se autor věnuje představení synkopické výměny pedálu, což je podle moderních metodických postupů v rámci druhého roku vyučování poměrně pozdě. Synkopickou výměnu pedálu by mělo dítě ovládat v rámci dokončeného prvního roku výuky.

Celkově na Thomsonově metodě oceňuji systematičnost, se kterou se ke klavírní problematice staví. Nic důležitého neunikne jeho pozornosti, veškerá látka je zpracovaná metodou krok za krokem, postupně, srozumitelně. Zamýšlím se ale nad tím, zda ta přílišná snaha vše v hudbě kategorizovat a zařadit do určitého „šuplíku“ nevede žáky spíš k tomu, že nad klavírní hrou nepřemýšlí jako nad komplexem mnoha schopností a dovedností, díky kterým mohou svobodně tvořivě vyjadřovat hudební obsah skladeb, ale spíš nad aktivitou skládající se z mnoha dílčích kroků a detailů, v nichž se nejvíce pozornosti dává pěstování prstové techniky a zahlcování žáka hudebně-teoretickými disciplínami. I přes veškerou snahu autora, aby se tak nestalo, mi v této škole chybí hudebně bohatší náplň a větší zaměření pozornosti žáků na vytváření hudební představy o hraných skladbách, dále také na sluchovou a interpretační složku klavírní hry. Prakticky žádná pozornost není věnovaná práci s vahou paže, volným zápěstím, které vede ruku po klaviatuře, tvorbě zpěvného a znělého tónu a barevné práci s klavírním zvukem a jeho různými vrstvami. Přes jmenované nedostatky ale považuji tuto školu za zajímavý doplňkový materiál, a její přínos žákům spatřuji osobně zejména v možnosti na četných cvičeních v praxi vyzkoušet prakticky jakýkoli nový prvek z hudební nauky, se kterým se žáci setkají.

### **4.3. Instruktivní klavírní literatura 20. a 21. století**

Nyní se přeneseme do oblasti instruktivní klavírní literatury. Nejprve si představíme domácí autory skladeb určených pro repertoár začátečníků, a poté se podíváme i na nejvýznamnější zahraniční autory, kteří větší či menší část své tvorby věnovali instruktivní literatuře.

Instruktivní literatura je přednesová tvorba. Na rozdíl od klavírních škol se nejedná o metodické návody pro výuku, ani o progresivně seřazené skladby sledující technický i hudební vývoj žáků. V oblasti klavírní literatury se jedná o přednesové skladby, které vhodným způsobem mohou obohacovat a doplňovat repertoár dětí.

Níže uvedený seznam autorů je opět v abecedním pořadí kvůli lepší orientaci čtenáře. Jsou uvedeni ti autoři, jejichž díla považuji za krásná, obohacující, vhodná do repertoáru dětí. Rozhodně se nejedná o úplný ani kompletní výčet všech autorů a jejich instruktivní literatury. Není cílem této práce přehltnit čtenáře nepřehledným množstvím informací, ale poskytnout přehled o tom, co osobně považuji v české a zahraniční instruktivní literatuře 20. století s přesahem do současnosti za krásné a hodnotné.

Pro větší názornost a usnadnění orientace ve velkém množství vybrané instruktivní literatury jsem u každé sbírky uvedla přibližnou obtížnost a vhodnost pro zařazení do výuky v přípravném studiu, v prvním ročníku nebo v dalších ročnících studia. Při zapisování obtížnosti jsem vycházela z vlastních pedagogických zkušeností a schopností mých žáků. Rozhodně jsem však označením obtížnosti nechtěla vytvořit nějaké dogma, které by mělo všeobecnou platnost, jsou pouze doporučením zrcadlícím mé osobní zkušenosti.

Všechny uvedené sbírky a skladby jsem si zároveň sama přehrála na klavír, abych získala cennou osobní zkušenost a dokázala objektivně zhodnotit jejich hudební náplň, stupeň obtížnosti, a dokázala posoudit jejich přínos pro zařazení do elementární výuky dětí.

#### **4.3.1. Česká instruktivní klavírní literatura 20. a 21. století**

4.3.1.1. Josef Blatný: Instruktivní skladbičky I–III

4.3.1.2. Milan Dlouhý: Sonatina Piccola; Ptám se, ptám se, pampeliško; Bagately

4.3.1.3. Eduard Douša: Miniatury I–III; Písničky od E\*D\*A; Docela malý jazz

- 4.3.1.4. Petr Eben: Svět malých; České lidové písně a koledy
- 4.3.1.5. Jan Hanuš: Vteřiny v přírodě
- 4.3.1.6. Emil Hradecký: Dvouhlasé klavírní skladbičky na jednu stránku
- 4.3.1.7. Ilja Hurník: Voršilská ulička; Česká Orffova škola
- 4.3.1.8. Olga Ježková: Obrázky na klávesách
- 4.3.1.9. Vlastimil Lejsek: Duettinka
- 4.3.1.10. Eva Lorenc: Klavírní bonboniéra
- 4.3.1.11. Ivana Loudová: Klavírní pohádky a oblázky
- 4.3.1.12. Otmar Mácha: Klavírní vlastivěda
- 4.3.1.13. Jiří Matys: Obrázky ze zimy
- 4.3.1.14. Josef Páleníček: České pohádky
- 4.3.1.15. Alois Sarauer: Drobnosti; Dětem
- 4.3.1.16. Klement Slavický: Na bílých a černých; Doma u klavíru; Klavír a mládí
- 4.3.1.17. Eugen Suchoň: Maličká som
- 4.3.1.18. Zdeňka Švehlková: Klavírní pohádky

#### **4.3.1.1. Josef Blatný**

Josef Blatný byl český hudební skladatel a varhaník. Studoval například u Leoše Janáčka nebo Viléma Kurze. V jeho skladatelské tvorbě najdeme především díla pro varhany, dále komorní a vokální skladby.

#### **Instruktivní skladbičky I–III**

Obtížnost: Od 1. ročníku

Pro elementární výuku je vhodná zejména sbírka *Instruktivní skladbičky I*. V ní najdeme dvanáct skladeb, které jsou většinou z hlediska použitého hudebního jazyka tradiční, mají charakter spíše romantické hudební epochy, neobsahují moderní harmonické postupy a jsou pro děti obsahově srozumitelné. Některé skladby mají charakter elementárních etud a rozvíjí různé druhy klavírní techniky.

### **4.3.1.2. Milan Dlouhý**

Tento skladatel, dirigent a pedagog ze západních Čech věnoval ve svém díle pozornost instruktivní klavírní literatuře ve sbírce *Ptám se, ptám se, pampeliško*, svých *Bagatelách*, a snadných skladbičkách jako je *Sonatina Piccola* nebo *Čtyři drobné skladbičky*. Klavírní skladby skládal pro své vlastní žáky, avšak mnohá jeho díla se ujala, a dnes jsou ověřenou a oblíbenou součástí klavírního repertoáru začátečníků a mírně pokročilých.

#### **Sonatina Piccola**

Obtížnost: Přípravný až 1. ročník

Toto je drobounká třívětá sonatinka s veselým tématem první věty a tradičním rozvržením vět rychle – pomalu – rychle. Napsáno pro malé dětské ruce, největším intervalem zde je sexta. Sonatina předpokládá dovednost dítěte zahrát tříhlasé akordy.

#### **Ptám se, ptám se, pampeliško**

Obtížnost: Od 1. ročníku

Cyklus klavírních skladeb s programními názvy, který obsahově připomíná sbírku Petra Ebena *Svět Malých*. Hudební řeč Dlouhého je melodická, zpěvná, hravá, vtipná, a využívá vedle čistě dur-mollového cítění i moderní harmonické postupy hudby 20. století, které ale neznějí v jeho podání disharmonicky ani účelově. V této sbírce si najdou svoje holky i kluci. Slečny potěší lyrická titulní skladba *Ptám se, ptám se, pampeliško* nebo *Prostá květinka*, pánové si budou moct užít zvukově výraznější a rytmičtější skladby jako *Bagr* nebo *Moudrý zvon*.

#### **Čtyři drobné skladbičky**

Obtížnost: 1. ročník

Toto jsou drobounké skladbičky pro malé začátečníky, harmonicky i rytmicky jsou ovšem poněkud složitější na pochopení. Veškeré předznamenání je psané přímo u not, ale křížků i béček je zde opravdu hodně. Proto se obávám, že by čtení not mohlo být pro malé děti problematické. Jelikož skladbičky nemají vyloženě zpěvnou zapamatovatelnou melodii, výuka bude pravděpodobně muset probíhat z větší části po sluchu a rovnou z paměti, což může pro malé děti být poněkud obtížné.

## **Bagately**

Obtížnost: Od 2. ročníku

Efektní sbírka skladeb. Sedm bagatel, které jsou výrazově odvážné, výborně doplňují koncertní i soutěžní program žáků. Bagately obsahují moderní harmonické postupy, často v nich narazíme na střídavé takty a náhlé rytmické proměny, obsahují i prvky polyfonie. Každá *Bagatela* si zachovává svou autenticitu a originalitu. Pro mne je největší láskou *Bagatela* č. 2, která má malou písňovou formu aba, kdy díl a je velmi efektní, rozezní klaviaturu po celé šířce, a díl b je kontrastní pomalá část s polyfonním řešením.

### **4.3.1.3. Eduard Douša**

Eduard Douša je současný skladatel, který kromě orchestrální hudby, komorních skladeb a hudby pro sólové nástroje, komponuje také hudbu k rozhlasovým pohádkám pro Český rozhlas, minioperám a písničkám pro děti. Tvorbě pro děti se věnuje také v oblasti instruktivní klavírní literatury. Jeho hudební řeč je moderní, svěží, vtipná, využívá prvky jazzu. Jeho instruktivní literatura se dětem líbí a dobře se jim hraje. Níže je uveden pouze skromný výběr instruktivní klavírní literatury, který zdaleka není úplný, avšak jako pedagožka mám s následujícími sbírkami osobní zkušenost.

### **Suita Docela malý jazz**

Obtížnost: Part primo přípravný ročník, secondo pedagog či cca od 4. ročníku

Tuto sbírku zmiňuji hlavně proto, že je psána jako tříruční part pro učitele a žáka. Part žáka napsaný pro jednu ruku se pohybuje v houslovém klíči v celých, půlových a čtvrtých hodnotách pouze na pěti tónech od c2 do g2. S jazzovým doprovodem zní skladby ze suity skvěle, zahrají je i úplní začátečníci, a zároveň může tato suita posloužit i jako skvělé cvičení na čtení not v houslovém klíči.

### **Miniatury I, II – Ptačí, III**

Obtížnost: Od přípravného ročníku

Nápadité instruktivní skladbičky pro nejmenší pianisty. Zejména *Ptačí miniatury* jsou u dětí oblíbené, čemuž napomáhá nejen originální hudební zpracování, ale také volba vtipných názvů jako Hladový prapták nebo Pštros se zamyslel a běží, kterým se hudební obsah přizpůsobuje. Při výběru skladeb z *Miniatur* lze kombinovat

kontrastní dvojice skladeb, např. veselá / smutná, pomalá / rychlá, což se dobře vyjímá v dětském repertoáru. Vzhledem k drobnému rozsahu *Miniatur* je možné zahrát skladeb s žákem více.

### **Písničky od E\*D\*A**

Obtížnost: Od 1. ročníku

To jsou tři skladbičky od E, D, A, (začáteční tóny zobrazují autorovo jméno), a zároveň skvělý hudební nápad. Skladbičky jsou celé napsané v pětiprstové poloze, celé na bílých klávesách. Je však až překvapující, jako moc muziky se dá vyjádřit na deseti tónech.

### **4.3.1.4. Petr Eben**

Eben byl český skladatel moderní vážné hudby. Jeho rozsáhlá skladatelská tvorba zasahuje do všech žánrů (opera, balet, téměř všechny druhy komorní hudby, orchestrální díla) a pronikla do repertoáru mnoha interpretů, souborů a orchestrů. Působil také jako klavírní korepetitor a varhaník. Jeho tvorba byla silně ovlivněna hlubokým křesťanským cítěním, jeho pozornost se upínala především k hudbě duchovní. Dominuje u něho zhudebňování biblických předloh.

### **Svět malých**

Obtížnost: Od přípravného až 1. ročníku

Sbírka dvaceti drobných instruktivních skladeb s programními názvy z prostředí světa dětí. Ve výběru skladeb najdeme dílka vysoké umělecké úrovně, které mají zpěvnou melodiku, jasnou a výraznou rytmiku, jako například *Zvony před usnutím*, *Vodní mlýn*, *Když maminka pohladí* nebo prvky impresionismu, například ve skladbě *Bílá plachetnice*.

### **Lidové písně a koledy**

Obtížnost: Od přípravného do cca 3. ročníku

Sbírka 100 lidových písní a 15 vánočních koled, o které se sám autor vyjadřuje v předmluvě s tím, že sestavit tuto sbírku a opatřit písně originálními doprovody dostal jako úkol, který považuje za jeden z nejhezčích, ale zároveň nejtěžších, kterých

se kdy zhostil. Úkol zněl „*Sáhni do klenotnice, naber plnou dlaň drahokamů a zasad' je do dětských prstýnků*“.<sup>82</sup>

Hlavním posláním tohoto díla je dětem připomenout bohatství lidových písní země, ze které pochází, a zprostředkovat jim písně novou formou v podobě klavírních stylizací.

Eben v úvodu zmiňuje, že do sbírky vložil prvky ruské klavírní školy, jako je předávání melodie z jedné ruky do druhé, hra rukama křížem či umístění melodie do levé ruky. Zároveň jsou stylizace písní oproti tradičnímu pojetí melodie s harmonickým doprovodem přednostně upraveny často jako polyfonní skladbičky. Právě použití polyfonie je jedním z problematických prvků této sbírky, protože ačkoli autor sám píše, že nikdy nebyla volena samoúčelně, ale jako výrazový prostředek, u některých lidových písní to tak na posluchače nepůsobí. Naopak se často stává, že původní veselá melodie písně zaniká pod disharmonickým polyfonním doprovodem, který působí samoúčelně. Proto je třeba před zadáním písní žákovi všechny písně přehrát a pečlivě ze sbírky vybírat vhodné tituly.

Při přehrání celé sbírky pak pedagog zjistí, že tu a tam se objevují skutečné klenoty, o kterých autor mluvil v předmluvě. Hrstka písniček jako například *Holka modrooká*, *Týnom tánom*, *Ej padá rosička*, *Ej láska*, *Či to husičky* a další, jsou opravdu povedené, originální úpravy známých lidových písní, na kterých mohou žáci nacvičovat hru polyfonie nebo netradiční pojetí doprovodů. Řada písní je také originálně a netradičně zharmonizováno v církevních tóninách. U zbývajících písní ve sbírce záleží na citu a vkusu pedagoga, který písně zadává žákovi ve výuce. Mě osobně po hudební stránce ne všechny písně v této sbírce přesvědčily, takže bych doporučila každému pedagogovi písně si přehrát a vytvořit si vlastní výběr.

Co se týče vánočních koled, je možné, že zde se více projevila Ebenova láska k duchovní tvorbě, protože koledy znějí sice neobvykle, avšak nikoli nelibě. Koledy jsou taktéž stylizovány z většiny pomocí polyfonních doprovodů, často tak nabírají charakter chorálu. Harmonicky zde Eben volí modální tóniny, což dává koledám odlišný charakter, než na jaký jsme navyklí z dětství. Hra těchto koled v hodinách klavíru by pro děti mohla působit zmateně, protože je možné, že nebudou známé koledy po sluchu s netradičními harmoniemi v doprovodech poznávat.

---

<sup>82</sup> EBEN, Petr. *Lidové písně a koledy*. Praha: Schott Music Panton, 2016. 71 s. ISBN: 979-02-0500-023-3. s. 3.



Avšak pokud by Ebenovy stylizace koled sloužily jako klavírní doprovod ke zpěvu, vznikne neoposlouchaná nahrávka, která by jistě potěšila nejednoho posluchače v adventním čase.

### **Česká Orffova škola**

Obtížnost: Přípravná hudební výchova, mateřská školka

*Česká Orffova škola* byla vytvořena ve spolupráci Petra Ebena s dalším významným českým skladatelem Iljou Hurníkem. Podrobněji si o ní povíme níže.

#### **4.3.1.5. Jan Hanuš**

Jan Hanuš byl českým skladatelem. Ve své tvorbě navázal na českou hudební tradici Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka. Jeho tvorbu charakterizuje bohatá melodika, která má výrazný český přízvuk, a také velkorysá výstavba jeho hudebních děl.

#### **Vteřiny v přírodě**

Obtížnost: Od 2. ročníku

Vtipná a veselá sbírka *Vteřiny v přírodě* obsahuje 10 skladeb a zobrazuje dětem život broučků, myší, cvrčků a dalších lesních, lučních i domestikovaných zvířátek. Originální hudební řeč, která je lehce moderní po harmonické i rytmické stránce, stále zůstává dětem přístupná a srozumitelná. Každá skladba je navíc opatřena tematickým obrázkem a básničkou, což dětem přiblíží hudební obsah díla.

#### **4.3.1.6. Emil Hradecký**

Emil Hradecký je významnou osobností české hudební scény. Je skladatelem, pedagogem i vydavatelem. Jeho tvorba je hojně inspirována taneční hudbou a jazzem. Pedagogická praxe mu ukázala, že právě jazzové skladby děti pozitivně motivují ke hře na hudební nástroje. Navíc mají děti možnost seznámit se s ostrou i netypickou jazzovou rytmikou.

Instruktivní klavírní literatura Hradeckého čítá mnoho sešitů krásné hudby pro děti i dospělé začátečníky. Známé jsou například jeho sbírky *Dětský karneval*, nebo oblíbené sbírky pro čtyři ruce s názvem *Jazzové kousky pro dvacet prstů*. Hradecký je autorem celé řady dalších klavírních skladeb pro sólovou i čtyřruční hru, které pravidelně slyšíme v dětských klavírních repertoárech.

## Dvouhlasé klavírní skladbičky na jednu stránku

Obtížnost: Od 1. ročníku

Upozorňuji z celého rozsáhlého díla Hradeckého na tuto půvabnou sbírku. Jedná se o 18 klavírních miniatur, každá skladbička je skutečně pouze na jednu stránku. Skladby jsou snadno hratelné, milé a nápaditě komponované opravdu jen do dvou hlasů, přičemž každá ruka hraje jeden hlas. Žáci mají možnost se seznámit s různými tanci, ať už jazzovými nebo klasickými, s úpravami lidových písní, ale například i s pentatonickou a celotónovou stupnicí.

### 4.3.1.7. Ilja Hurník

Ilja Hurník byl nesmírně všestranná osobnost české kultury. Byl hudebním skladatelem, klavíristou, pedagogem, dramatikem a spisovatelem. Na koncertních pódiiích kromě sólové hry vystupoval také s kolegou Pavlem Štěpánem, s nímž se zasloužili o renesanci a popularizaci čtyřruční klavírní hry. Nápady pro své skladby čerpal z lidové slezské intonace a z antických a biblických námětů. Jako spisovatel se proslavil povídkami s hudební tematikou *Trubači z Jericha* a *Kapitolské husy*. Pěkná a zvláště pro klavíristy zajímavá je také jeho kniha *Cesta s motýlkem*.

Popularizace byla Hurníkovou oblíbenou aktivitou, kterou dovedl až k mistrovství. Sám se vyjádřil slovy „popularizace, to je schopnost vidět myš a přehlédnout velrybu. Velryba má totiž tu politováníhodnou vlastnost, že ač je savec, nemá nohy. Popularizátor tedy musí říci: Ptáci mají křídla, ryby ploutve a savci nohy. Kdyby řekl, že někteří savci plavou jako ryby a některé ryby létají jako ptáci, je přesnější jako zoolog, ale selhal by jako popularizátor.“ 2) Prostředkem popularizace se pro Hurníka stala Orffova škola, která spojuje zpěv, recitaci a poslech hudby s hrou na dětské nástroje a pohybem. Ve spolupráci s českým skladatelem Petrem Ebenem se rozhodli přenést Orffovu metodu do českého prostředí, a to se jim podařilo. Tuto metodu u nás autoři šířili a propagovali od roku 1969.

### Česká Orffova škola, 4 díly

Obtížnost: Přípravná hudební výchova

Česká Orffova škola vychází z principů hudební výchovy Orffova *Schulwerku aneb škola hrou*, avšak od německého originálu se značně odlišuje. Čeští autoři vdechli Orffově škole českou hudebnost, použili české lidové písně, říkadla, český, moravský a slovenský folklór, a osobně zkomponovali pro školu řadu vlastních skladeb.

V roce 1970 se *České Orffově škole* dostalo velké cti. Česká verze byla představena Carlu Orffovi osobně, a byla autorem označena za nejlepší adaptaci jeho školy mezi tehdy již osmnácti existujícími orffovskými školami. Orff se vzdal autorských práv a označil *Českou orffovu školu* za původní dílo.

### **Voršilská ulička**

Obtížnost: Od přípravného ročníku

*Voršilská ulička* s podtitulem *cyklus snadných přednesových skladeb pro klavír*, je soubor vtipných a nápaditých skladeb pro malé pianisty. Hudební řeč cyklu je charakteristická pro 20. století. Každá skladba má svou specifickou náladu. Skladby se hodí do přednesového repertoáru začátečníků. Hurník využívá i netradiční grafické znázornění v notovém textu, například ve skladbě *Veselý listonoš* najdeme místo not křížky – X, místo kterých má dítě ťukat do desky klavíru, jako když pošťák ťuká na dveře. Ve skladbě *Divná písnička* zase najdeme vlnovky přes celou notovou osnovu, které znázorňují improvizaci a možnost hrát libovolné tóny podle zadaného vzoru. Díky tomu se děti seznamují nejen s milými skladbami, ale také s možnostmi moderního zápisu notového textu.

### **4.3.1.8. Olga Ježková**

V současné době působí Olga Ježková jako místopředsedkyně Společnosti českých skladatelů a pracuje jako redaktorka v Českém rozhlase na stanici D dur. Je autorkou řady skladeb, z nichž v instruktivní klavírní literatuře vynikají *Obrázky na klávesách*.

#### **Obrázky na klávesách, snadné klavírní kousky**

Obtížnost: Od přípravného ročníku

Přiznám se, že tuto sbírečku miluji. Drobounké skladbičky jsou vhodné pro úplné začátečníky, věnují se tématům z dětského světa, a jejich hudební obsah i použité výrazové prostředky jsou milé, dětem snadno přístupné a srozumitelné. Polyfonní nádech má skladbička *Kolovrátek*, ve *Slepici* je melodie vtipně převedená do levé ruky. Hitem mezi dětmi je *Kočka je hebká, ale škrábe*, skladbička se současným sešlapáváním pravého pedálu v disonantní střední části, kde je napodobeno škrábání kočky, krajní části zase napodobují hlazení hebkého kočičího kožíšku. Toto a více milých hudebních nápadů najdete v této drobné sbírce skladeb.

#### **4.3.1.9. Vlastimil Lejsek**

Tento klavírista, pedagog a skladatel zanechal po sobě rozsáhlý odkaz zejména v tvorbě pro klavírní dua. Spolu se svou manželkou působili v klavírním duu a věnovali se hře repertoáru čtyřručnímu i pro dva klavíry. Dodnes se v Jeseníku koná prestižní mezinárodní soutěž Franze Schuberta, kterou založili manželé Lejskovi, a která je určena pro klavírní dua. Lejskovo klavírní dílo je velmi objemné. Z nejpopulárnějších děl pro dva klavíry jmenujme alespoň *Brazílské tance*. Z instruktivní literatury pro ty nejmenší děti jmenujme jeho *Duettinka*.

#### **Duettinka**

Obtížnost: Přípravný ročník

To je sbírka dětských říkadél hraných dvěma rukama formou předávání melodie po jednom tónu z ruky do ruky, nebo velmi elementární souhrou rukou, kdy každá ruka hraje jen jeden tón. *Duettinka* jsou opatřena vtipnými texty. Doprovod, který zajišťuje učitel, se vyznačuje hudební řečí charakteristickou pro 20. století. Tyto klavírní drobotinky dokáží zahrát i ty nejmenší děti předškolního věku.

#### **4.3.1.10. Eva Lorenc**

Je těžké psát sama o sobě, a teprve čas a pedagogická praxe ukáže, nakolik je moje skladatelská tvorba životaschopná a přínosná pro současnou klavírní pedagogiku. Jsem autorkou sbírky skladeb *Klavírní bonboniéra* a v současnosti ve volných chvílích po večerech komponuji svou první klavírní sonátu a album instruktivních klavírních etud. S potěšením registruji, že se skladby z mé *Bonboniéry* objevují pravidelně na programech koncertů základních uměleckých škol, i na programech dětských soutěží v Čechách.

#### **Klavírní bonboniéra**

Obtížnost: Od 1. do 5. ročníku

Klavírní bonboniéra vyšla v roce 2016 a mým cílem bylo vytvořit sbírku skladeb, které budou progresivně seřazené od jednodušší úrovně po náročnější. Ve sbírce je celkem 14 skladeb, z toho jedna čtyřruční. Všechny skladby jsem pečlivě opatřila prstoklady, dynamickými pokyny i pedalizací. Součástí sbírky jsou i metodické pokyny k jednotlivým skladbám pro pedagogy či klavírní samouky. Chtěla jsem vytvořit sbírku skladeb, které budou všechny použitelné ve výuce. Nemám totiž ráda sbírky not, které čítají několik desítek skladeb, ale pouze některé jsou hudebně zdařilé

a vhodné pro využití ve výuce, ostatní působí spíše jako výplně, protože jsou zbytečně nelogicky napsané, hudebně nezdařilé nebo nelíbivé. Jako začínající skladatelka dávám přednost jasné a zpěvné melodice, harmoniím, které, pokud se zkomplikují, najdou vždy cestu ven zpět do durových a mollových tónin, přehledné faktury i formě skladeb.

V Bonboniére využívám programní názvy skladeb, které vznikaly někdy před samotným zapsáním skladby do not, někdy až poté, co byla skladba hotova. Díky tomu, že jsem sama pianistka, snažím se skladby zároveň psát opravdu pro pianisty, tak, aby dobře seděly do ruky, aby v nich nebyly krkolomné pasáže, které se nedají pohodlně zahrát ani s tím nejlepším prstokladem, a aby se v každé skladbě řešily různé technické či hudební problémy. Vrcholem sbírky je skladba *Motýl*, což je skladba etudového charakteru pro rychlé prsty, s náznakem toccatové techniky. Moje Bonboniéra má ryze instruktivní záměr a věřím, že se bude dále v budoucnu hrát a líbit jak dětem, tak dospělým začátečníkům.

#### **4.3.1.11. Ivana Loudová**

Ivana Loudová byla česká hudební skladatelka a pedagožka, která se stala jednou z mála vysoce ceněných skladatelek nejen u nás, ale také ve světové hudbě. Skladbu studovala u Miloslava Kabeláče a Emila Hlobila, v Paříži pak u Oliviera Messiaena. Získala mnohá ocenění v zahraničních skladatelských soutěžích a v jejím rozsáhlém díle najdeme především skladby orchestrální, komorní a vokální.

#### **Klavírní pohádky a Oblázky**

Obtížnost: Od 1. ročníku

Sbírka se dělí na dvě části — *Pohádky* a *Oblázky*. *Pohádky* jsou jednodušší, *Oblázky* jsou již poměrně harmonicky i technicky složité a vhodné spíše pro vyšší ročníky výuky. Jedná se o sbírku vyznačující se výraznou hudební řečí charakteristickou pro 20. století. Při výběru skladeb se mi jako nejmilejší hudební nápady jeví *Hloupý Honza na cestách* nebo *Vodníci*.

#### **4.3.1.12. Otmar Mácha**

Otmar Mácha byl významný český hudební skladatel, dramaturg a režisér. Pocházel z Ostravy, a jako skladatel hledal inspiraci v moravské a slezské nápěvnosti. Jeho hudba většinou neopouští tradiční tonální vazby, vyznačuje se velkou emocionalitou a je posluchačsky vděčná.

## **Klavírní vlastivěda**

Obtížnost: Od přípravného ročníku

Sbírka skladeb s tímto zajímavým názvem skutečně provází malého klavíristu na cestě českými dějinami. Najdeme zde husitské chorály a skladbičky liturgického charakteru. Kdyby byla sbírka napsána v 19. století, jednalo by se o typický příklad národně-obrozené hudební literatury. Velmi poutavými skladbami z této sbírky jsou například *Středověký tanec* nebo *Slovácký cimbál*, zachycující přesvědčivou melodiku i rytmiku dob dávno minulých z české historie.

### **4.3.1.13. Jiří Matys**

Tento český skladatel a pedagog pocházel z Podkrkonoší. V jeho skladatelské tvorbě převažují komorní skladby, avšak důležitou část své tvorby soustavně zasvětil také instruktivním skladbám a skladbám pro vyspělé amatéry.

#### **Obrázky ze zimy**

Obtížnost: Od 2. až 3. ročníku

Tuto sbírku mi věnoval v dětství sám pan skladatel Jiří Matys, který se znal s mým dědečkem, protože měl chatu nedaleko od nás v Podkrkonoší. Jednoho dne si mě přijel poslechnout, jak hraju na klavír. Pamatuji si, že jsem mu tehdy hrála všechny tři věty Mozartovy Sonáty C dur Facile, kterou jsem se naučila o letních prázdninách. O pár dnů později mi přišla sbírka *Obrázky ze zimy* a osobní věnování psané skladatelovou rukou, které mám dodnes schované. *Obrázky ze zimy* se vyznačují zvukomalbou a pozoruhodnou volbou tónin a prací s pravým pedálem, díky čemuž skladby opravdu znějí tak, jako by byly zasněžené, mrazivé, studené a bílé. Mojí nejoblíbenější skladbou se stala *Ztracená koleda*.

### **4.3.1.14. Josef Páleníček**

To je další významná osobnost české hudební scény. V jeho osobnosti se snoubil dar interpretační, skladatelský a pedagogický. Kromě studií na pražské konzervatoři studoval také v Paříži u A. Roussela. Byl sólistou České filharmonie a soustavně se věnoval koncertní činnosti. Byl například také členem Smetanova tria. Jakožto pedagog klavírní hry se zaměřil ve své skladatelské tvorbě na instruktivní literaturu. Jeho hudební řeč je poznamenána neobarokem a neoklasicismem.

## České pohádky

Obtížnost: Od 2. až 3. ročníku

Miluji pohádky, takže jsem této sbírce skladeb doslova propadla po prvním přehrání. Skladby obsahují tradiční české pohádky ve stylu Boženy Němcové, jsou opatřeny jemnými ilustracemi a zbásněným textem, který někdy vpluje přímo do notového textu. Zejména něžné princezny jako *Popelka*, *Sněhurka* nebo *Šípková Růženka* jsou vyobrazeny citlivě, něžně, často až smutně. Na všech skladbách je znát, že Páleníček byl vynikající pianista. Faktura skladeb jde dobře do ruky, i když se nedá říct, že by byla jednoduchá a snadno hratelná. V doprovodech melodií jsou často využity figurace. *České pohádky* kladou důraz na rozvíjení klavírní techniky i klavírního myšlení, a výrazný rukopis této všestranné hudební osobnosti je v nich silně znát.

### 4.3.1.15. Alois Sarauer

Jméno tohoto klavírního pedagoga a skladatele je jistě v českém prostředí spojeno s Klavírní školou pro začátečníky, na které se jako autor spolupodílel. Skladby, které pro tuto školu složil, jsou kvalitní a podnětné pro klavírní vyučování, i když metodické postupy školy nejsou z hlediska moderní klavírní metodiky zcela optimální. Ve své tvorbě se instruktivní klavírní literatuře Sarauer věnoval také ve sbírkách *Drobnosti* a *Dětem*.

#### Dětem

Obtížnost: Od přípravného až 1. ročníku

Sbírka *Dětem* obsahuje 12 drobných skladbiček, které mají čistý dětský charakter. Sarauerova hudební řeč zde odpovídá harmonickým postupům 20. století, je rytmicky i artikulačně výrazná. Najdeme zde skladbičky vhodné již pro přípravné studium (například skladbička *Tajemné kroky*).

#### Drobnosti

Obtížnost: Od 2. až 3. ročníku

*Drobnosti* čítají 8 malých skladeb pro klavír a jsou hudebně i technicky na vyšší úrovni, než skladbičky ze sbírky *Dětem*. Moderní hudební řeč je zde ještě výraznější. Autor používá disonantní souzvuky, odvážnou rytmiku a složitější melodické linie.

### **4.3.1.16. Klement Slavický**

Slavický je významným českým autorem 20. století, který věnoval část své tvorby instruktivní klavírní literatuře. Z jeho sbírek pro děti je třeba jmenovat tři: *Doma u klavíru*, *Klavír a mládí* a *Na bílých i černých*.

#### **Doma u klavíru**

Obtížnost: Od 2. až 3. ročníku

Sbírka *Doma u klavíru* nese podtitul *Snadné skladby pro malé pianisty*. Obsahuje celkem 5 drobných skladeb, které se vyznačují rytmickou výrazností, bohatou hudební náplní a částečným polyfonním řešením klavírní faktury. Střídavé takty najdeme v poslední skladbě sbírky s názvem *Mateník*.

#### **Klavír a mládí**

Obtížnost: Od 5. ročníku

Tato sbírka nese podtitul *Skladby pro mládež*. Jedná se již o sbírku skladeb pokročilejší úrovně, není tedy vhodná pro nejmenší pianisty, ale spíše pro žáky vyšších ročníků I. cyklu ZUŠ. Skladby se vyznačují bohatou espressivitou, netypickým rytmickým řešením, širokou dynamickou škálou, nepravidelnou metričností. Po harmonické stránce se jedná o hudební řeč charakteristickou pro 20. století. Sbírka obsahuje celkem 10 originálně řešených skladeb.

#### **Na bílých i černých**

Obtížnost: Od 1. ročníku

Tato sbírka nese podtitul *Dvanáct skladiček pro děti*. Některé skladby v této sbírce najdeme ve výběru skladeb např. v *Nové klavírní škole* autorem Janžurové a Borové. Sbírka je seřazená progresivně, od jednodušších skladeb po skladby většího rozsahu i větší technické a výrazové náročnosti. I na drobnějších skladbách Slavický mistrně využívá hudební řeči 20. století. Najdeme zde všechny výrazové prvky jako v předchozích dvou sbírkách. Vynikající volbou do koncertního či soutěžního repertoáru dětí je efektní skladba *Ve střídavém taktu*, efektní, ale i vtipný nádech má *Kozlíčkova polka* v závěru sbírky.

### **4.3.1.17. Eugen Suchoň**

Eugen Suchoň byl slovenský hudební skladatel, pedagog a teoretik, avšak v době, kdy Česko a Slovensko ještě patřilo dohromady jako jeden stát, nebyl důvod



oddělovat tohoto skladatele jakožto zahraničního skladatele. Proto jsem jeho sbírku *Maličká som* zařadila i do výběru české instruktivní literatury.

### **Maličká som**

Obtížnost: Od 1. až 2. ročníku

Toto je sbírka českých a slovenských lidových písní s prokomponovanými doprovody, opatřená opravdu nádhernými ilustracemi z prostředí tradičního venkovského života. Písňe nejsou zkomponované vyloženě pro úplné začátečníky, předpokládá se již určitý stupeň technického vývoje dítěte. Písňe jsou vybrány a dokuomponovány pomocí doprovodů, jejichž harmonická čistota a jednoduchost mě okouzila, a tuto drobnou sbírku jsem si velmi oblíbila.

### **4.3.1.18. Zdeňka Švehláková**

Je mým velkým potěšením přátelit se s touto mladou úspěšnou ženou, která v roce 2018 vydala svou první sbírku skladeb, nazvanou *Klavírní pohádky*. Zdeňka spolu se mnou studovala na Akademii múzických umění v Praze, je to vynikající klavíristka a pedagožka hry na klavír. Společně vystupujeme v klavírním duu, v našem repertoáru najdete čtyřruční i dvouklavírní klavírní skladby českých i světových autorů. Čtyřruční hra je nám oběma velmi blízká, protože pro nás tvoří předěl mezi poněkud stresující a často osamocenou sólovou hrou na klavír, a veselou a aktivní klavírní spoluprací u jednoho klavíru. Skrže čtyřruční hru dokážeme vyjádřit naše emoce svobodněji, jedna druhou na pódiu inspirujeme a dokážeme znásobit naše klavírní umění.

### **Klavírní pohádky**

Obtížnost: od 1. do 5. ročníku

Klavírní pohádky je sbírka deseti instruktivních skladeb s programními názvy z pohádkového prostředí. Najdeme zde například *Tanec Popelky*, *Začarovaný les* nebo *Rej čarodějnic*. Notová sazba je velmi pečlivě zpracovaná, všechny skladby jsou opatřené prstoklady, pedalizací, podrobným zápisem dynamiky, artikulace i frázování. Najdeme zde skladby tanečního charakteru, skladby řešící různé prvky klavírní techniky, jako jsou glissanda, hra v triolách, hra rukama křížem, přebírání melodie z levé do pravé ruky a mnoho dalších. Všechny hudební nápady jsou krásné.

Zdeňka ke sbírce vypracovala metodický materiál, který pomůže žáky provést hudebně-teoretickými disciplínami, které se přímo vážou na jednotlivé skladby ze sbírky, jako je např. určení tóniny skladeb, orientace v předznamenání, určení obrátů i tónorodu akordů a další úkoly zprostředkované zábavnou a zajímavou formou. Její sbírka tedy poslouží nejen jako kvalitní hudební materiál vhodný do koncertního či soutěžního repertoáru dětí, ale zároveň i jako průprava hudebně-teoretickými disciplínami. Věřím, že tato excelentní nová sbírka skladeb najde v budoucnu široké uplatnění v repertoárech dětí i dospělých začátečníků.

### **4.3.2 Zahraniční instruktivní klavírní literatura 20. století**

V této části se budeme věnovat autorům, kteří větší či menší část své tvorby věnovali tvorbě instruktivní klavírní literatury pro děti. Máme to štěstí, že mezi zahraničními autory najdeme osobnosti světového významu, jejichž instruktivní díla jsou perlami v klavírním repertoáru pro začátečníky.

Seznam autorů je opět uveden v abecedním pořadí. Budeme se věnovat instruktivní klavírní literatuře těchto autorů:

4.3.2.1. Béla Bartók: Mikrokosmos, díly I–VI; Dětem, sbírky I–IV; 10 snadných kusů; Rumunské tance

4.3.2.2. William Gillock: Accent on Gillock, Level I–VII; Accent on Solos, Level I–IV; Solo Repertior, Level I–IV; Lyric Preludes in Romantic Style; Album for Children

4.3.2.3. Aram Chačaturjan: Album pro mládež, obrázky z dětství

4.3.2.4. Dmitrij Kabalevski: 30 kusů pro děti

4.3.2.5. Sergej Prokofjev: Hudba pro děti

4.3.2.6. Dmitrij Šostakovič: Tance panenek; Ukolébavka

#### **4.3.2.1. Béla Bartók**

Bartók byl významný skladatel maďarského původu, zároveň špičkový klavírista a vynikající pedagog. V jeho osobnosti se tedy snoubí všechny důležité předpoklady k vytvoření vynikajícího díla pro začínající pianisty, kterému věnoval ve své tvorbě velkou pozornost.

Bartók vytvořil vlastní metodický systém pro výuku hry na klavír dětí od elementární úrovně. Vedle velkého množství literatury je také autorem Klavírní školy,

kterou vytvořil ve spolupráci se Sándorem Reschovským. Dílo Bartóka je v roce 2019 již možné stáhnout v databázi hudebních děl imslp.org, protože uplynula doba ochrany autorských práv. Níže uvedené materiály jsou tedy dostupné ke stažení pro výukové účely. Výběr uvedený níže není kompletním dílem pro klavír, které Bartók napsal. Je výčtem instruktivní literatury, která zrcadlí moje osobní zkušenosti a doporučení pro snadnější orientaci a vhodnost pro použití ve výuce.

### **Mikrokosmos, díly I–VI**

Obtížnost: Díl I–III přípravný až 2. ročník, díly IV–VI od 3. ročníku

Mikrokosmos zrcadlí Bartókovu metodu výuky hry na klavír od počátků. Zajímavé a často i poučné jsou Bartókovy poznámky úvodu, které bych ráda zmínila. Bartók zastává názor, že na hodině klavíru by se mělo zpívat. Doporučuje transpozici skladeb do jiných tónin a také transkripci pro jiné nástroje, aby se žák naučil aktivně pracovat s notovým textem a dokázal se orientovat v tóninách. V prvním díle Mikrokosmu začíná výuka v pětiprstové poloze, kdy jsou ruce položeny dvě oktávy od sebe, tj. pravá ruka od c2 a levá od c malého. Noty tedy Bartók čte s žáky rovnou od začátku v obou klíčích. Velmi brzy představuje žákům složitější rytmické hodnoty jako notu s tečkou anebo synkopu. Již v prvním díle Mikrokosmu najdeme cvičení na základy polyfonie. Bartók doporučuje první až třetí sešit využívat v prvním až druhém roce výuky, přičemž žák není nucen přehrát všechna cvičení, učitel mu může vybrat jen jedno z několika cvičení, která se věnují stejné problematice. Zároveň jsou cvičení věnující se stejné problematice mírně odlišená na snadnější a obtížnější úroveň, takže učitel může přizpůsobit náročnost cvičení individuálně píli a nadání každého žáka. Dále u cvičení nejsou udaná tempa, takže žák může hrát v pomalých či rychlých tempech podle svých aktuálních schopností. Od IV. sešitu Mikrokosmu doporučuje Bartók do výuky hry na klavír zařadit další skladatele a sbírky, jako např. J. S. Bacha a jeho Knížku skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou, nebo etudy od C. Czerného.

Co se týče hudební stránky celého Mikrokosmu, jedná se spíše o cvičení, skladby nejsou vyloženě melodické. Osobně bych využila první díl Mikrokosmu jako skvělé procvičení hry z not, zajímavá jsou i cvičení sloužící jako úvod do polyfonie, avšak z Bartókova díla mám raději přednesy z jeho sbírek Dětem.

## **Dětem, sbírky I–IV**

Obtížnost: Díl I od 1. ročníku, díly II–IV cca od 2. do 5. ročníku

Sbírka Dětem je založena na lidové písni. Již od prvního dílu se zde setkáme s poměrně náročným doprovodem v levé ruce, který má často polyfonní charakter. Bartók v této sbírce hojně využívá církevní tóniny, netradiční rytmické útvary, v mnoha skladbách najdeme i prázdné takty, které představují pro žáky výzvu pro správné spočítání. Výběr ze sbírky Dětem najdeme v české Nové klavírní škole, avšak v tomto výběru najdeme pouze snadnější a drobnější skladby ze sbírky, které jsou tonálně i rytmicky bližší českých žákům. Sbírka obsahuje rytmicky výrazné a harmonicky odvážné postupy, najdeme zde vše od klasických durových a mollových tónin, přes církevní mody až k bitonalitě. Jedná se o bohaté a hodnotné skladby, i když často poměrně složitě zpracované, hlavně kvůli častým náročným polyfonním doprovodům v levé ruce. Mnoho skladeb ze sbírky Dětem je efektních a vhodných například pro dětský repertoár určený na soutěžní pódia.

### **10 snadných kusů**

Obtížnost: od 3. ročníku

Sbírka, která podle názvu vyvolává dojem, že se jedná o skladby pro začátečníky, není tomu však tak. Doporučila bych ji pro výuku mezi 3. a 6. ročníkem. Najdeme zde skladby harmonicky odvážné, často až Prokofjevovského ladění, jako např. Úsvit nebo Deprese, i skladby melodické, založené na lidové písni, například Slovakian Boy's Dance.

### **Rumunské tance**

Obtížnost: od 2. až 3. ročníku

Sbírka šesti tanců, které byly původně napsány pro orchestr, teprve poté přepsány pro klavír. Je to velmi hudebně zdařilá, líbivá sbírka tanců, často téměř romantického charakteru, a přesto uchovávající si charakteristickou Bartókovu mluvu. Obtížnostně jsou tance vhodné zhruba od 2. až 3. ročníku výuky, najdeme zde několik drobnějších tanců, ale i rozsáhlejší díla vyžadující větší technickou i hudební připravenost žáka. Všechny tance jsou přehledné po rytmické i harmonické stránce.

### **4.3.2.2. William Gillock**

Gillock je skladatel původem z USA, jehož tvorba byla zaměřena převážně na klavírní kusy určené pro výuku hry na klavír. Z jeho pera pochází obrovské množství krásné klavírní hudby instruktivního charakteru, která dobře sedí do ruky, dobře se hraje a dobře se poslouchá. Z rozsáhlého díla jsem vybrala pouze repertoár vhodný pro začátečníky či mírně pokročilé klavíristy. Osobně skladby od Gillocka zařazuji ho do repertoáru svých žáků ráda.

#### **Accent on Gillock, Level I–VII**

Obtížnost: Sbíрка I–II přípravný ročník, sbírky III–VII od 2. ročníku dál

Ze sedmi sešitů sbírky Accent on Gillock jsou první tři optimální pro elementární výuku hry na klavír. Všechny skladby mají vesměs programní názvy, najdeme zde dílka vhodná pro první seznámení se synkopickým pedálem, hudebně milé a jednoduché skladbičky, které se dětem líbí, dobře se hrají, nejsou harmonicky komplikované a po rytmické stránce jsou velmi přehledné.

#### **Accent on Solos, Level I–III**

Skladby určené pro koncertní provedení, obsahově podobné viz Accent on Gillock.

#### **Solo Repertior, Level I–IV**

Skladby určené pro koncertní provedení, obsahově podobné viz Accent on Gillock.

#### **Lyric Preludes in Romantic Style**

Obtížnost: od 3. ročníku

Tato Gillockova sbírka nese podtitul 24 krátkých klavírních skladeb ve všech tóninách. Sbíрку považuji za nejzdařilejší, nejkompaktnější a hudebně nejbohatší ze všech instruktivních skladeb, které pro klavír napsal. Je to můj osobní názor, který nikomu nevnucuji, avšak při hře jakéhokoliv kousku z této sbírky cítím skvělý hudební nápad, vtip, padnoucí hudební formu každé skladby a smekám před skvěle zvolenými programními názvy všech skladeb.

#### **Album for Children**

Obtížnost: od 1. do cca 5. ročníku

Tato Gillockova sbírka nese podtitul 23 krátkých skladeb. Album pro děti je sbírka krásných skladeb, hudebně různorodých a rozmanitých, přednesových. Najdeme zde

skladby vhodné pro výuku již od 1. ročníku. Vedle Lyrických preludií je to podle mého názoru hudebně nejzdařilejší sbírka, ve které jsou opravdu všechny skladby vhodné k použití ve výuce. Za samostatnou zmínku stojí dvě Sonatiny, které najdeme v závěru sbírky. Obě sonatiny jsou třívěté, první je v klasickém slohu, připomínající Clementiho Sonatiny C dur op. 36, avšak druhá je skutečně moderní sonatina s harmonickými postupy odpovídajícími hudbě 20. století, která hravostí, svěžestí a rytmickou zajímavostí připomíná tvorbu Francise Poulenca.

### **4.3.2.3. Aram Chačaturjan**

Tento arménský skladatel, klavírista a dirigent zasvětil klavíru významnou část svého díla. Z jeho repertoáru vhodného pro výuku žáků je třeba jmenovat zejména sbírku Album pro mládež s podtitulem Obrázky z dětství.

#### **Album pro mládež, obrázky z dětství**

Obtížnost: od 2. ročníku

Sbírka 10 skladeb s velmi pronikavou a moderní harmonickou strukturou, výraznými rytmickými prvky a velkým prostorem pro hudební ztvárnění. Skladby jsou vhodné pro koncertní i soutěžní provedení. Najdeme zde pomalé lyrické i rychlé a efektní skladby. V pomalých skladbách je uloženo mnoho hudebního obsahu, žák ukáže skvělou práci s pravým pedálem a bohatství barevného úhozu. V rychlých a efektních skladbách jako je např. Etuda mají žáci prostor rozvinout schopnost přesné pulzace a perfektního vnímání rytmu, v neposlední řadě také toccatový způsob hry.

### **4.3.2.4. Dmitrij Kabalevski**

Kabalevski byl všestrannou hudební osobností. Byl to skladatel, pianista, hudební kritik a pedagog, vedle klavírních skladeb také autor oper, symfonií, koncertů, komorních skladeb i hudby k divadelním hrám nebo filmům. Díky svým bohatým pedagogickým zkušenostem skládal instruktivní klavírní literaturu tak, aby provedla mladé pianisty od prvních krůčků až na práh virtuozity. Hudba Kabalevského je optimistická, psaná s velkým porozuměním pro dětský svět, a tedy dětem snadno přístupná. Jeho klavírní tvorba pro děti tvoří několik rozsáhlých opusů, z instruktivní literatury jmenujme 30 kusů pro děti op. 27. Kabalevského skladby pro děti můžeme také najít ve sbírce, kterou sestavily české autorky Eliška Kleinová, Alena Fišerová a Eva Müllerová a nazvaly ji Album pro mládež, a část jeho tvorby také najdeme ve čtyřech dílech Nové klavírní školy.

### **30 kusů pro děti**

Obtížnost: Od 1. ročníku

Sbírka milých, optimistických, energií sršících skladeb, které se dětem líbí a jsou oblíbenou součástí klavírního repertoáru pro začátečníky. Skladby se dobře hrají, i když představují pro děti i určité výzvy. Každá skladba obsahuje nějaký nový prvek klavírní techniky, ať už jsou to skoky, nátryl, toccatový způsob hry nebo zpěvná kantiléna. Na každé skladbě je znát, že byla psána s jasným pedagogickým záměrem děti něco nového naučit a připravit je po technické či výrazové stránce pro jejich další klavírní vývoj a budoucí hru velkého klavírního repertoáru.

#### **4.3.2.5. Sergej Prokofjev**

Z pera tohoto ruského velikána mají klavíristé opravdu mnoho co hrát. Prokofjev vyniká charakteristickou rytmičností, nádhernými lyrickými melodiemi vznášejícími se nad často až bitonálními doprovody. Překvapivé modulace v jeho skladbách však nepůsobí příkře, při poslechu geniální Prokofjevovy hudby má člověk pocit, že takto to má znít. Většina jeho klavírních děl je určena pro vysokou až virtuózní úroveň hry, proto jako pedagogové jsme vděční za to, že tento génius nezapomněl ani na začínající pianisty a věnoval jim část svého díla. Na instruktivní úrovni najdeme opravdový poklad, sbírku Hudba pro děti op. 65, obsahující 12 snadných kusů.

#### **Hudba pro děti**

Obtížnost: Od 1. ročníku

Všechny skladby v této sbírce jsou vhodné pro koncertní či soutěžní rovedení. Najdeme zde skladby pomalejší, které skrze zpěvné melodie a zajímavé harmonické schéma vyprávějí své příběhy, například Déšť a duha, i skladby rychlé a energické s výraznou prokofjevovskou rytmikou, jako je Tarantela nebo Pochod.

#### **4.3.2.6. Dmitrij Šostakovič**

Tento velký ruský skladatel zanechal pro pianisty rozsáhlé dílo. Podobně jako u Prokofjeva i Šostakovičovi vděčíme za mimořádně zdařilé instruktivní kusy pro děti. Z pera Šostakoviče můžeme v oblasti instruktivní literatury obdivovat především sbírku pro děti nazvanou Tance panenek.

## **Tance panenek**

Obtížnost: Od 3. ročníku

Jedná se o sbírku sedmi nádherných tanců, mezi nimiž najdeme valčík, polku, ale i rozkošnou romanci. Skladby jsou nesmírně hudebně půvabné, něžné i efektní. Žák pozná různé polohy hudebního výrazu a možnosti práce se zvukem a různými úhozy. Skladby jsou rozhodně vynikajícími kusy do koncertního i soutěžního repertoáru. Po rytmické stránce jsou skladby přehledné díky tanečnímu charakteru. Harmonicky se škála drží v rámci durových a mollových tónin, s užitím moderních harmonických postupů.

Pro mne je tato sbírka jednou z nejkrásnějších v klavírním repertoáru pro začátečníky či mírně pokročilé.

## **Ukolébavka**

Obtížnost: Od 3. ročníku

Šostakovičova Ukolébavka je samostatná skladba romantického charakteru s přehlednou hudební formou v tónině As dur, vhodná do koncertního i soutěžního repertoáru. Harmonicky je Ukolébavka blízká tancům ze sbírky Tance panenek.



## Kapitola 5: Výzkumná část práce

### 5.1. Předmět výzkumu, jeho cíle a základní pracovní hypotézy

Výzkum jsem prováděla prostřednictvím dotazníku distribuovaného pedagogům klavírní hry na území celé České republiky s přesahem na Slovensko. Předmětem výzkumu je metodika klavírního vyučování dětí ve věku 5–7 let. Mé pracovní hypotézy vycházely z předpokladu, že se výzkumu zúčastní pedagogové ze všech krajů České republiky, a výzkum tak získá potřebnou relevanci. Cílem výzkumu bylo zmapování současného stavu české klavírní pedagogiky v elementárním klavírním vyučování dětí ve věku 5–7 let. Pro tento účel jsem v předchozích kapitolách této práce navrhla optimální metodické postupy v elementárním klavírním vyučování odpovídající nejmodernějším požadavkům klavírní pedagogiky a reflektovala moderní domácí i zahraniční klavírní školy a instruktivní literaturu. Získané poznatky jsem použila jako základ pro pracovní hypotézy výzkumu.

Mé pracovní hypotézy se týkaly zejména těchto otázek:

- Vzdělávají se klavírní pedagogové dále i nad rámec dosaženého vzdělání v oboru?
- Které klavírní školy volí pedagogové nejraději a nejčastěji pro výuku dětí v prvním roce výuky?
- Jakými metodami rozvíjejí pedagogové u žáků rytmické cítění?
- Kdy obvykle zařazují pedagogové do výuky synkopickou výměnu pravého pedálu?
- Kdy přistupují pedagogové s dětmi ke hře z not?
- Jakou metodou vyučují pedagogové hru z not?
- Zařazují pedagogové v prvním roce výuky hry polyfonie?
- Zařazují pedagogové v prvním roce výuky veřejné vystoupení na koncertě?
- Navazují pedagogové v prvním roce výuky aktivní spolupráci alespoň s jedním z rodičů dítěte?
- Jakým způsobem motivují pedagogové žáky k domácímu cvičení v prvním roce výuky?
- Cvičí žáci doma rádi a pravidelně?
- Jakým způsobem rozvíjejí pedagogové interpretační dovednosti žáků v prvním roce výuky?

- Co dělá žákům při hře na klavír během prvního roku výuky nejčastěji problémy?
- Jakým způsobem pedagogové řeší s žáky problémy zaškrtnuté v předchozí otázce?
- Je něco, co pedagogům mezi českými klavírními materiály pro děti schází?

## 5.2. Organizace výzkumu a jeho metodika

Dotazník byl rozeslán pedagogům hry na klavír po celé České republice, a sdílením mezi klavírními pedagogy se dostal v malé míře i na Slovensko. Dotazník byl vytvořen v Google Forms online aplikaci, která je přímo k tomuto účelu určena. Tato aplikace disponuje velmi přehlednými výsledky odpovědí respondentů ve formě koláčových a sloupových grafů, v nichž se zobrazují procenta i celkový počet jednotlivých odpovědí. Kompletní výsledek výzkumu je pak také možné stáhnout do excelového souboru, z něhož je možné efektivně čerpat data.

Dotazník jsem šířila několika možnými způsoby, aby se dostal k co největšímu počtu respondentů. Nejprve jsem jej rozeslala všem svým známým z oboru a kolegům klavírním pedagogům, kteří mi pomohli rozšířit jej dál mezi své kolegy, případně své studenty, kteří se věnují výuce hry na klavír. Dále jsem jej rozeslala přímo na několik Základních uměleckých škol, kde jsem buď osobně působila v minulosti jako pedagožka nebo s nimi mám navázanou odbornou spolupráci. Tyto školy se nachází v různých krajích po celé České republice. Dále jsem k šíření dotazníku použila databázi čtenářů mého online projektu Procházka světem klavíru, který se nachází na webových stránkách [www.evasuchankova.cz](http://www.evasuchankova.cz). Další způsob, kterým jsem dotazník šířila, bylo několik facebookových skupin či stránek, na kterých se sdružují klavírní pedagogové.

Hlavním důvodem pro volbu elektronického dotazníku jako výzkumné metody byla jeho časová a lokální nezávislost, ekonomická výhodnost (dotazník na Google Forms je zcela zdarma a počet respondentů v něm není omezen), částečná automatická administrace při vyhodnocování výzkumu, zaručení zabezpečení anonymity respondentů a také možnost vkládání hypertextových odkazů. To pro mne bylo důležité zejména proto, že jsem chtěla pedagogy co nejvíce motivovat k vyplnění dotazníku a potřebovala jsem za tímto účelem pracovat s multimediálními soubory. Po odeslání dotazníku byli respondenti přesměrováni na další webovou stránku

speciálně vytvořenou všechny, kdo úspěšně prošli celým vyplněním dotazníku. Rozhodla jsem se odměnit všechny respondenty klavírní etudou, která bude v budoucnu součástí mé plánované sbírky etud pro mírně pokročilé pianisty. Jednalo se o skladbu *Sextová etuda*, kterou si respondenti mohli zdarma stáhnout po odeslání dotazníku ve formátu PDF. Myslím, že vzhledem k množství odpovědí, které jsem obdržela, mohu zpětně tento nápad považovat za úspěšný.

Samotný dotazník byl rozdělen do tří specifických oblastí na základě stanovených pracovních hypotéz. Zaprvé byla zmapována cílová skupina pedagogů. Druhá část dotazníku byla zaměřena na oblast rozvoje žákovy hudebnosti, která tvoří stěžejní součást elementární klavírní pedagogiky v oblasti vyučování dětí. Třetí zkoumanou oblastí byly nejčastější problémy v počátečním stádiu výuky hry na klavír a návrh řešení tří nejčastějších problémů samotnými respondenty.

### **5.2.1. Časový průběh výzkumu**

Výzkum probíhal od 21. 5. 2019 do 31. 5. 2019. Celkem tedy výzkum probíhal po dobu 10 dnů.

### **5.2.2. Výzkumný vzorek**

Výzkumu se celkem zúčastnilo 268 respondentů z řad pedagogů hry na klavír ze všech krajů České republiky. Dotazníku se též zúčastnilo několik pedagogů ze Slovenska. Obor klavírní pedagogiky je oborem, který se mění v průběhu historie poměrně pomalu. Bylo tedy mým záměrem stanovit v této práci takové metodické postupy, které odpovídají moderním přístupům v počátečním klavírním vyučování a posléze výzkumem ověřit, zda současná úroveň české klavírní pedagogiky odpovídá požadavkům moderní pedagogiky.

### **5.2.3. Charakteristika výzkumné metody**

Na začátku dotazníku byly otázky směřovány na osobnost respondentů samotných. Byly zjišťovány demografické údaje o pedagozích hry na klavír, jako jejich pohlaví, přibližný věk, kraj a instituce jejich pedagogického působení, délka pedagogické praxe. Dále byly otázky směřovány k nejvyššímu dosaženému vzdělání v oboru hry na klavír, dále k tomu, zda byl klavír hlavním hudebním nástrojem respondentů, či zda v praxi vyučují hru na klavír, ale vystudovali hru na jiný nástroj, příp. zpěv. Další otázky byly směřovány k pocitům spokojenosti s výběrem povolání klavírního

pedagoga, a také k dalšímu vzdělávání v oboru klavírní pedagogiky nad rámec dosaženého vzdělání.

V oblasti metodiky klavírního vyučování začátečníků mě zajímalo statistické vyhodnocení některých důležitých metodických otázek. Klavírní pedagogové byli dotázáni, kdy obvykle zařazují do výuky synkopickou výměnu pravého pedálu, kdy přistupují s dětmi ke hře z not, zda v prvním roce výuky zařazují hru polyfonie. Dále mě zajímalo, zda v prvním roce výuky jejich žáci poprvé veřejně vystoupí na koncertě, zda pedagogové navazují aktivní spolupráci alespoň s jedním z rodičů dítěte a jestli jejich žáci cvičí doma rádi a pravidelně. Zajímalo mě, podle které klavírní školy, příp. klavírních škol nejraději a nejčastěji pedagogové vyučují děti v prvním roce výuky. Dále jsem zkoumala, jakými metodami rozvíjí pedagogové u žáků rytmické cítění, jakou metodou vyučují hru z not a jakým způsobem motivují pedagogové žáky k domácímu cvičení v prvním roce výuky. V oblasti interpretace v počátečním klavírním vyučování jsem se tázala na metody, jakými rozvíjí pedagogové interpretační dovednosti žáků. Dále mě zajímalo, jaká oblast klavírní metodiky činí žákům při hře na klavír během prvního roku výuky nejčastěji problémy a jak pedagogové tyto problémy ve výuce řeší. V závěru dotazníku mě zajímalo, zda existuje něco, co pedagogům mezi českými klavírními materiály pro děti schází.

Charakteristickými znaky první části dotazníku byly uzavřené otázky, které byly dichotomické, nebo měly charakter jednoduchého, příp. vícenásobného předdefinovaného výběru odpovědí. Odpovědi byly posléze zpracovány do koláčových grafů, výsledky výzkumu byly zobrazeny v procentech. Dalším typem otázek ve výzkumu byly otevřené otázky umožňující volnou odpověď respondentů. V otevřených otázkách nebyl stanoven limitní počet slov, aby měli respondenti co nejvíce prostoru pro vlastní vyjádření názoru na dotazovanou problematiku. Dále byly použity polouzavřené otázky, v nichž měli respondenti možnost předdefinovaného výběru odpovědí, ale také možnost výběru jiné odpovědi, pokud by žádná z připravených odpovědí respondentům nevyhovovala. U těchto typů otázek měli respondenti zpravidla možnost zaškrtnutí vícero odpovědí. Zejména polouzavřené otázky byly obtížné na vyhodnocení, protože bylo třeba zjistit, nejen kolik procent respondentů zvolilo kterou odpověď, ale také nominální zastoupení respondentů, kteří zvolili odpovědi více. K vyhodnocení těchto otázek byly použity sloupové grafy.

### 5.3. Zpracování a výsledky výzkumu

Dotazník obsahoval celkem 26 otázek, což respondentovi průměrně mělo zabrat cca 15 minut času na vyplnění. V příloze této práce přikládám kompletní znění dotazníku. V následujících podkapitolách je proveden rozbor jednotlivých otázek dotazníku. Vždy je nejprve uvedena otázka a možnosti odpovědí dle dotazníku. Dále jsou zobrazeny výsledky výzkumu v podobě grafů. Následuje hypotéza, příp. hypotézy a jejich verifikace. Výsledky výzkumu jsou porovnávány s hypotézami, je na ně zareagováno v podobě komentáře, příp. návrhu řešení problematiky, zejména pokud se výsledky výzkumu liší od metodických postupů ve výuce navržených v předchozích kapitolách této práce.

#### 5.3.1. Úvod dotazníku

Níže najdete úplné znění úvodního slova v dotazníku, ve kterém se obracím na své kolegy klavírní pedagogy a vysvětluji, za jakým účelem je výzkum prováděn.

*„Milí pedagogové hry na klavír, tento dotazník slouží pro výzkum v rámci mé dizertační práce s názvem „Metodika klavírního vyučování začátečníků s návrhem optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů“, kterou zpracovávám v rámci svého doktorského studia na Katedře hudební výchovy na Pedagogické fakultě UK v Praze. Dizertace se zaměřuje na metodiku elementárního stádia výuky dětí 5–7 letých.*

*Prosím vás, milí kolegové, o laskavé vyplnění dotazníku, které vám zabere cca 15 minut času. Dotazník je zcela anonymní a data z něj získaná budou využita výhradně pro účely výše uvedené dizertační práce. Dotazník má celkem 26 otázek, z nichž drtivá většina je zaškrtavacích, pouze poslední dvě jsou více povídací.*

*Pro všechny z vás, kdo řádně vyplníte můj dotazník, mám na konci po jeho odeslání navíc nachystanou odměnu. Získáte ode mě zcela zdarma noty na zbrusu novou klavírní Sextovou etudu, kterou jsem zkomponovala. Etudu si můžete poslechnout tady: URL <<https://youtu.be/bjGMaphzdms>>*

*Vám všem, kteří věnujete čas mému výzkumu, děkuji za milou spolupráci a přeji mnoho radosti a naplnění v naší náročné i krásné pedagogické práci.*

*Eva Lorenc (Suchánková)“*

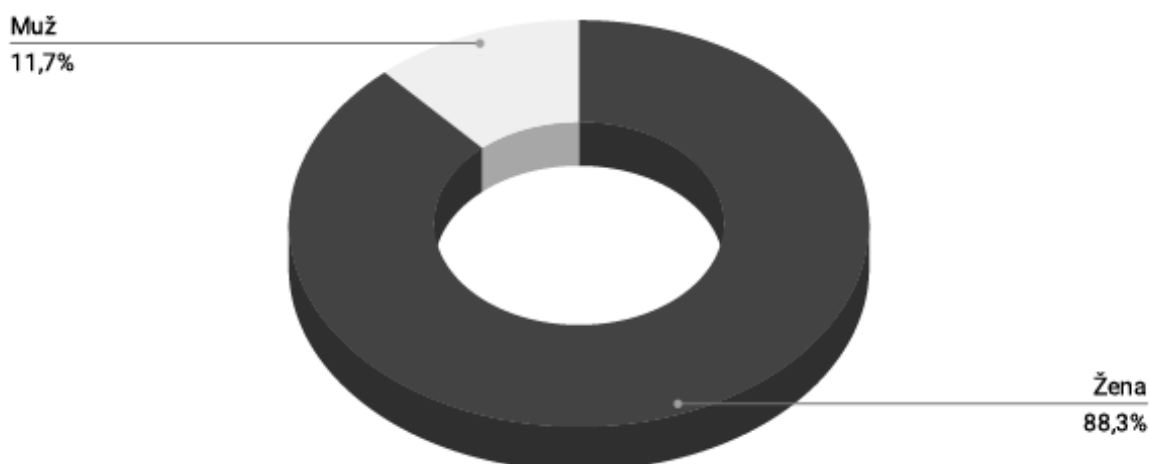
### 5.3.2. Část 1 – Něco o vás

První část dotazníku se zaměřovala na cílovou skupinu pedagogů hry na klavír. Otázky č. 1–7 byly zaměřeny na zjištění demografických údajů o respondentech, jako je jejich pohlaví, věk, místo působení, instituce, na které působí, délka pedagogické praxe a nejvyšší dosažené vzdělání v oboru hry na klavír. Vytvořila jsem si představu o výzkumném vzorku pedagogů, který ukazuje velkou rozmanitost jak v rámci pohlaví i věku pedagogů, tak v délce jejich pedagogické praxe i jejich nejvyššího dosaženého vzdělání. Získala jsem odpovědi od pedagogů ze všech krajů v České republice i ze Slovenska.

Otázky č. 8–12 byly zaměřeny více na osobnostně-rozvojové charakteristiky výzkumného vzorku respondentů. U těchto otázek jsou již uvedené mé statistické hypotézy, které vycházely z mých pracovních hypotéz. Jedná se o hypotézy zformulované přesněji, konkrétněji s ohledem na očekávané výsledky jednotlivých výzkumných otázek. Následně je proveden rozbor dle výsledků výzkumu, a potvrzení či vyvrácení statistických hypotéz. Výsledky výzkumu jsou následně okomentovány, případně jsou navržena možná řešení problematiky. Mé hypotézy v této oblasti výzkumu se nejvíce zaměřovaly na témata, zda klavírní pedagogy jejich práce baví a naplňuje, a zda se aktivně věnují dalšímu vzdělávání v oboru. Moje hypotézy byly vesměs velmi pozitivní, očekávala jsem kladné odpovědi i reakce na mé otázky.

#### 5.3.2.1. Otázka č. 1: Genderové zastoupení

##### 1. Jste (nepovinný údaj):



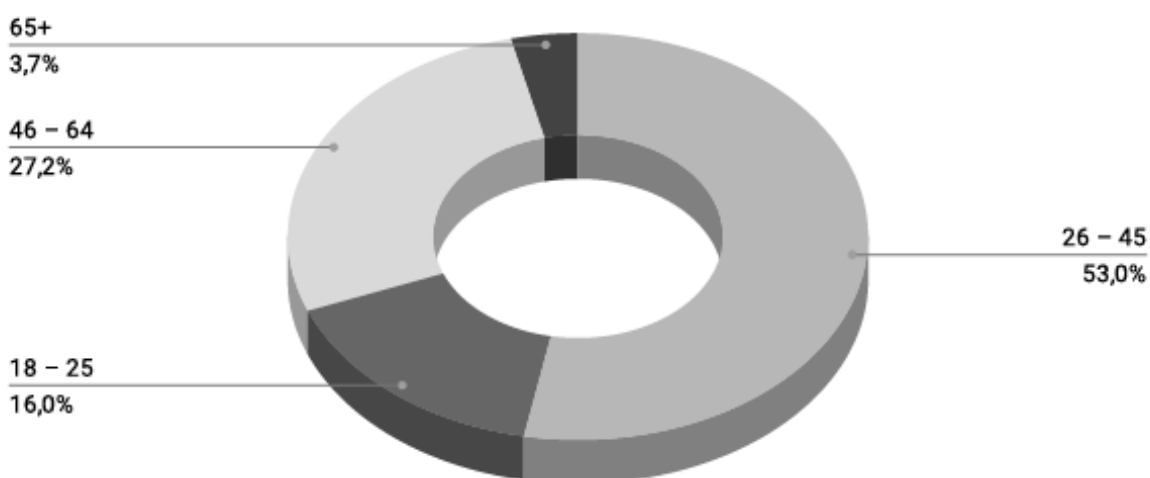
**Graf 1:** Pohlaví respondentů výzkumu

## Komentář k výsledkům výzkumu

Tuto nepovinnou první otázku zodpovědělo celkem 265 respondentů z celkového počtu 268. 88,3 % z toho, tedy celkem 234 osob, byly ženy, zbylých 11,7 %, celkem tedy 31 osob, byli muži.

### 5.3.2.2. Otázka č. 2: Věk pedagogů

#### 2. Váš věk je:

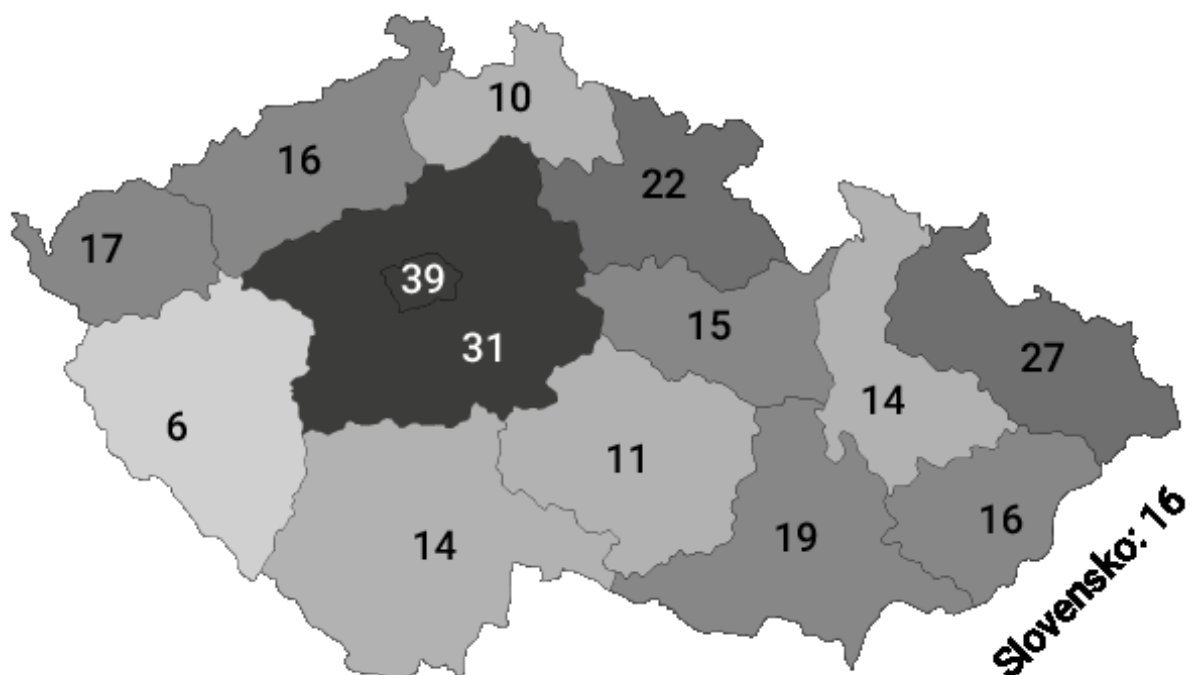


**Graf 2:** Věk respondentů výzkumu

## Komentář k výsledkům výzkumu

Věkové kategorie byly zvoleny s ohledem na průměrnou předpokládanou délku pedagogické praxe v daném věku. Nadpoloviční většinu, 53 % respondentů, tvořili pedagogové mezi 26–45 lety, na druhém místě s 27,2 % jsou pedagogové mezi 46–64 lety, poté následují na třetím místě mladí pedagogové mezi 18–25 lety, kteří tvoří 16 % z celkového počtu respondentů, a pouze 3,7 % respondentů uvedlo, že patří do věkové skupiny 65+.

### 5.3.2.3. Otázka č. 3: Lokalita působení



**Graf 3:** Místo působení respondentů výzkumu

#### **Komentář k výsledkům výzkumu**

Respondenti mohli vybírat ze všech krajů v České Republice, anebo zaškrtnout Slovensko. V této otázce měli respondenti možnost zaškrtnout více možností, protože mnozí pedagogové vyučují na více místech zároveň, například mají dva úvazky na různých ZUŠ v různých krajích apod. V grafu, který je tentokrát zobrazen jako mapa rozdělená na kraje v České republice, je nominálně vyjádřen počet odpovědí respondentů. Vidíme, že nejvíce respondentů, kteří se do výzkumu zapojili, působí v Praze a Středočeském kraji, poté následuje Moravskoslezský kraj, Královéhradecký kraj, Jihomoravský kraj, Karlovarský kraj; Ústecký kraj, Zlínský kraj a Slovensko získaly po stejném počtu respondentů, následuje Pardubický kraj, Olomoucký a Jihočeský kraj, a nejméně respondentů pocházelo z Libereckého a Plzeňského kraje.

U odpovědí na tuto otázku mě nejvíce potěšil fakt, že se do mého výzkumu opravdu podařilo zapojit pedagogy po celém území České republiky. Nezanedbatelnou část tvoří také naši kolegové ze Slovenska. Celému výzkumu to dodává širší perspektivu a kredibilitu.



### 5.3.2.4. Otázka č. 4: Instituce působení

4. Zaškrtněte, co vás nejvíce vystihuje ohledně výuky dětí.  
Můžete zaškrtnout více možností.



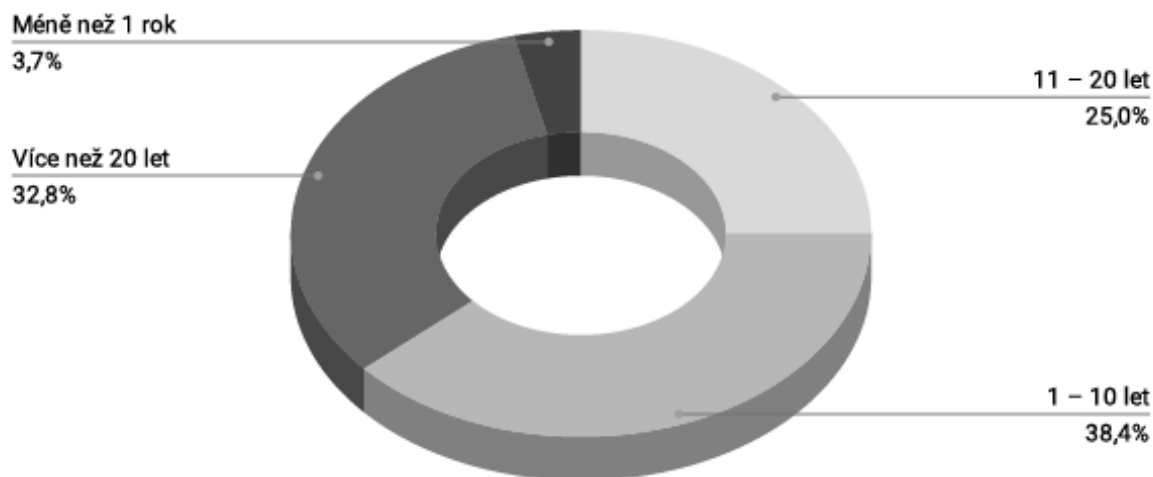
**Graf 4:** Instituce působení respondentů výzkumu

#### Komentář k výsledkům výzkumu

V této otázce měli respondenti opět možnost volit z více možností, podobně jako v předchozí otázce, protože řada pedagogů kombinuje výuku hry na klavír na více různých institucích, anebo kombinuje zaměstnání na Základní umělecké škole či soukromé škole se soukromou výukou. Nejvíce respondentů tohoto dotazníku, celých 62,3 %, se věnuje výuce dětí na Základních uměleckých školách. Soukromé výuce se po vlastní ose věnuje 23 % respondentů. Na soukromých školách či institucích vyučuje 11 % respondentů. 1,2 % respondentů uvedlo, že vyučuje zatím pouze v rámci pedagogické praxe na konzervatoři či vysoké škole. 2,5 % respondentů zvolilo jinou možnost odpovědi, mezi kterými se vyskytly tyto možnosti: Výuka na Základní škole v rámci nabídky kroužků pro děti, Salesiánský dům dětí a mládeže, středisko volného času, výuka na vysoké umělecké škole, výuka na konzervatoři, výuka na Pedagogické fakultě UHK.

### 5.3.2.5. Otázka č. 5: Délka pedagogické praxe

5. Délka vaší pedagogické praxe je:



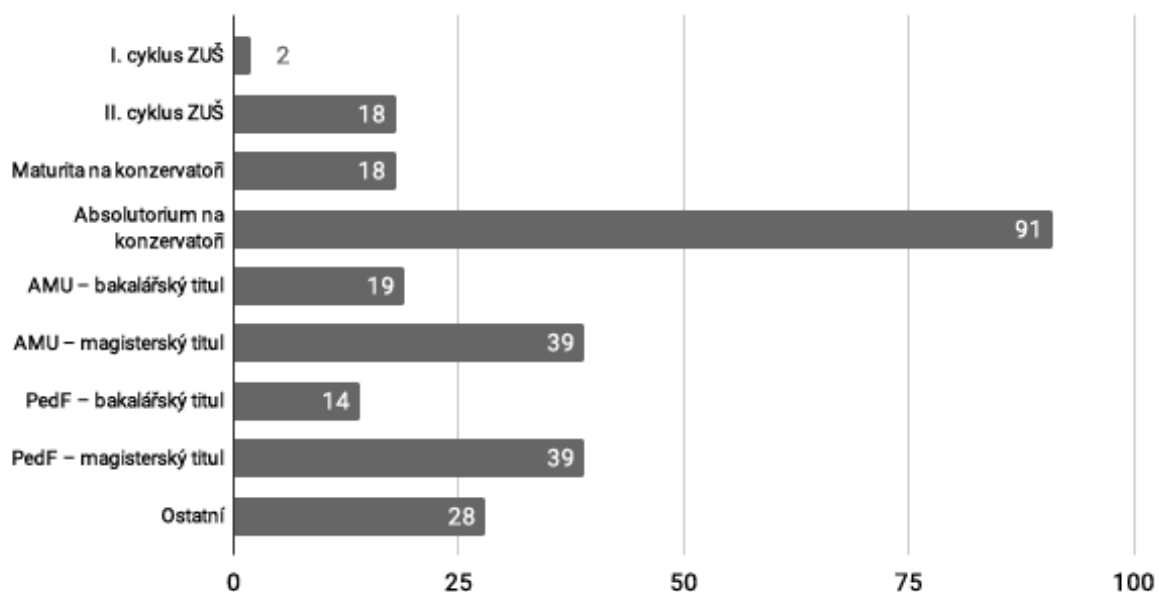
**Graf 5:** Délka pedagogické praxe respondentů výzkumu

#### **Komentář k výsledkům výzkumu**

V této otázce jsem se zaměřila na získání přehledu o délce pedagogické praxe respondentů. 3,7 % respondentů uvedlo, že jejich délka pedagogické praxe je méně než 1 rok, jedná se tedy o začínající klavírní pedagogy. Největší skupinu tvořili pedagogové s praxí 1–10 let, jednalo se o 38,4 % respondentů. 25 % respondentů má pedagogickou praxi 11–20 let. Další velkou skupinou se 32,8 % jsou pedagogové s praxí delší než 20 let.

### 5.3.2.6. Otázka č. 6: Dosažené vzdělání v oboru

#### 6. Jaké je vaše nejvyšší dosažené vzdělání v hudebním oboru?



**Graf 6:** Nejvyšší dosažené vzdělání respondentů výzkumu

#### Komentář k výsledkům výzkumu

Další důležitou oblastí, kterou jsem chtěla ve svém výzkumu zmapovat, bylo nejvyšší dosažené vzdělání pedagogů v oboru hry na klavír. Na výběr jsem předložila dle mého názoru ty nejočekávanější možnosti odpovědí. Největší počet získala odpověď absolutorium na konzervatoři, kterou zvolilo 34 % respondentů. Další dvě nejčastěji zvolené možnosti byl magisterský titul získaný na Pedagogické fakultě nebo magisterský titul získaný na Akademii múzických umění, oboje získalo po 14,6 % hlasů.

Bakalářský titul na Akademii múzických umění uvedlo jako nejvyšší dosažené vzdělání 7,1 % respondentů, 5,2 % respondentů získalo bakalářský titul na Pedagogické fakultě. Srovnatelný výsledek můžeme pozorovat také u odpovědí maturita na konzervatoři a II. cyklus ZUŠ, tuto možnost srovnatelně zvolilo 6,7 % respondentů. Se vzděláním I. cyklu ZUŠ vyučuje hru na klavír dle výzkumu pouze 0,2 % respondentů.

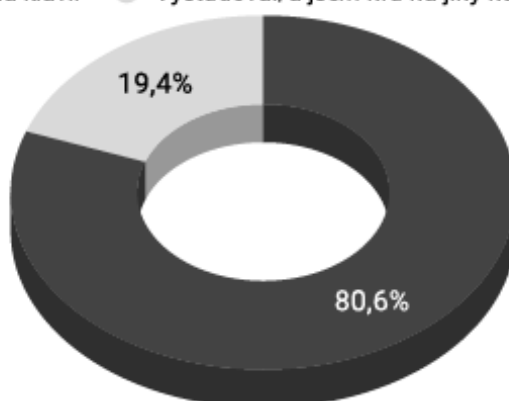
V položce „ostatní“ se nejčastěji objevovaly tyto odpovědi: doktorský titul v oboru klavírní pedagogiky, Ostravská universita – Fakulta umění (dříve IpUS – Institut pro umělecká studia), soukromé lekce, Hudební věda – bakalářský či magisterský titul,

dvouletý kurz klavírní pedagogiky pod Metodickým centrem na JAMU, Filozofická fakulta – magisterský titul, doplňující pedagogické vzdělání na AMU, varhanická škola, Moskevská konzervatoř, soukromé studium u paní prof. Zdeňky Böhmové.

### 5.3.2.7. Otázka č. 7: Klavír jako hlavní obor?

7. Je hra na klavír vaším hlavním oborem, který jste studovali, nebo vyučujete hru na klavír, ale vystudovali jste hru na jiný nástroj nebo zpěv?

● Vystudoval/a jsem hru na klavír    ● Vystudoval/a jsem hru na jiný nástroj nebo zpěv, ale v praxi



**Graf 7:** Hlavní studovaný obor respondentů výzkumu

#### Komentář k výsledkům výzkumu

V této otázce mě zajímalo, kolik procent pedagogů vyučuje hru na klavír, aniž by to byl jejich hlavní studovaný obor. Výsledky výzkumu ukazují, že 19,4 % vyučujících nevystudovalo hru na klavír jako svůj hlavní obor, avšak ve své pedagogické praxi hru na klavír vyučují. Zbývajících 80,6 % respondentů vystudovalo hru na klavír jako svůj hlavní obor.

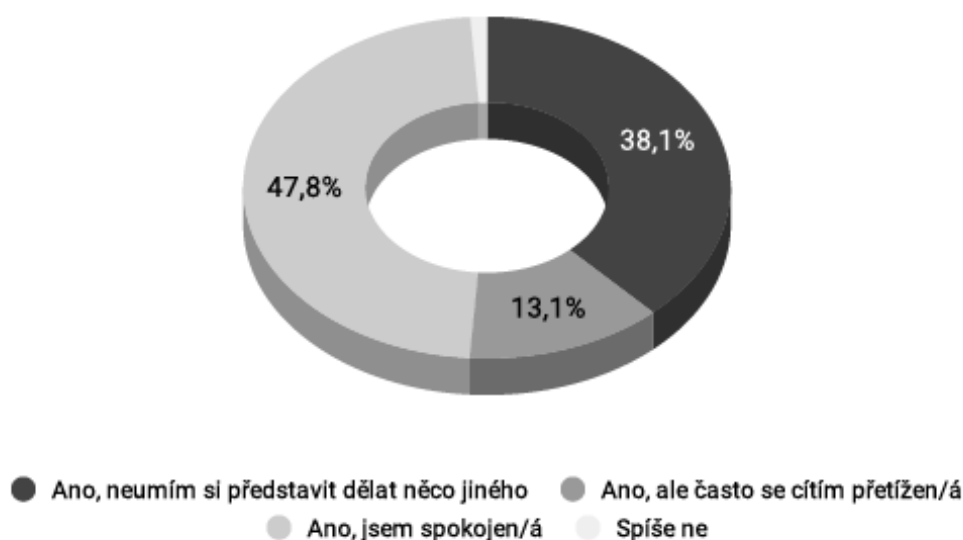
V dětství jsem se setkala s tím, že hru na klavír vyučovali pedagogové, kteří původně vystudovali hru na jiný nástroj nebo zpěv. Sama jsem jako dítě začínala na Základní umělecké škole studovat hru na klavír u pedagožky zpěvu. Aniž bych nyní chtěla vynášet obecné soudy, moje osobní zkušenost byla taková, že jsem za tu dobu studia získala u klavíru mnohé špatné návyky, zejména v oblasti volnosti paží, sezení u klavíru a budování klavírní techniky. Tyto zlovyky jsem se v pozdějších letech s velkým úsilím přeučovala u mé další pedagožky hry na klavír, která dosáhla v klavírním oboru vysokoškolského vzdělání.

První roky výuky hry na klavír u dětí považují za nejcitlivější v tom smyslu, že je třeba položit opravdu dobré a pevné základy v klíčových oblastech hry na klavír – správné sezení, svobodný pohyb rukou po klaviatuře, schopnost používání váhy paží, tvoření krásného tónu, interpretační dovednosti a další oblasti, kterým jsme se podrobně věnovali v metodické kapitole této práce. Pokud se v počátečním stádiu výuky nepoloží dítěti optimální základy hry na klavír, může to vést ke zpomalení či pozastavení rozvoje jeho nástrojových dovedností, ale také k určitým obtížím ve hře na nástroj, které mohou negativně ovlivnit celkový vztah dítěte ke hře na klavír.

Všichni pedagogové, kteří vyučují hru na klavír, aniž by klavír studovali jako svůj hlavní obor, by proto měli věnovat zvýšené úsilí vlastnímu dalšímu vzdělávání v oblasti klavírní pedagogiky, aby mohli svým žákům poskytnout co nejkvalitnější základy.

### 5.3.2.8. Otázka č. 8: Seberealizace

#### 8. Naplňuje vás vaše práce klavírního pedagoga?



**Graf 8:** Procentuální vyjádření pocitu naplnění práce klavírního pedagoga podle respondentů výzkumu

**Tabulka 1:** Hypotéza k otázce č. 8 ohledně pocitu seberealizace při práci klavírního pedagoga

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že minimálně dvě třetiny respondentů jejich práce bude bavit.
Verifikace hypotézy:	Moje hypotéza byla potvrzena. 38,1 % respondentů uvedlo, že je jejich práce naplňuje a neumí si představit dělat něco jiného. 47,8 % respondentů uvedlo, že se cítí ve své práci spokojeně. Celkem tedy 85,9 % respondentů zvolilo kladnou odpověď.

## **Komentář k výsledkům výzkumu a návrh řešení**

Překvapením pro mne bylo, že 13,1 % dotázaných uvedlo, že je jejich práce baví, ale často se cítí přetížení. Při osobních rozhovorech s pedagogy, ať už s mými blízkými přáteli, kolegy v práci, či s pedagogy, kteří navštěvují odborné semináře, jsem zaregistrovala, že pedagogové často nemívají úvazek pouze na jedné škole, ale vyučují na více místech zároveň. Případně se vedle zaměstnání na státní umělecké škole pedagogové hry na klavír věnují ještě soukromé výuce, anebo se jedná o studenty konzervatoří či vysokých uměleckých škol, kteří jsou vedle studia také v zaměstnání. Tito pedagogové mají tedy během týdne opravdu velký počet žáků, což představuje velký energetický výdej.

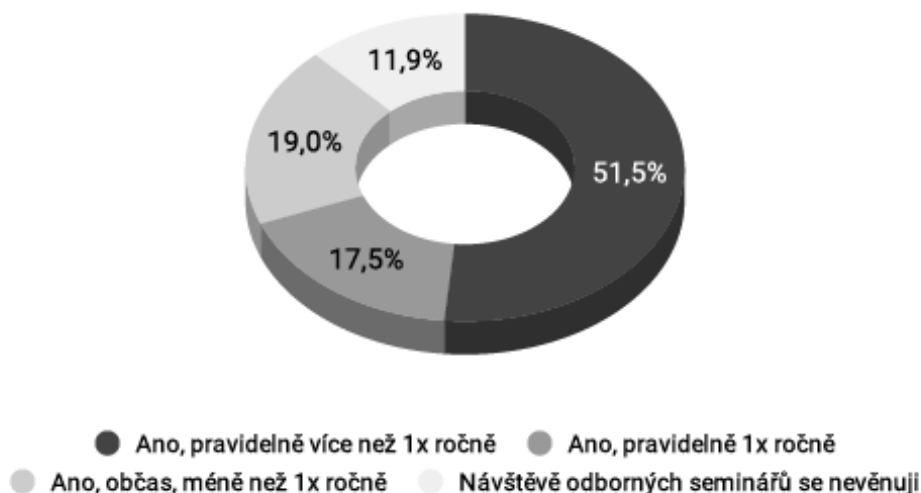
Často se v rozhovorech s pedagogy setkávám i s tím, že pedagogové aktivně korepetují, do práce musí daleko dojíždět, a mají málo prostoru pro osobní život, koníčky a přátele. Někteří pedagogové pracují i o víkendech, například v případě koncertů, soutěží s žáky či korepetování. Motivací pedagogů pro to mít více úvazků je lepší finanční ohodnocení. To je však často bohužel vykoupené únavou, nadbytečným stresem, a nedostatkem času na odpočinek a jiné mimopracovní aktivity, které by přispěly k pozitivnímu vyvážení každotýdenní zátěže. V některých extrémních případech jsem se dokonce dozvěděla, že dlouhodobé přetížení vedlo až k pracovní neschopnosti pedagoga, nemoci či dokonce i kolapsu.

Každý klavírní pedagog, který se cítí přetížen, by měl dbát na to, aby pečoval o sebe a své tělesné i duševní zdraví tak, aby pozitivně vyvážil své pracovní přetížení. I při největším zápalu pro naši krásnou pedagogickou práci u klavíru je třeba mít stále na paměti, že ji můžeme kvalitně vykonávat pouze tehdy, když my sami se cítíme zdraví, fit a spokojení také v našem mimopracovním životě.

Poslední dvě možnosti v této otázce ohledně toho, zda pedagogy jejich práce naplňuje či ne, nezískaly ve výzkumu mnoho odpovědí. Pouze 1,1 % respondentů zvolilo možnost, že je jejich práce spíše nenaplňuje, a možnost „vůbec ne“ nezvolil nikdo.

### 5.3.2.9. Otázka č. 9: Účast na odborných seminářích

9. Věnujete se dalšímu pedagogickému vzdělávání formou návštěvy odborných klavírních seminářů či workshopů?



**Graf 9:** Procentuální vyjádření četnosti účasti respondentů na odborných klavírních seminářích

**Tabulka 2:** Hypotéza k otázce č. 9 ohledně dalšího vzdělávání pedagogů v oblasti návštěvy odborných seminářů

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že více než 50 % respondentů se bude pravidelně alespoň 1x ročně účastnit odborných seminářů či workshopů.
Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza byla potvrzena. 51,5 % dotázaných se zúčastňuje odborných seminářů či workshopů více než 1x ročně, dalších 17,5 % dotázaných se účastní těchto akcí pravidelně 1x ročně. Celkem se tedy alespoň 1x ročně zúčastní odborných seminářů 69 % respondentů.

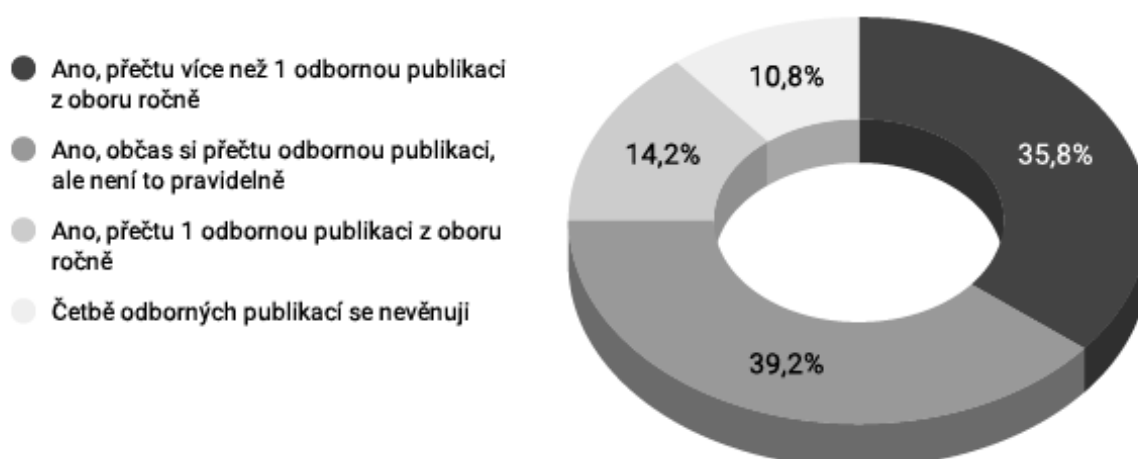
#### Komentář k výsledkům výzkumu

Z dalších dotazovaných 19 % uvedlo, že se odborných seminářů či workshopů zúčastňuje méně, než 1x ročně. Pouze 11,9 % dotázaných uvedlo, že se návštěvě odborných klavírních seminářů nevěnují. Výsledky výzkumu poukazují na to, že pedagogové hry na klavír jsou pozitivně nakloněni dalšímu vzdělávání v oboru i nad rámec jejich dosaženého vzdělání. Na odborných klavírních seminářích mají možnost nechat se inspirovat a obohatit názory i nápady jiných pedagogických osobností, dále mají možnost zopakovat si určitou oblast problematiky hry na klavír,

kteřé se věnují, ale v běžné praxi nemají prostor se na ni vysloveně zaměřit. Odborné klavírní semináře jsou zároveň skvělým prostředím pro vzájemné síťování, získávání nových kontaktů, poznávání nových kolegů v oboru a utužování dobrých, otevřených a přátelských vztahů mezi klavírními pedagogy napříč celou republikou.

### 5.3.2.10. Otázka č. 10: Četba odborné literatury

#### 10. Věnujete se četbě odborné literatury o hře na klavír?



**Graf 10:** Procentuální vyjádření četnosti četby odborné literatury

**Tabulka 3:** Hypotéza k otázce č. 10 ohledně dalšího vzdělávání pedagogů v oblasti četby odborné literatury

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že více než 50 % respondentů se bude věnovat pravidelné četbě odborné literatury z oboru, a přečtou alespoň jeden titul ročně.
Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza byla potvrzena. Pokud bereme v potaz moje výchozí stanovisko, že více než 50 % respondentů přečte alespoň 1 titul ročně, můžeme sečíst procenta prvních dvou odpovědí v otázce, a vyjde nám, že celých 75 % respondentů přečte alespoň 1 odborný titul ročně.

#### Komentář k výsledkům výzkumu

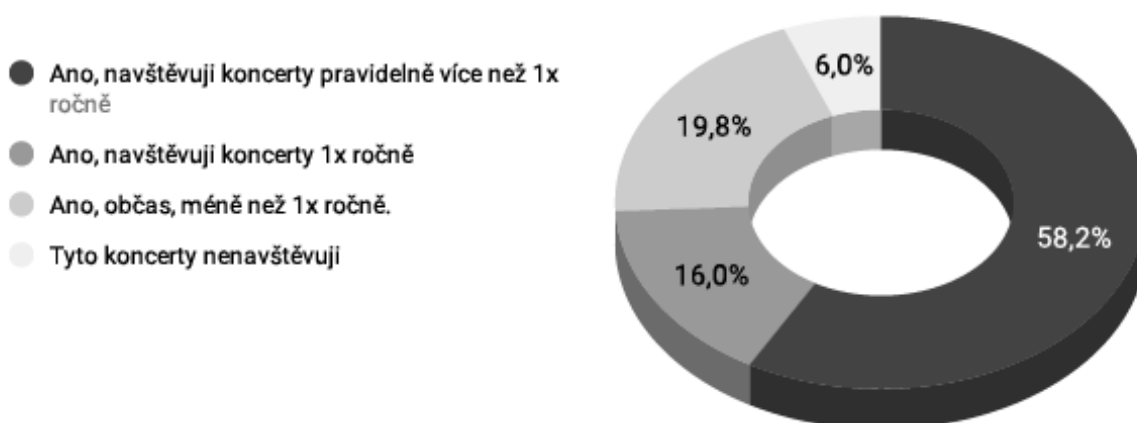
14,2 % respondentů uvedlo, že se četbě odborných publikací nevěnují pravidelně, ale občas si nějaký titul také přečtou. 10,8 % dotázaných se četbě odborných titulů z oboru nevěnuje. Dle výsledků výzkumu se četba očividně těší o ještě o něco větší popularitě, než návštěva odborných seminářů.



Výzkum tedy opět potvrzuje, podobně jako v předchozí otázce, že klavírní pedagogové se ve svém oboru rádi a pravidelně dál vzdělávají ve svém oboru.

### 5.3.2.11. Otázka č. 11: Návštěva koncertů

#### 11. Navštěvujete ve volném čase koncerty významných českých či zahraničních klavírních virtuózů?



**Graf 11:** Procentuální vyjádření četnosti návštěv klavírních koncertů

**Tabulka 4:** Hypotéza k otázce č. 11 ohledně dalšího vzdělávání pedagogů v oblasti návštěvy klavírních koncertů

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že více než 50 % respondentů bude pravidelně navštěvovat koncerty významných klavírních virtuózů, a navštíví alespoň jeden koncert ročně.
Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza se potvrdila. 58,2 % dotázaných uvedlo, že navštěvují koncerty pravidelně více, než 1x ročně. Dalších 16 % respondentů uvedlo, že koncerty navštěvují 1x ročně. Celkem tedy 74,2 % respondentů navštíví alespoň 1x ročně klavírní koncert.

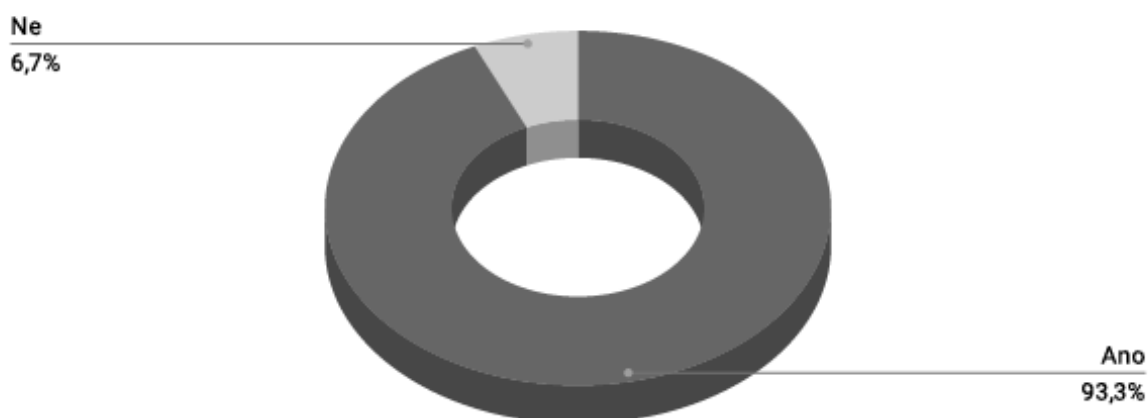
#### Komentář k výsledkům výzkumu

Méně než 1x ročně navštěvuje koncerty 19,8 % respondentů, a pouze 6 % koncerty nenavštěvuje vůbec. Přední čeští a zahraniční klavírní virtuosové jsou bohatou studnou inspirace v rámci dokonalého ovládnutí nástroje po technické stránce, a zároveň obohacujícím zážitkem při poslechu různých interpretačních přístupů. Živý poslech vynikajících osobností na koncertech přispívá k získání nové inspirace

a nové motivace k výuce a k přílivu nových nápadů. Poslech klavíristy, který dokázal dokonale ovládnout svůj nástroj, může být mimořádně obohacujícím zážitkem.

### 5.3.2.12. Otázka č. 12: Vyhledávání nových materiálů do výuky

12. Vyhledáváte a pořizujete si samostatně na internetu, v antikvariátech či knihkupectvích nové notové tituly či materiály k výuce pro vaše žáky?



**Graf 12:** Procentuální vyjádření aktivity respondentů v oblasti vyhledávání nových materiálů do výuky

**Tabulka 5:** Hypotéza k otázce č. 12 ohledně aktivity respondentů při vyhledávání nových materiálů do výuky

Hypotéza:	Očekávala jsem, že minimálně tři čtvrtiny respondentů budou aktivní v oblasti samostatného vyhledávání nových materiálů a not pro výuku.
Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza se potvrdila. 93,3 % respondentů uvedlo, že se aktivně zajímají o vyhledávání nových materiálů a not pro své žáky.

### Komentář k výsledkům výzkumu

Zejména díky internetu jsou v dnešní době materiály velmi snadno a rychle dostupné, dají se objednat v různých e-shopech v tuzemsku i v zahraničí. Pokud pedagog hovoří dalšími jazyky, může ve výuce využívat i moderní zahraniční materiály a přispívat tak k dalšímu rozvíjení motivace svých žáků, jejich radosti ze hry, a obohacovat jejich repertoár i interpretační dovednosti bohatými a barvitými možnostmi.

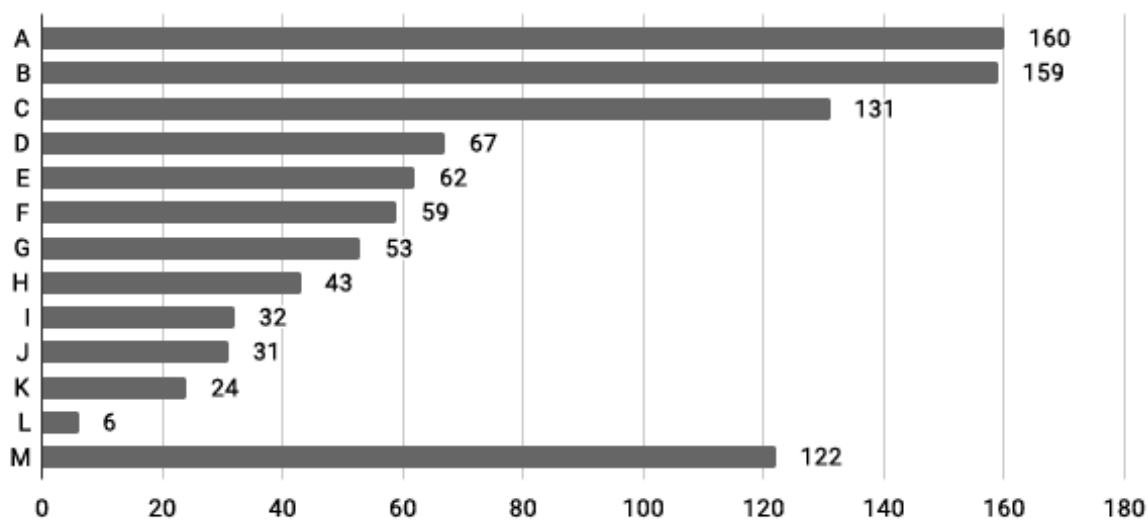
### **5.3.3. Část 2 – Rozvoj žákovy hudebnosti**

Následovala druhá část dotazníku, která byla zaměřena na rozvoj žákovy hudebnosti. V oblasti rozvoje žákovy hudebnosti v počátcích klavírního vyučování mě zajímaly především tyto stránky: jaké české a zahraniční klavírní školy jsou nejvíce používané v prvním roce výuky, jakým způsobem je rozvíjeno u žáka rytmické cítění a jeho interpretační dovednosti, jak probíhá seznámení s notovým textem, kdy je přistupováno k používání synkopického pedálu. Dále jsem pozornost zaměřila na zařazení polyfonie v prvním roce výuky, přípravu žáka na první veřejné vystoupení, navázání aktivní spolupráce s rodiči žáka a jeho domácí přípravu na lekce klavíru.

V této části dotazníku jsem taktéž vytvářela ke každé položené otázce předběžné hypotézy. Moje hypotézy jsou níže uvedeny, a dle výsledků dotazníku buď potvrzeny, nebo vyvráceny. Výsledky výzkumu jsou opět podrobeny analýze, okomentovány, příp. jsou navržena řešení problematiky.

### 5.3.3.1. Otázka č. 13: Klavírní školy používané ve výuce

13. Podle které klavírní školy/klavírních škol nejraději a nejčastěji vyučujete děti v prvním roce výuky? Můžete zaškrtnout více možností.



**Graf 13:** Nejpoužívanější klavírní školy podle respondentů výzkumu

Vysvětlivky ke grafu 13:

- A. Nová klavírní škola autorek Janžurové a Borové 1. díl
- B. Evropská klavírní škola Fritze Emontse
- C. Klavírní školička autorek Janžurové a Borové
- D. Bastien Piano Basics Jamese a Jane Bastienových
- E. Klavírní škola pro začátečníky (BGS) autorů Böhmové, Grünfeldové a Sarauera
- F. Tastenzauberei Aniko Drabon
- G. Klavírní prvouka Ludmily Šimkové
- H. Modern Course for the Piano Johna Thompsona
- I. První setkání s hudbou A. D. Artobolevské
- J. Škola hry na klavír A. Nikolajeva
- K. Bajeczki Fortepianowe K. Longchamps-Druszkiewiczové
- L. Suzukiho Klavírní škola
- M. jiná škola – prosím uveďte:

## Výchozí stanovisko

V této otázce jsem umožnila respondentům zaškrtnout více možností, protože málokterý pedagog pracuje pouze s jednou jedinou klavírní školou a soudobým trendem je spíše školy ve výuce kombinovat. Uvedla jsem proto seznam těch českých a zahraničních klavírních škol, o kterých jsem se domnívala, že budou patřit k těm nejpoužívanějším v českém prostředí. V dotazníku byly školy uvedeny a seřazeny náhodně, jediný parametr, který jsem použila, bylo uvedení českých škol na začátku seznamu a zahraničních škol až za nimi. Protože by pro účely grafu byly názvy škol příliš dlouhé, byla odpovědím přidělena písmena A až M. Školy v grafu vidíme již seřazené od nejpoužívanější po méně používané, zobrazují se také přesné počty dotázaných, kteří dané školy používají ve své výukové praxi. Respondenti měli v této otázce možnost zvolit více odpovědí.

**Tabulka 6:** Hypotézy k otázce č. 13 ohledně používaných klavírních škol ve výuce

Hypotéza č. 1:	Předpokládala jsem, že z českých škol bude nejvíce využívána pro výuku dětí ve věku 5–7 let <i>Klavírní školička</i> autorek Janžurové a Borové.
Verifikace hypotézy č. 1:	Moje první hypotéza nebyla potvrzena. Mezi českými klavírními školami je nejvíce používán pro účely počátečního klavírního vyučování první díl <i>Nové klavírní školy</i> autorek Janžurové a Borové. <i>Novou klavírní školu</i> z celkového počtu respondentů používá ve výuce 59,7 % dotázaných, <i>Klavírní školičku</i> pak 48,8 % dotázaných.
Hypotéza č. 2:	Předpokládala, že ze zahraničních klavírních škol bude nejvíce využívána <i>Evropská klavírní škola</i> F. Emontse.
Verifikace hypotézy č. 2:	Tato hypotéza se potvrdila. <i>Evropská klavírní škola</i> F. Emontse získala 59,3 % hlasů.
Hypotéza č. 3:	Předpokládala jsem, že <i>Klavírní škola pro začátečníky</i> , takzvaná „BGSka“, získá v odpovědích více než 20 % příznivců.
Verifikace hypotézy č. 3:	Tato hypotéza se potvrdila. Z celkového počtu 268 respondentů používá <i>Klavírní školu pro začátečníky</i> ve výuce 23,1 %.
Hypotéza č. 4:	Předpokládala jsem, že zhruba polovina respondentů doplní navržený seznam klavírních škol o další klavírní školy podle jejich osobních zkušeností a preferencí.
Verifikace hypotézy č. 4:	Tato hypotéza se potvrdila, samostatnou odpověď pro doplnění dalších výukových materiálů pro počáteční klavírní vyučování se rozhodlo zvolit 45,5 % dotázaných.

## Komentář k výsledkům výzkumu

Podle odpovědí respondentů bylo znát, že mnou předvolené tituly českých a zahraničních klavírních škol patří skutečně na území Čech i Slovenska k těm nejoblíbenějším a nejpoužívanějším. Mezi českými školami jednoznačně vedou klavírní školy autorek Z. Janžurové a M. Borové. Více je používána později vytvořená *Nová klavírní škola* zaměřená spíše na výuku dětí školního věku, oproti *Klavírní školičce*, která sice udává doporučené věkové rozmezí 4–7 let, je však spíše koncipovaná svým obsahem pro děti věku předškolního. *Nová klavírní škola* má také moderněji vyřešenou otázku čtení not, než *Klavírní školička*.

Mile mě překvapilo, že se v celkovém pořadí dobře umístila mírně pozapomínaná česká škola *Klavírní prvouka* L. Šimkové, která však zpravidla bývá využívána jako doplňkový výukový materiál k dalším klavírním školám.

Ze zahraničních škol se vedle nejpoužívanější *Evropské klavírní školy* těší velké oblibě škola *Bastien Piano Basics* a *Modern Piano Course* Johna Thompsona, po ní se umístila německá škola *Tastenzauberei* A. Drabonové. Za nimi jsou umístěny ruské klavírní školy, které byly u nás oblíbené zejména v minulé dekádě, škola Artobolevské a škola Nikolajeva. Přínos i určité nevýhody zahraničních škol jsme již diskutovali ve čtvrté kapitole této práce.

Málo pozornosti se dostalo Suzukiho klavírní škole. To je pravděpodobně způsobené tím, že tato škola již ve svém prvním díle očekává od žáka pokročilou technickou připravenost a obsahuje již od počátku pokročilý repertoár, není tedy metodicky vhodná pro elementární stádium výuky dětí, ale až pro trochu pokročilejší pianisty.

Výzkum dále ukazuje, že *Klavírní škola pro začátečníky*, tzv. „BGSka“ se těší stále ještě ve výuce velké oblibě. Škola je jistě naplněna řadou pěkných skladeb pro začátečníky, avšak její metodické postupy jsou již překonané, v kontextu dnešní doby působí zastarale a mohou vést u žáka ke strnulé, nemuzikální hře. Šéfredaktorka nakladatelství Bärenreiter, které tuto školu vydává, mi potvrdila osobně, že tento titul stále patří na českém trhu k nejprodávanějším klavírním školám. Je to pravděpodobně způsobeno vhodně zvoleným názvem, který apeluje na nezkušeného čtenáře jako možnost určité formy samostudia hry na klavír, a to zejména u dospělých začátečníků. Je to také dáno určitou setrvačností, protože škola byla v době svého vzniku poměrně populární. Z hlediska moderních přístupů klavírní pedagogiky

je však metodická náplň školy již překonána optimálnějšími postupy v novějších českých klavírních školách, a to především školách autorek Z. Janžurové a M. Borové.

V samostatných odpovědích respondentů je možno nalézt opakovaně několik titulů zahraničních klavírních škol. Nejčastěji se objevovala americká klavírní škola *Michael Aaron Piano Course*<sup>83</sup>, dále škola *Alfred's Piano Course*<sup>84</sup>, z německých klavírních škol byla hojně jmenovaná také škola od B. Schwedhelm s názvem *Klavierspiel mit dem Maus*<sup>85</sup>. Další školou, která se objevovala pravidelně v odpovědích dotázaných, byla *The Joy of First-Year Piano* od D. Agay<sup>86</sup>, a také škola vytvořená N. a R. Faberovými známá pod názvem *Piano Adventures*<sup>87</sup>.

V samostatných odpovědích respondentů se kromě klavírních škol, na které především byla tato otázka směřována, objevovaly i jiné doplňující materiály používané ve výuce, které však nejsou vyloženě klavírními školami. V několika odpovědích se objevuje můj e-book *Pohádkové čtení not*<sup>88</sup>, který není koncipován jako klavírní škola, ale jako pomocný a podpůrný materiál sloužící k výuce čtení not u klavíru pro malé děti. Dalšími doplňkovými materiály, které se často v odpovědích objevovaly, byl materiál *a Dozen a Day* od E. Burnam<sup>89</sup>, který slouží pro procvičování různých technických pasáží či způsobů hry na klavír. Tento materiál je velmi zábavně koncipován, doslova jako atletická cvičení (názvy cvičení jsou např. *Skoky přes švihadlo*, *Chození po schodech* apod.). V odpovědích se také objevovaly

---

<sup>83</sup> AARON, Michael. *Michael Aaron Piano Course Grade 1*. Alfred Music Publishing, 1994. ISBN-13: 9780898988550.

<sup>84</sup> *Alfred's Basic Piano Course* je metoda hry na klavír čítající řadu publikací, vydáváno kolektivem autorů v nakladatelství Alfred Public.

<sup>85</sup> SCHWEDHELM, Bettina. *Klavierspielen mit dem Maus, Band 1*. Hamburg: Sikorski, 1996. ISBN-13: 978-3920880600. 68 s.

<sup>86</sup> AGAY, Denes. *The Joy of First-Year Piano*. Yorktown: Music Press, 2013. ISBN 978-1783050253. 80 s.

<sup>87</sup> *Piano Adventures* je metoda hry na klavír čítající řadu publikací, vydáváno Nancy a Randallem Faberovými ve Faber Piano Adventures.

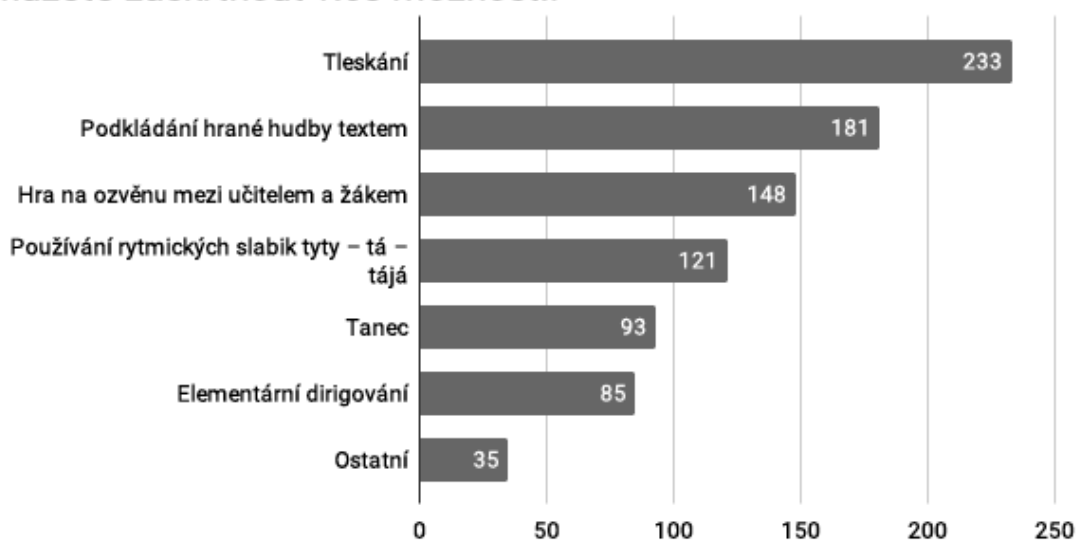
<sup>88</sup> LORENC, Eva. *Pohádkové čtení not pro malé klavíristy*. [online]. [cit. 18. 6. 2019] Dostupné z: <https://www.evasuchankova.cz/ebooky/>

<sup>89</sup> BURNAM, Edna. *A dozen a Day, Book one*. London: Music Sales Ltd, 2000. ISBN 9780711954311.

*Klavírátky*<sup>90</sup>, které slouží jako zábavné procvičování elementární hudební teorie u klavíru pro děti. Několik respondentů nezávisle na sobě uvedlo, že si tvoří vlastní materiály, úpravy lidových i popových písní, které využívají vedle/a nebo místo uvedených klavírních škol ve výuce dětí. Několik respondentů uvedlo, že používají různé zpěvníky.

### 5.3.3.2. Otázka č. 14: Rozvoj rytmického cítění

14. Jakými metodami rozvíjíte u vašich žáků rytmické cítění?  
Můžete zaškrtnout více možností.



**Graf 14:** Rozvoj rytmického cítění žáků podle respondentů výzkumu

**Tabulka 7:** Hypotézy k otázce č. 14 ohledně rozvíjení rytmického cítění žáků

Hypotéza č. 1	Předpokládala jsem, že nejčastější metodou pro rozvoj rytmického cítění bude tleskání.
Verifikace hypotézy č. 1:	Hypotéza č. 1 se potvrdila. Tleskání je skutečně nejpoužívanější metodou pro rozvoj rytmického cítění. Tuto variantu zvolilo 233 respondentů z 268 možných, což je 86,9 %.
Hypotéza č. 2	Předpokládala jsem, že zhruba polovina respondentů navrhne další metodických postupy pro rozvoj rytmického cítění žáků nad rámec připravených odpovědí.

<sup>90</sup> HANČILOVÁ, Zuzana a OPLÍŠTILOVÁ, Iva: *Klavírátky. S pastelkami u klavíru*. Praha: Editio Bärenreiter, 2009. 39 s. ISBN 979-0-2601-464-8.



Verifikace hypotézy č. 2:	Hypotéza č. 2 se nepotvrdila. Podle výsledků výzkumu se ukázalo, že mnou navržené a používané metody jsou skutečně nejčastěji používané i ostatními pedagogy. Celkový počet odpovědí v položce „ostatní“ byl pouze 35, což odpovídá 13 % z celkového počtu respondentů.
---------------------------	---

### **Komentář k výsledkům výzkumu**

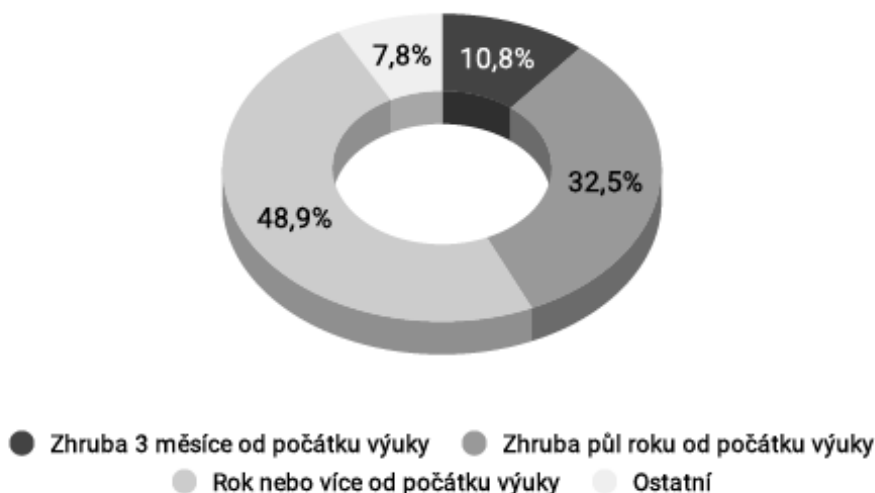
Očekávala jsem, že pedagogové navrhnou velké množství dalších metodických postupů pro rozvoj rytmického cítění, než jen ty, které jsem uvedla v otázce. Byla jsem velmi zvědavá na další nápady a metody rozvíjení rytmického cítění od ostatních pedagogů, které by mohly být inspirativní pro moji vyučovatelskou praxi a hodnotné pro tuto dizertační práci. Tuto možnost zvolilo pouze 35 respondentů, což bylo méně, než jsem předpokládala. I přesto však v jejich odpovědích najdeme inspirativní podněty pro pedagogickou praxi.

Za nejzajímavější z metod používaných pro rozvoj rytmického cítění uvádí respondenti použití Orffovského instrumentáře, hry na tělo v kombinaci se zpěvem, chůze do rytmu (tato odpověď se částečně překrývá s tancem, který bylo možné zvolit v připravených odpovědích); Rytmické kostky – soubor hudebních her od M. Vozara, vyfukávání rytmu (což je obdoba vytleskávání). Velmi pěkným a metodicky přínosným prvkem je doporučení čtyřruční hry s žákem, která mimo rytmickou přesnost rozvíjí také schopnost poslouchat se při hře, schopnost hudební spolupráce a metrum.

V odpovědích se také často objevoval metronom, pulzace, dokonce poslech srdečního tepu nebo meditace u ručičkových hodin v tempu 60 bpm. Tyto metody mají spíše za úkol rozvíjet žákovo metrické cítění.

### 5.3.3.3. Otázka č. 15: Synkopická výměna pedálu

15. Kdy obvykle zařazujete do výuky synkopickou výměnu pravého pedálu?



**Graf 15:** Výuka synkopické výměny pedálu podle respondentů výzkumu

**Tabulka 8:** Hypotéza k otázce č. 15 ohledně výuky synkopické výměny pedálu

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že více než 50% pedagogů zařadí výuku synkopické výměny pedálu v rámci prvního roku vyučování.
Verifikace hypotézy:	Moje hypotéza se nepotvrdila. Nejvíce dotázaných, 48,9 %, zařazuje výměnu synkopického pedálu do výuky až rok nebo více od začátku výuky.

#### Komentář k výsledkům výzkumu a návrh řešení

Ohledně zařazení synkopické výměny pedálu do výuky se osobně přikláním k zařazení tohoto prvku nejpozději do půl roku od začátku výuky s použitím pedálového adaptéru tak, aby dítě nejpozději do konce prvního roku výuky umělo synkopický pedál správně používat a mělo vytvořený návyk. Hypotézu jsem tedy stanovila na základě vlastního metodického postupu, který vychází z poznatků moderní české i zahraniční klavírní pedagogiky. Podle mého názoru je jeden rok hraniční doba na to, aby se pěti až sedmileté dítě seznámilo a naučilo zacházet s pravým pedálem, a postupně přešlo na osvojování dovednosti jeho synkopické výměny.

10,8 % respondentů zvolilo odpověď, že synkopickou výměnu pedálu zařazují již zhruba 3 měsíce od začátku výuky. To je dle mého názoru ještě poměrně brzy, v tomto časovém úseku se při používání pravého pedálu jedná v elementárním klavírním vyučování spíše o pedálové hry založené na současné, přímé výměně pedálu. Existují skladby, ve kterých je možné pedál držet sešlápnutý od začátku až do konce, anebo skladby, ve kterých je pedál použit jen na několik taktů, vždy ale jako současně, nikoli synkopicky vyměněný. Tím nechci říci, že neexistují děti, které se nezvládnou naučit synkopickou výměnu pedálu již během prvních 3 měsíců výuky, u dětí ve věku 5–7 let, na které byl tento dotazník zaměřený, se ale jedná v tomto krátkém časovém úseku zpravidla spíš o výjimky.

Dle mých zkušeností je možné pravý pedál používat s žákem od samého počátku výuky, aby si dítě osvojilo zacházení s pedálem, způsob jeho sešlapávání, výměny, rozložení těžiště těla při používání pedálu, které je trochu jiné, než když má dítě obě nohy opřené o zem (případně o pedálový adaptér), a také aby si osvojilo koordinaci sluch – ruce – noha. Přibližně do půl roku od počátku výuky je pak možné postupně a plynule přejít k používání synkopické výměny pedálu. V rámci tohoto doporučení je nutné respektovat individuální vývoj a možnosti každého žáka. Někteří žáci pochopí a ovládnou synkopickou výměnu pedálu hbitě a bez problémů, někteří potřebují na vytvoření správného návyku delší dobu. Stojím však pevně za názorem, že ani u žáků, kteří potřebují více času na vytvoření tohoto správného návyku, by se neměla synkopická výměna odkládat na dobu delší, než 1 rok od začátku výuky. Je to dovednost, kterou se může (a zároveň i musí) naučit každý pianista, a nepovažuji ji rozhodně za tu nejobtížnější.

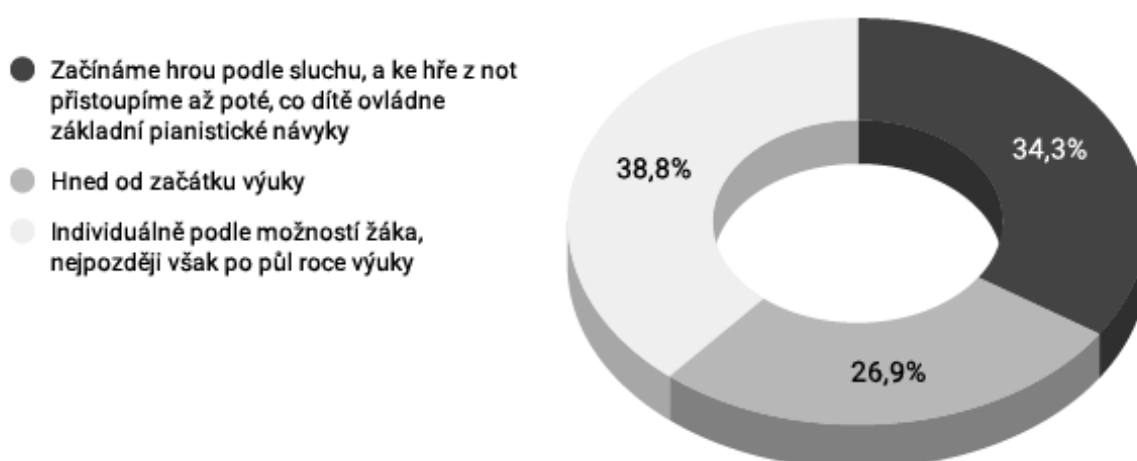
Synkopická výměna pedálu je nesmírně důležitá klavírní dovednost, při které je nutné sesynchronizovat tělo. Tato synchronizace je provedena nejen pohybově v ose ruce–noha, ale především také sluchově v ose tóny znějí – ucho slyší – noha vyměňuje pedál.

Další faktor, který bych ráda zmínila, a který hraje důležitou roli v počátečním stádiu klavírního vyučování, je, že dítě samo od sebe nerozeznává, co je a co není těžké naučit se při hře na klavír. Pokud bude sám pedagog považovat synkopickou výměnu pedálu za náročnou dovednost, možná zbytečně oddaluje zařazení tohoto prvku do výuky na pozdější dobu, i přesto, že žák by se tuto dovednost zvládl naučit.

Vraťme se ještě krátce k výsledkům výzkumu. Z grafu můžeme vyčíst, že 7,8 % respondentů zvolilo možnost jiné odpovědi. Mezi těmito odpověďmi se nejčastěji objevovalo zařazení synkopického pedálu „*individuálně podle možností žáků*“. Několik pedagogů uvedlo, že se snaží zařazovat synkopickou výměnu co nejdříve. Jeden z pedagogů uvedl, že synkopickou výměnu zařazuje, „*jakmile žák ovládne perfektně hru dohromady a složitější rytmické útvary, dříve to nemá smysl, jen bychom tím dítě trápili a nestíhalo by hlídat tolik věcí najednou*“. Šokoval mě názor jednoho respondenta, který uvedl: „*To musí žáci sami...pedál není věc, co by se měli učit*“. Tento názor můžeme považovat z pedagogického hlediska za nevhodný.

### 5.3.3.4. Otázka č. 16: Hra z not

#### 16. Kdy přistupujete s dětmi ke hře z not?



**Graf 16:** Zařazení hry z not do výuky podle respondentů výzkumu

**Tabulka 9:** Hypotéza k otázce č. 16 ohledně začátků hry podle not

Hypotéza k otázce č. 16:	Předpokládala jsem, že třetina respondentů bude zařazovat výuku hry z not hned od začátku výuky.
Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza se nepotvrdila, i když pouze těsně. Necelá třetina respondentů, dle výsledků výzkumu 26,9 %, uvedla, že čtení not zařazují do výuky žáka hned od začátku.

## Komentář k výsledkům výzkumu a návrh řešení

Tato otázka se týkala mého oblíbeného tématu, zařazení hry z not do výuky dítěte. Na výběr jsem respondentům dala tři možnosti, z nichž dvě považuji za správný metodický postup, jen jednu však za ten nejlepší možný. Totiž, že čtení not se do výuky zařazuje individuálně podle možností žáka, ale vždy až poté, co žák ovládne základní pianistické návyky a dobře se sluchově i prostorově orientuje po klaviatuře. Za nevhodný metodický postup pak považuji třetí odpověď, kdy je výuka čtení not zařazena hned od počátku výuky malého dítěte. Moje výchozí hypotéza byla tentokrát směřována na ten postup, který považuji za nevhodný.

Moje hypotéza se nepotvrdila pouze těsně. Necelá třetina respondentů, dle výsledků výzkumu 26,9 %, opravdu uvedla, že čtení not zařazují do výuky žáka hned od začátku. To je poměrně velké číslo, a signalizuje, že v této oblasti bude ještě potřeba šířit mezi klavírními pedagogy osvětu. Zařazení čtení not do výuky hned zpočátku bylo totiž charakteristické pro klavírní školy a metody výuky používané 19. a první polovině 20. století. Tato metoda má bohužel stále přesah i do dnešní doby v některých klavírních školách, které jsou dnes již považovány za poněkud zastaralé (např. již mnohokrát v této práci zmiňovaná *Klavírní škola pro začátečníky*, ale i Beyerova škola<sup>91</sup> a řada dalších škol staršího data).

Čtení not je prvek, který pro žáka představuje nesmírnou náročnost, a pokud není dostatečně připraven ke hře po technické i hudební stránce, může vést k přetížení žáka a k nemuzikálnímu projevu založenému pouze na přeříkávání písmenných názvů notového textu, spojeného případně s hlasitým počítáním rytmických dob. To je nejméně optimální situace, která může v klavírním vyučování nastat.

Pozitivní však zůstává fakt, že 34,3 % respondentů uvedlo, že čtení not zařazují do výuky až poté, co je žák dostatečně připraven po sluchové, hudební i technické stránce, a dalších 38,8 % respondentů čeká se zařazením čtení not do výuky zhruba půl roku od začátku výuky, což je doba, která je dostačující k tomu, aby dítě získalo dostatečné správné klavírní návyky před přidáním práce s notovým textem. Delší časovou prodlevu se zařazením dovednosti čtení not, než půl roku, bych již také pedagogům nedoporučovala. Žáci by si totiž mohli až příliš zvyknout na to, že vše hrají podle sluchu a učí se nápodobou pedagoga, a i když bude jejich sluchově-

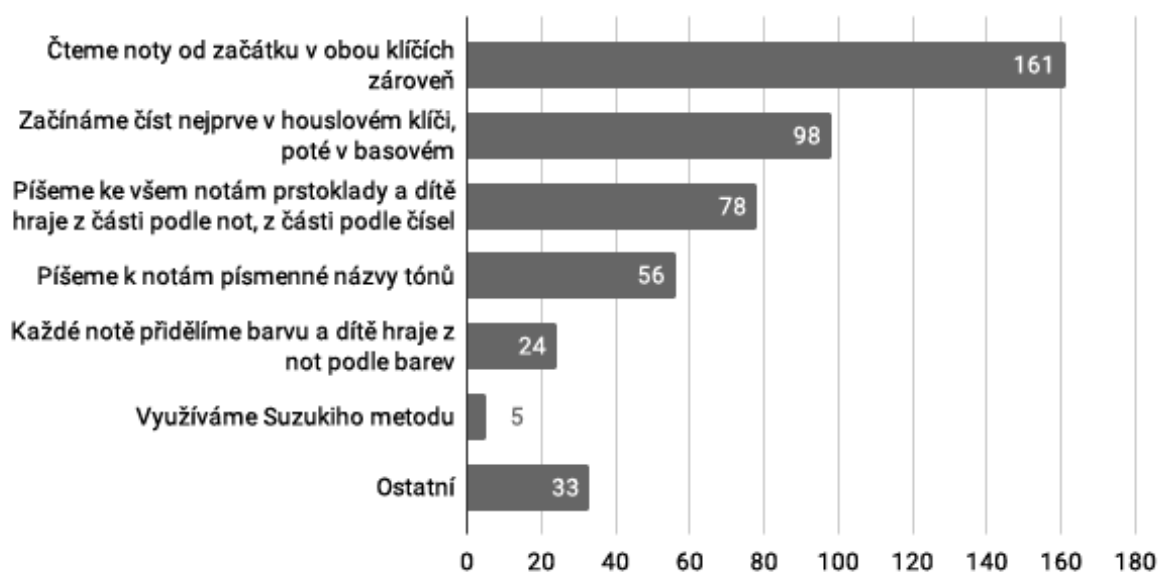
---

<sup>91</sup> BEYER, Ferdinand. *Přípravná škola klavírní hry: op. 101*. A. Neubert: Praha, 1946.

hmatová představa klaviatury na vynikající úrovni, s postupně narůstajícím repertoárem se bez porozumění notovému textu již ve výuce neobejdou. V takovém případě by je absence dovednosti čtení not mohla v postupu výuky zbytečně brzdit. Obecně by se daly výsledky tohoto výzkumu shrnout tak, že výukový trend ohledně čtení not je v Čechách i na Slovensku na dobré cestě, avšak je třeba ještě lépe definovat, kdy by mělo optimálně dojít k přechodu ze hry podle sluchu na hru podle not. Přejít by měl být postupný, jemný, aby to pro daného žáka bylo přínosné a nedošlo k jeho zbytečnému přetížení. Samotnému čtení not pak předchází příprava, která by se měla zaměřovat na samozřejmou orientaci na klaviatuře, a to jak po vizuální, tak po hmatové i sluchové stránce. O přípravě i přechodu žáka ke čtení not jsme již pojednávali podrobněji ve třetí kapitole této práce.

### 5.3.3.5. Otázka č. 17: Metoda výuky čtení not

#### 17. Jakou metodou vyučujete hru z not? Můžete vybrat i více možností.



**Graf 17:** Metody výuky čtení not podle respondentů výzkumu

**Tabulka 10:** Hypotéza k otázce č. 17 ohledně používaných metod čtení not ve výuce

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že zhruba třetina respondentů bude využívat jako metodu výuky čtení not převádění not do jejich písmenné podoby.
-----------	--

Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza se nepotvrdila. K notám zapisuje jejich písmenné názvy 20,8 % respondentů.
----------------------	--

### **Komentář k výsledkům výzkumu a návrh řešení**

Další hypotéza se týkala metod výuky čtení not. V dotazníku jsem uvedla několik metod, o kterých se domnívám, že se řadí k těm nejpoužívanějším, ne všechny však považuji za optimální. Metoda, kterou považuji za nejméně optimální, je převádění not do jejich písmenné podoby. Dále nepovažuji za optimální hru podle zapsaných prstokladů místo podle not. Obávala jsem se, že tyto dvě metody se budou těšit větší oblibě u respondentů.

Hypotéza k této otázce se sice nepotvrdila, avšak 20,8 % respondentů, kteří používají výše zmíněnou metodu převádění not do jejich písmenných názvů, je poměrně vysoké číslo. Zapisování písmenných názvů k notám bohužel odvádí pozornost dítěte při čtení not od toho hlavního, a tím je pochopení, že nota je značkou pro znějící tón. Každá zapsaná nota symbolizuje jeden znějící tón, a společně noty tvoří melodie, hudbu. Dítě by se mělo naučit vnímat notový text tak, aby nemuselo chodit delší cestou pro výsledek, a to se bude dít, pokud nejprve v hlavě přeloží šifru „nota“ do šifry „písmenko“, a poté teprve začne hledat na klaviatuře odpovídající klávesu. To samé platí i o prstokladech. Čtení not podle prstokladů využívá ve výuce podle výzkumu 29,1 %. V obou případech v těchto postupech dítě není vedeno k tomu, aby dbalo na výšku tónu, a nezakládá svou dovednost čtení not na sluchové a hmatové orientaci po klaviatuře. V případě přečtení noty jako písmenného názvu může poté dlouho trvat, než dítě najde tón v odpovídající oktávě (a to i v případě, že nahlas správně určí oktávu). V případě hry podle prstokladů zase dítě nesleduje pohyb melodie v notách, a může bezmyšlenkovitě převracet směr melodie, protože spoléhá pouze na hru podle čísel prstů. Optimální stav je, když dítě dokáže sledovat směr pohybu melodie a obkreslovat tento směr na klaviatuře tak, že notový text přímo převádí do sluchové představy.

Výborným pomocníkem je při procesu výuky čtení not Suzukiho metoda, která v dotazníku dopadla bohužel velmi špatně. Záměrně jsem tento metodický postup nerozepisovala více do hloubky, protože jsem spoléhala a to, že pokud pedagogové vědí, co je to Suzukiho metoda a jak se při výuce čtení not využívá, tuto možnost zaškrtnou. Podle výsledků výzkumu to však vypadá, že pojem Suzukiho metoda není

mezi českými pedagogy ještě zdomácnělý. Suzukiho metodu zvolilo pouze 5 respondentů, což tvoří v celkovém počtu odpovědí pouze 1,8 %. V tomto spatřují opět prostor pro osvětu.

Suzukiho metoda při aplikaci na čtení not spočívá v tom, že se dítě nejprve seznámí s novou skladbou podle sluchu. Může mu ji předehrát pedagog, nebo si ji mohou společně poslechnout z nahrávky. Důležité při tom je, že se jedná o poslech opakovaný. Dítě si skladbu nejprve poslechem pasivně dokonale uloží do hudební paměti. Poté je poslech doplněn sledováním notového textu skladby očima. Dítě může v notách ukazovat prstem nebo ukazovacím předmětem, a v notách sledovat, kde právě hraná hudba zní. Tím dítě podpoří proces orientace v notovém textu. Teprve poté dítě skladbu začne samo hrát z not, a tím pádem čte hudbu, kterou už důvěrně zná. To celý proces čtení not výrazně urychluje a usnadňuje. Suzukiho metoda je vynikajícím způsobem, jak propojit zrakovou představu notového zápisu se sluchovou představou znějících tónů v počátcích práce s notovým textem.

### **Odpovědi respondentů k otázce č. 17 – Jakou metodou vyučujete hru z not?**

Také v této otázce jsem ponechala respondentům prostor pro volbu samostatné odpovědi, pokud by jim nevyhovovaly mnou připravené odpovědi. Podařilo se získat celkem 33 samostatných odpovědí, z nichž jsem vybrala ty nejrelevantnější a nejzajímavější, a uvádím je níže. Dále tedy cituji některé jednotlivé odpovědi. Ponechala jsem vybrané odpovědi respondentů v nezměněné podobě, pouze jsem je upravila gramaticky či stylisticky pro potřeby této dizertační práce.

**Tabulka 11:** Odpovědi respondentů zobrazující metodické postupy při výuce čtení not

*„Záleží na možnostech žáka, aktuálně se snažím využívat magnetickou tabuli, kde zkoušíme vytvářet vlastní melodie, případně zapisujeme jako hádanku písničky, které dítě už hraje či hrálo dle sluchu.“*

*„Učíme se houslový i basový klíč současně, noty si pojmenováváme, jako T. B. Judovina Galperina<sup>92</sup>. Tvoříme obydlí (5 pater + 5 pater pod zemí), ve kterém bydlí noty. Každá má něco na práci v jiném patře, jiné místnosti. Noty jsou pojmenované podle počátečních písmen tónů – např. C – Cecilka, D – Dáša apod.“*

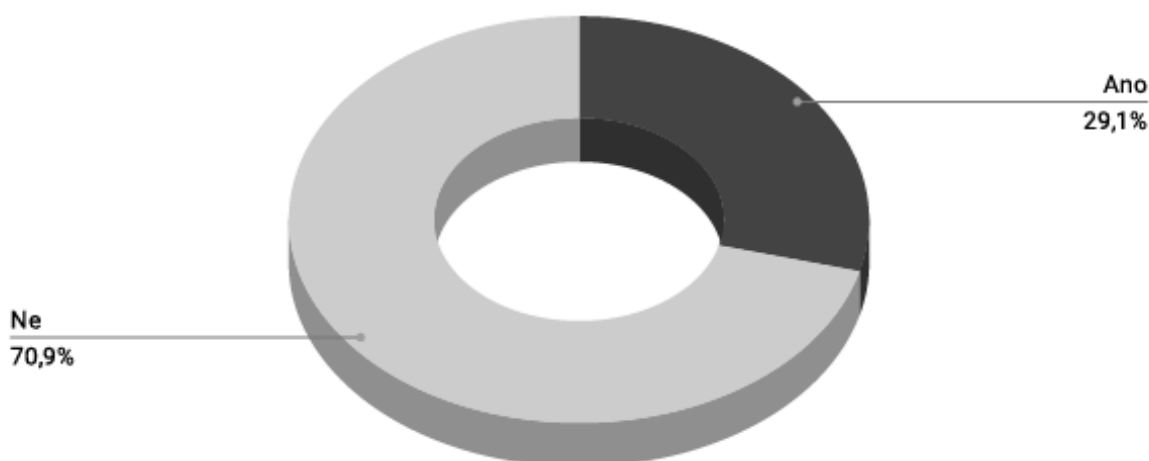
<sup>92</sup>Judovina–Galperina, Taťána Borisovna. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. Vyd. 1. Praha: LYNX, 2000. 149 s. ISBN 80–902932–0–4.



„Nejprve postupně posloucháme výškové vztahy mezi tóny, pak používám schématický záznam, pak přejdeme ke čtení v notové osnově.“
„Nejprve se učíme v houslovém klíči noty g1, c1 a v basovém klíči c1, malé f (dle Klavírátek – opěrné tóny). V houslovém klíči dále pokračujeme poznáváním not na linkách, poté v mezerách. Další noty v basovém klíči zařazují v prvním ročníku (tedy po čtyřech měsících).“
„Zpíváme skladbičky jmény not.“
„Zpočátku vyučují žáky pouze obrysově čtení.“
„Žáci se v prvním roce učí hrát podle partitury pěveckého sboru a přenáší 4 hlasy do obou rukou.“
„Nejdříve se naučíme směr melodie, využíváme metodu krok a skok.“
„Hře z notové osnovy předchází tzv. relativní čtení.“
„V beznotové fázi občas děti přepisují do not to, co se naučili hrát podle sluchu.“
„S velmi malými (4roky) využívám zpočátku 2 linkovou notovou osnovu (zde tedy 5 not). Obecně se všemi předškoláky nejprve "přibližná výška" not, tedy rytmické hodnoty bez notové osnovy, stoupající do kopce, klesající, nebo na místě.“
„Učím zároveň zapisovat vlastní skladbičky žáků, všechny vedu k vlastní kompoziční tvorbě.“
„Používáme tyto pomůcky: Noty a jejich názvy, notové kostky a magnetickou notovou tabuli s klaviaturou. Autorem těchto pomůcek je Martin Vožar.“
„Když se učíme pojmenovávat klávesy, máme pro každou přidělené zvířátko. Při učení not c1–h1 používáme razítka těchto zvířátek, která tiskneme do větší notové osnovy. Později postupně jednotlivá razítka na vyměňujeme za noty.“
„Žák má za úkol sám zkoušet psát noty – jednoduché písničky.“

### 5.3.3.6. Otázka č. 18: Hra polyfonie

18. Zařazujete v prvním roce výuky hry polyfonie?



**Graf 18:** Zařazení hry polyfonie do výuky podle respondentů výzkumu

**Tabulka 12:** Hypotéza k otázce č. 18 ohledně zařazení hry polyfonie do výuky

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že více než polovina respondentů se bude stavět k zařazení polyfonie již v prvním roce výuky negativně.
Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza se potvrdila, 70,9 % pedagogů během prvního roku výuky hry na klavír polyfonní hru nezařazuje.

#### Komentář k výsledkům výzkumu a návrh řešení

Moje další hypotéza se týkala zařazení polyfonní hry během prvního roku studia. Předpokládala jsem, že více než polovina respondentů se bude stavět k zařazení polyfonie již v prvním roce výuky negativně, protože jim bude připadat příliš složitá pro malé děti. Moje hypotéza byla potvrzena. Přesto bylo ale velmi milým překvapením, že skoro třetina respondentů, 29,1 %, polyfonní hru již v prvním roce studia zařazuje. Toto číslo mě velmi potěšilo, protože sama jsem příznivcem zařazení polyfonní hry již v prvním roce elementárního klavírního vyučování. Z výsledků výzkumu usuzuji, že pedagogové jsou otevřeni tomuto modernímu pedagogickému přístupu, a předpokládám, že v následujících letech při dalším šíření osvěty a moderních pedagogických postupů budou přibývat další pedagogové, kteří odhodí

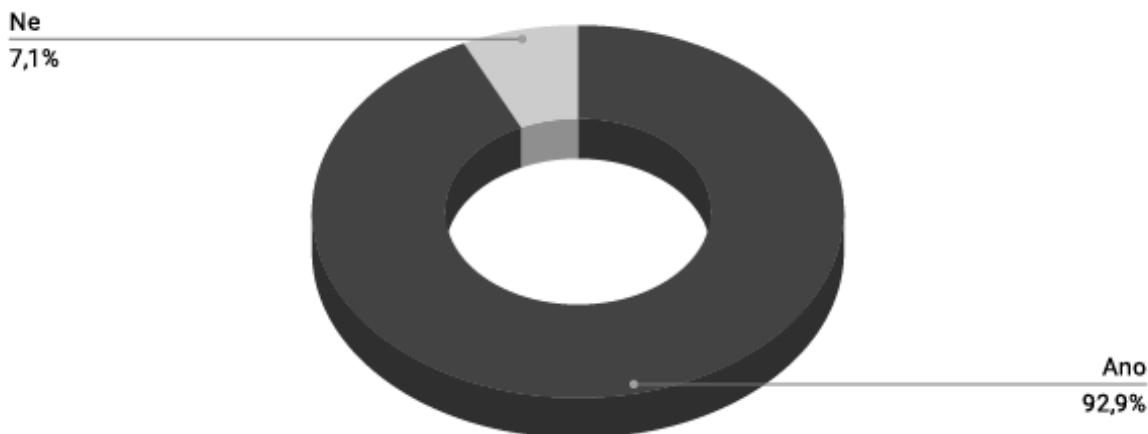
pochybnosti a otevřou se zařazení elementární polyfonní hry již během prvního roku výuky.

O výhodách zařazení polyfonní hry jsme již pojednávali ve třetí kapitole této dizertační práce. V pedagogické praxi se často setkávám s názorem, že polyfonie je pro malé děti příliš náročná v elementární fázi studia, a že ji nebudou zvládat. Bude jim připadat příliš obtížná na pochopení a odradí je od hraní na klavír. Výsledky mého výzkumu tento názor jen potvrzují.

Obávám se, že okolo polyfonní hry panuje mezi pedagogy určitý mýtus. Polyfonní skladba nemusí hned znamenat složitou bachovskou barokní polyfonii. V elementárním stádiu výuky jde spíše o to, aby se dítě seznámilo se samostatným vedením hlasů, které může být zcela elementární. Dítě může hrát drobné skladbičky, ve kterých se zpočátku dva hlasy střídají a navazují na sebe, tedy se při hře střídají obě ruce a přebírají melodii, nebo jeden hlas má výraznější pohyb, druhý hlas se pohybuje méně. Může také jít o jednoduchý kánon. Rozsah těchto jednoduchých polyfonních skladbiček postačuje minimální, často to může být jen předvětí a závětí nebo několik taktů hudby. Repertoáru na elementární úrovni, který je vhodný pro první rok klavírního vyučování dětí pak najdeme dostatek, o čemž jsme již také podrobněji pojednávali ve třetí kapitole této dizertační práce.

### 5.3.3.7. Otázka č. 19: První veřejné vystoupení

19. Zařazujete v prvním roce výuky veřejné vystoupení na koncertě?



**Graf 19:** Organizace prvního veřejného vystoupení žáka podle respondentů

**Tabulka 13:** Hypotéza k otázce č. 19 ohledně organizace prvního veřejného vystoupení žáka

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že většina pedagogů připravuje žáky na první veřejné vystoupení během prvního roku výuky.
Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza se potvrdila. 92,9 % respondentů připravuje své žáky na první veřejné vystoupení již v prvním roce výuky hry na klavír.

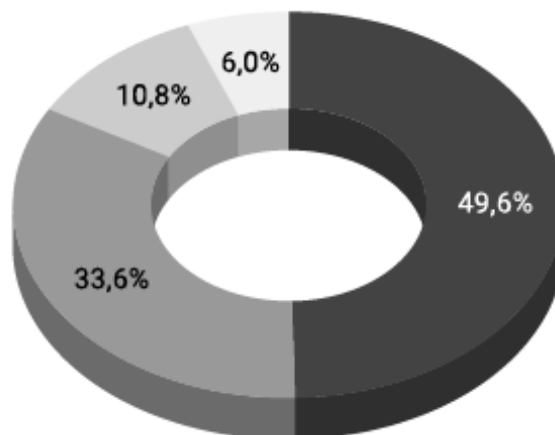
#### Komentář k výsledkům výzkumu

Výsledek tohoto výzkumu potvrzuje optimální postup pedagogů v této oblasti v počátečním klavírním vyučování dětí 5–7 letých. Zařazením prvního veřejného vystoupení na koncertě získají žáci první cennou pódiovou zkušenost jako praktičtí hudebníci. Odkládat vystupování na veřejnosti do dalších let studia není vhodné z toho důvodu, aby si děti nevytvořily zbytečnou psychickou bariéru a nezačaly se koncertů bát.

### 5.3.3.8. Otázka č. 20: Spolupráce s rodiči dítěte

20. Navazujete v prvním roce výuky aktivní spolupráci alespoň s jedním z rodičů dítěte?

- Ano, alespoň jeden z rodičů se pravidelně účastní výuky u většiny mých žáků mezi 5 a 7 lety
- Ano, ale jen minimum z rodičů se pravidelně účastní výuky u žáků mezi 5 a 7 lety
- Rád/a bych, ale rodiče nemají zpravidla o tuto spolupráci zájem
- Ne, spolupráci s rodiči v prvním roce výuky nenavazují



**Graf 20:** Procentuální vyjádření úspěšnosti navázání spolupráce s rodiči podle respondentů výzkumu

**Tabulka 14:** Hypotéza k otázce č. 20 ohledně navazování spolupráce s rodiči

Hypotéza:	Očekávala jsem, že zhruba 50 % respondentů uvede, že navázání spolupráce s rodiči je problematické.
Verifikace hypotézy:	Tato hypotéza se nepotvrdila. 49,6 % respondentů naopak navazuje aktivní spolupráci alespoň s jedním z rodičů, který se pravidelně účastní výuky u většiny jejich žáků mezi 5 a 7 lety.

#### Komentář k výsledkům výzkumu a návrh řešení

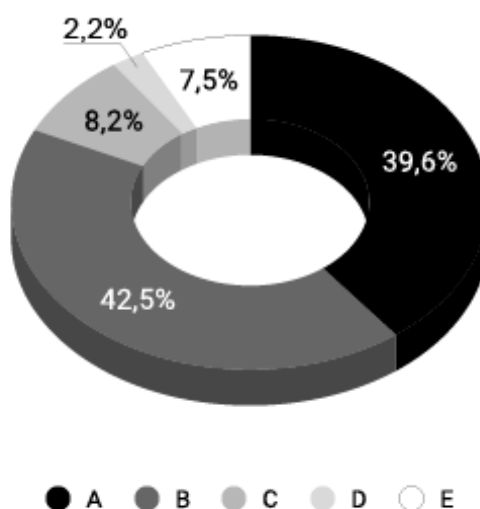
Další klíčovou výzkumnou oblastí, u které jsem byla velmi zvědavá na výsledky, je navazování aktivní spolupráce s rodiči dítěte v průběhu prvního roku vyučování. Podle zkušeností z rozhovorů s řadou pedagogů na odborných klavírních seminářích v naší republice jsem očekávala, že spolupráce pedagogů s rodiči bude problematická. Očekávala jsem, že mnozí rodiče nebudou mít o tuto formu spolupráce dostatečný zájem, a to i přesto, že se jedná o jeden z nejdůležitějších faktorů, které výrazně ovlivňují zdárný postup výuky dítěte v elementární fázi výuky. Účast rodiče ve výuce podporuje psychickou pohodu dítěte. Aktivní spolupráce s rodiči má blahodárný vliv také na kvalitu domácí přípravy žáka na lekce klavíru.

Tato hypotéza se k mé velké radosti nakonec nepotvrdila. Nádherných 49,6 % respondentů navazuje aktivní spolupráci alespoň s jedním z rodičů, který se pravidelně účastní výuky u většiny jejich žáků mezi 5 a 7 lety. Celých 33,6 % respondentů pak uvedlo, že navazují s rodiči tento druh spolupráce, avšak jen minimum z rodičů se pravidelně účastní výuky u žáků mezi 5 a 7 lety. I tak je minimum samozřejmě lepší, než kdyby se rodiče neúčastnili vůbec. 10,8 % respondentů pak uvedlo, že by rádi spolupráci s rodiči navázali, ale rodiče nemají zpravidla o spolupráci zájem, a pouze 6 % respondentů se nesnaží navázat spolupráci s rodiči vůbec.

Výsledky tohoto průzkumu ukazují, že čeští pedagogové i jejich slovenští kolegové jsou skutečně experty ve svém oboru, dokáží ve většině případů navázat pravidelnou spolupráci s rodiči. To vede k hladkému průběhu výuky hry na klavír malého dítěte a má to pozitivní dopad na jeho pokroky, domácí přípravu, psychickou pohodu i výsledky práce. Věřím tomu, že je velká šance, že se tento trend bude nadále šířit, a více a více pedagogům se bude dařit motivovat rodiče k tomu, aby se stali aktivní součástí klavírního světa svých dětí.

### 5.3.3.9. Otázka č. 21: Motivace ke cvičení

21. Jakým způsobem motivujete vaše žáky k domácímu cvičení v prvním roce výuky?



**Graf 21:** Motivace žáků ke cvičení podle respondentů výzkumu

Kvůli poměrně dlouhým odpovědím v otázce byly v grafu zaznamenány výsledky výzkumu pomocí velkých tiskacích písmen A až E. Níže vidíme rozepsané znění otázek.

- A. Navážu spolupráci s rodiči, požaduji, aby se během prvního roku výuky pravidelně účastnili hodin klavíru a pomáhali podle mých pokynů dítěti s domácím cvičením.
- B. Píšu žákům do not a do sešitu/žakovské knížky pokyny k domácímu cvičení
- C. Sdělím žákovi minimální požadavky na domácí cvičení v průběhu týdne (např. má cvičit minimálně 3x týdně apod.).
- D. Nechávám domácí cvičení zcela na žácích.
- E. Jiné – prosím uveďte:

**Tabulka 15:** Hypotéza k otázce č. 21 ohledně motivace k domácímu cvičení žáků

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že většina respondentů bude využívat pro motivaci k domácímu cvičení písemné zadání pokynů do sešitu/žakovské knížky.
Verifikace hypotézy:	Moje hypotéza se potvrdila. Nejvíce procent získala možnost B, totiž psaní žákům do not a do sešitu/žakovské knížky pokyny k domácímu cvičení. Tuto možnost zvolilo jako hlavní zdroj motivace k domácímu cvičení 42,5 % respondentů.

### **Komentář k výsledkům výzkumu**

Řešení, které ve výzkumu získalo nejvíce hlasů, považuji za samozřejmou součást hudebně-výchovného procesu v lekcích klavíru, a také za nezbytné doplnění aktivní spolupráce s rodiči. V optimálním případě si však zapisuje i rodič do vlastního sešitu poznámky během klavírní lekce v prvním roce klavírního vyučování, čímž pomáhá pedagogovi ušetřit drahocenný čas na lekci a pedagog se tak může maximálně věnovat dítěti, místo aby čas i svoji pozornost musel nadměrně dělit mezi výuku a zapisování do sešitu/žakovské knížky.

Výsledky výzkumu ukazují, že 39,6 % dotázaných volí pro podporu motivace i pro kontrolu a efektivní průběh domácího cvičení navázání aktivní spolupráce s rodiči. Toto považuji za optimální řešení, u dětí ve věku 5–7 let se dokonce odvažují tvrdit, že je to jediné možné řešení, jak zajistit optimální domácí přípravu v počátečním

stádiu. Díky účasti rodiče na lekcích bude rodič informován o tom, jakým způsobem podpořit a pohlídat domácí přípravu dítěte na lekce tak, aby byl zajištěn hladký a bezproblémový progres výuky. U malých dětí není totiž možné požadovat, aby si pamatovaly vše, co v lekci klavíru s učitelem proberou a na co se mají doma zaměřit, jaké úkoly splnit. Je přirozené, že rodiče malému dítěti ve věku 5–7 let připomínají, aby si umylo zuby před spaním, aby se teple obléklo, pokud je venku zima, aby si udělalo domácí úkoly do školy apod. Dospělí mají za malé dítě zodpovědnost, a teprve postupně, časem, s tím, jak dítě roste, předávají na něj po malých dílech zodpovědnost za jeho každodenní úkoly a povinnosti. Proto není praktické očekávat, že malé dítě bude doma samostatně číst pedagogovy poznámky v sešitě nebo v žákovské knížce a dodržovat všechny pokyny a cvičit podle nich na klavír. Dítě potřebuje pomoc dospělého. Proto je optimální, když jeden z rodičů dítěti s domácím cvičením pomáhá alespoň v rámci prvního roku výuky.

Méně početné odpovědi získaly možnosti C, D, a E. Možnost C získala 8,2 %. Možnost E, kde měli pedagogové prostor pro vlastní komentář, získala 7,5 %. Možnost D zvolilo 2,2 % respondentů, kteří tím uvedli, že domácí cvičení nechávají zcela na žácích. Toto řešení nepovažujeme za optimální.

Níže uvádím odpovědi těch respondentů, kteří se rozhodli využít možnost E a vyjádřit se k otázce samostatně dle svého názoru. Vybrané odpovědi jsem, stejně jako v předchozích případech, ponechala v původním znění, pouze jsem je opravila po gramatické a stylistické stránce pro účely této dizertační práce.

### **Ostatní metody používané recipienty jako motivace k domácímu cvičení**

**Tabulka 16:** Metody používané recipienty jako motivace k domácímu cvičení

<i>„Ze začátku to jde samovolně, děti bývají nadšené z nového nástroje a nových poznatků. Snažím se využívat atraktivní materiály a vše, co mají cvičit, se naučíme na hodině.“</i>
<i>„Individuálně podle žáka. Někdo potřebuje motivaci ke cvičení, jiné nechávám, ať cvičí podle libosti, podle poznámek v notách. Ptám se všech, co cvičili, kolikrát a jak dlouho, popřípadě je motivuji k aktivnější práci doma. Vždy najdu důvod, proč třeba nechtějí cvičit, a ten spolu vyřešíme.“</i>
<i>„První dva body současně. Bohužel stále více rodičů nemá čas ani chuť s dětmi cvičit.“</i>
<i>„Řeknu, že nemusí cvičit, takže všichni cvičí.“</i>
<i>„Natáčejí se doma během cvičení na kameru/mobilní telefon, videa mi pak posílají jako důkaz a na hodinách případné nedostatky rozebíráme.“</i>



„Řekneme si společně, co a jak bude žák doma dělat. Zapišeme do sešitku (pro rodiče). Ale hlavně, v prvním roce výuky je motivuje samotné hraní plus výběr skladbiček. Moji soukromí žáci mají tu nefalšovanou radost z toho, že se učí něco, o čem snili (hrát na klavír) a ono jim to krásně jde. Čili to je ta úžasná motivace nejmladších, která tryská z nich.“

„Komunikujem pravidelne s rodičmi, ale netrvám na účasti na hodinách, ak dieťa vie spolupracovať.“

„Pokud se rodiče nemohou hodin zúčastnit, vše jim zopakují, když si přijdou dítě vyzvednout.“

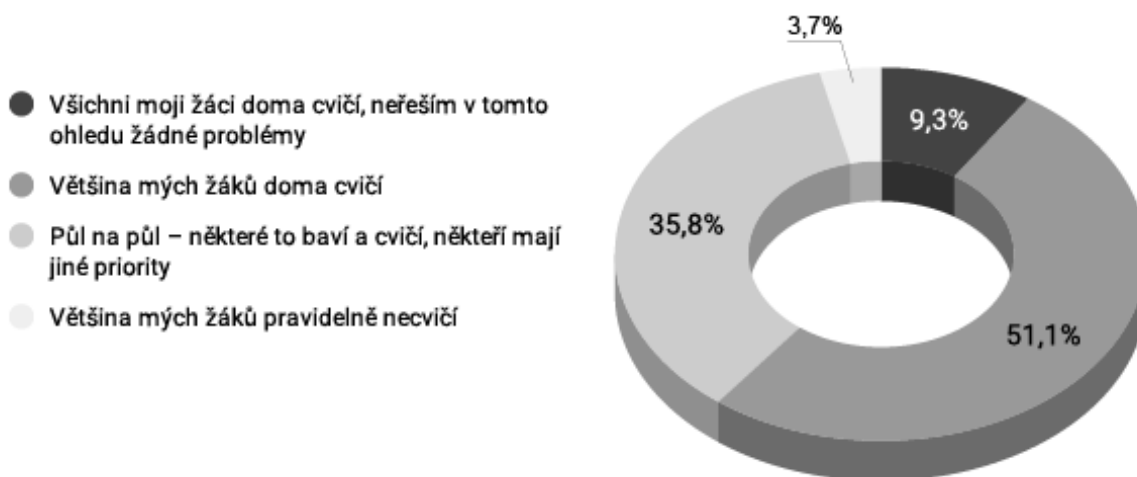
„Kombinace odpovědí. Všichni rodiče ode mne mají i písemně i osobně řečeno, co očekávám, doporučení a pravidelně komunikují, přehrávky jsou pracovní.“

„Snažím se aplikovat body 1, 2 i 3. Pro lepší motivaci používáme i telefony, na které si děti nahrají, jak skladbu hráli v hodině, ať ví, jak ji mají trénovat doma (k tomu jste mě inspirovala Vy, z vašich stránek)“

„Pravidelná účast rodiče se v některých případech občas projeví jako kontraproduktivní a v těchto případech řeším jen občasnou návštěvou rodičů v hodině (např. 1/14 dní) nebo podrobnějším zápisem do žakovské knížky, jakým způsobem cvičit doma.“

### 5.3.3.10. Otázka č. 22: Cvičí žáci rádi a pravidelně?

22. Ještě jedna otázka ohledně domácího cvičení vašich žáků.  
Cvičí doma rádi a pravidelně?



Graf 22: Procentuální vyjádření pravidelnosti domácího cvičení žáků

**Tabulka 17:** Hypotéza k otázce č. 22 ohledně pravidelnosti domácího cvičení žáků

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že minimálně 60% respondentů zaškrtně jednu z prvních dvou možností odpovědí, tedy buď, že pravidelně a rádi cvičí všichni žáci respondentů, anebo většina žáků.
Verifikace hypotézy:	Moje hypotéza byla potvrzena, i když opravdu těsně. Výsledky výzkumu ukazují, že více než polovina malých začátečníků ve hře na klavír doma pravidelně a rádo doma cvičí. Většina pedagogů skutečně zvolila podle mého očekávání jednu z prvních dvou možností odpovědí.

### **Komentář k výsledkům výzkumu**

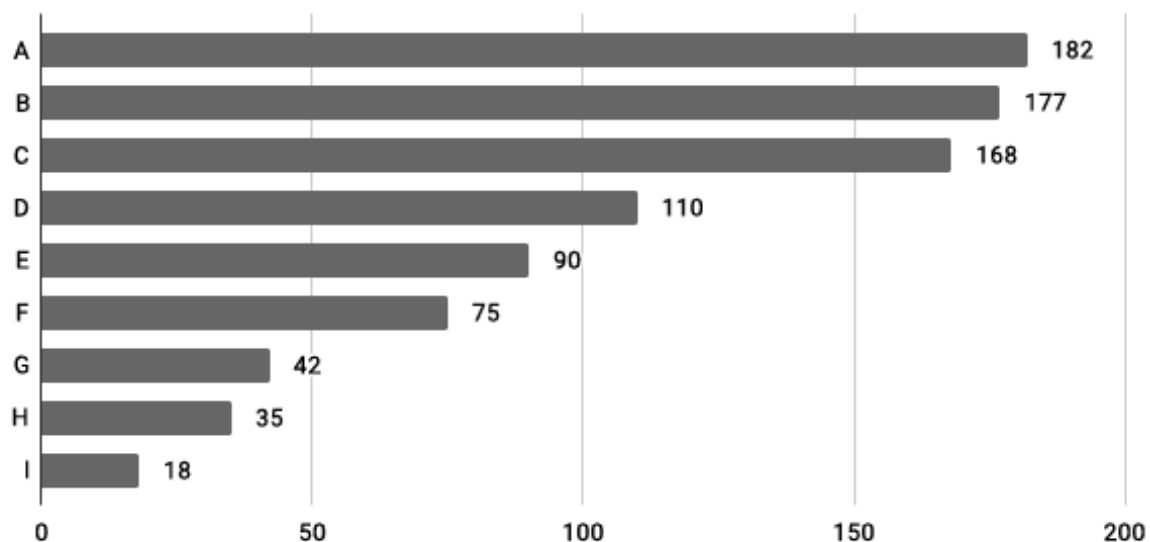
Podnětem pro mou výchozí hypotézu bylo očekávání, že v prvním roce vyučování malé děti hra na klavír baví a zajímá, protože je to něco nového a krásného v jejich životech, a že budou mít velkou motivaci doma samostatně cvičit.

První možnost odpovědi zvolilo 9,3 % dotázaných, jejichž žáci všichni doma cvičí a neřeší v tomto ohledu tedy žádné problémy. Toto je optimální stav, po kterém jistě touží všichni pedagogové hry na hudební nástroj. K tomu můžeme přičíst druhou možnost odpovědi, kterou zvolilo 51,1 % dotázaných, totiž, že většina jejich žáků doma cvičí. Celkem tedy získáme 60,4 % žáků, z nichž většina doma pravidelně cvičí na klavír.

Poměrně velkou skupinu pak tvoří pedagogové, z jejichž žáků cvičí zhruba polovina. Toto se týkalo 35,8 % respondentů. Pouze 3,7 % pedagogů pak uvedlo, že jejich žáci doma necvičí. To je jistě velmi demotivující stav pro jakéhokoli pedagoga hry na klavír. Věřím, že v této dizertační práci najdou tito pedagogové inspiraci na motivační metody k domácímu cvičení žáků, například metody uvedené ve výzkumné otázce č. 21.

### 5.3.3.11. Otázka č. 23: Rozvoj interpretačních dovedností

23. Jakým způsobem rozvíjíte interpretační dovednosti žáků v prvním roce výuky? Můžete vybrat i více možností.



**Graf 23:** Rozvoj interpretačních dovedností žáků podle respondentů výzkumu

Vysvětlivky ke grafu 23:

- A. Volím pro děti pestrý repertoár pro vyjádření různých emocí při interpretaci.
- B. Od počátků se snažíme o přesvědčivou interpretaci byť i na jednom tvořeném tónu.
- C. V hodinách klavíru společně zpíváme, recitujeme říkadla.
- D. Podkládám dětem hrané skladby odpovídajícím textem.
- E. Od počátku podporuji interpretaci oporou v hudební teorii, kterou vysvětluji pohádkově.
- F. Motivuji rodiče vodit děti na profesionální koncerty či hudební představení pro děti pro nasbírání inspirace.
- G. V prvním roce se soustředíme hlavně na to, aby žák zvládl technickou stránku hry, interpretaci řešíme až později.
- H. Dítě kreslí ke každé skladbě obrázek podle toho, jakou má skladba náladu.
- I. Jiné – prosím uveďte:

Odpovědi k otázce jsou již seřazeny od nejvíce frekventované k nejméně frekventované. Vzhledem k délce odpovědí jsou v grafu opět označeny pouze

odpovídajících velkých tiskacích písmen. Respondenti měli možnost zvolit více možností, a podle osobních preferencí též uvést vlastní názor k otázce.

### **Východiska výzkumu**

V oblasti interpretace v elementárním klavírním vyučování jsem očekávala větší variabilitu. Uvedla jsem několik možností rozvíjení interpretačních dovedností žáka, z nichž mnohé považuji za klíčové a přínosné, některé za nesprávné. Nechala jsem respondentům také možnost vyjádřit k otázce vlastní názor. Vzhledem k velké variabilitě možností, které mohli respondenti vybrat, případně samostatně uvést, projdeme nyní jednotlivé odpovědi samostatně od nejfrekventovanějších po ty méně frekventované dle výsledků výzkumu. U každé možnosti odpovědi bude uvedeno mé výchozí stanovisko k relevanci použití uvedené metody určené k rozvoji interpretačních dovedností žáků, příp. komentář k výsledkům výzkumu či návrh řešení.

#### **A. Volím pro děti pestrý repertoár pro vyjádření různých emocí při interpretaci.**

Tuto možnost zvolilo nejvíce respondentů, 182 z celkového počtu. Toto je doporučený metodický postup při rozvíjení interpretačních dovednostech žáků. Děti by měly hrát skladby různých nálad, optimálně vzájemně kontrastní, aby se mohly naučit nálady vyjadřovat, odlišovat. S různými náladami je spojeno tvoření klavírního tónu, které bude vyžadovat používání různého úhozu pro vyjádření konkrétní nálady. To se pozitivně odrazí nejen v přesvědčivé interpretaci žáka, budování jeho hudební představy, ale i na jeho dalším pianistickém růstu.

#### **B. Od počátků se snažíme o přesvědčivou interpretaci byť i na jednom tvořeném tónu.**

Toto je metoda vycházející jak z H. Neuhause, tak z českých klavírních škol autorek Janžurové a Borové, a měla by být samozřejmou součástí výuky v elementárním stádiu. Již od prvního vytvořeného tónu by mělo dítě mít vytvořenou silnou hudební představu a tón tvořit s náladou, emocí, odpovídajícím úhozem, silou a barvou. Tento metodický postup je rozhodně správný, zvolilo ho 177 respondentů.

#### **C. V hodinách klavíru společně zpíváme, recitujeme říkadla.**

Toto je metoda založená na přirozené hudebnosti malých dětí, které s maminkami doma nebo v mateřských školkách zpívají jednoduché dětské písně a recitují říkadla

a básničky. Texty by měly být dítěti známé a blízké, takové texty totiž pomáhají dítěti s hudební a zvukovou představou, a v neposlední řadě také s rytmickou stránkou hry na klavír. Tuto metodu využívá většina moderních českých i zahraničních klavírních škol. Odpověď zvolilo celkem 168 respondentů.

#### **D. Podkládám dětem hrané skladby odpovídajícím textem.**

O nesporných výhodách a přínosech otextování melodie v počátečním stádiu vyučování jsme již podrobně hovořili ve třetí kapitole této práce. Tato metoda je tedy rozhodně vhodná pro podporu interpretačních dovedností dítěte. Tuto odpověď zvolilo 110 respondentů.

#### **E. Od počátku podporuji interpretaci oporou v hudební teorii, kterou vysvětluji pohádkově.**

Inspirací pro tuto odpověď byla kniha mé paní školitelky L. Tiché *Slyšet a myslet u klavíru*<sup>93</sup>. V této publikaci autorka uvádí, že opora interpretace v hudební teorii má pozitivní vliv na jistotu žákovy hudební paměti, pomáhá mu lépe pochopit strukturu a výstavbu hudebního díla, lépe uchopit a rozpoznat opakující se i kontrastní hudební motivy a celkově se pozitivně odráží na pamětní jistotě při hře a přesvědčivější interpretaci. Hudební teorii je vhodné v elementárním stádiu výuky vysvětlovat dětem pohádkovým způsobem, není třeba vyžadovat přesná hudebně-terminologická označení. S těmi se dítě může seznámit postupně. V počátcích výuky jde spíš o to, aby dítě porozumělo tomu, jak se hudební teorie projevuje v praxi při hraní skladeb. Dítě například nemusí znát pojmy tónika, subdominanta a dominanta, ale mělo by být schopno sluchově analyzovat různé harmonické napětí mezi akordy. Tónika může být v hudební pohádce jako král, subdominanta jako statečný rytíř, dominanta jako drak apod. Tuto odpověď zvolilo 90 respondentů.

#### **F. Motivuji rodiče vodit děti na profesionální koncerty či hudební představení pro děti pro nasbírání inspirace.**

Očekávala jsem, že tuto odpověď zaškrtnou méně respondentů kvůli obtížnější organizaci a časové náročnosti mimo samotnou výuku hry na klavír. Návštěva hudebních představení však má nepopíratelně pozitivní vliv na rozvoj dětské

---

<sup>93</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978-80-7331-151-3.

hudebnosti a podporuje přesvědčivou interpretaci. Zejména pro děti z nehudebních rodin jsou návštěvy takových představení důležitá proto, aby měly možnost setkat se s dalšími hudebníky, pro které je hudba samozřejmou součástí života. Celkový zážitek se pro dítě pak skládá nejen ze samotné znějící hudby, ale i z atmosféry panující na představení, oblečení účinkujících (v případě operního představení krásné kostýmy), reakcí publika, potlesku, společenského oblečení. Dítě se učí udržet pozornost a nerušit výkony druhých lidí. Hudební představení, ať už jsou to koncerty či opery vhodné pro děti, mají nepopíratelně pozitivní vliv na celkový hudební rozvoj dítěte. Přes moje očekávání tuto odpověď zvolilo 75 respondentů.

### **G. V prvním roce se soustředíme hlavně na to, aby žák zvládl technickou stránku hry, interpretaci řešíme až později.**

Tuto odpověď považuji za nesprávné řešení, zvolilo ji 42 respondentů. Uvedla jsem ji do dotazníku proto, že jsem se v praxi již setkala s tím, že někteří pedagogové nejprve učí dítě „hrát na klavír“, a teprve poté do naučených skladeb „přidávají hudbu“. Takový postup výuky je sám o sobě nelogický, protože každá skladba je sama o sobě již znějící hudbou, a ve výuce hry na klavír nelze od sebe odtrhávat „techniku“ a „hudbu“. Jedno i druhé, technika i hudební výraz skladby, jsou spolu nerozlučně spjaty. V tomto ohledu spatřuji prostor pro osvětu v počátečním klavírním vyučování v Čechách.

### **H. Dítě kreslí ke každé skladbě obrázek podle toho, jakou má skladba náladu.**

Inspiraci pro tuto metodu mi poskytla ruská klavírní škola od A. D. Artobolevské, která výslovně uvádí, že každý její žák měl za úkol vytvořit si kromě hudební představy o hrané skladbě také představu vizuální. Osobně tuto metodu zařazuji individuálně podle toho, zda daný žák rád maluje obrázky nebo ne. Pokud dítě rádo maluje, doplňujeme skladby tematickými obrázky k podpoře hudební představivosti, ale pokud žák malování nepreferuje, nevyžaduji to po něm. Tuto odpověď zvolilo 35 respondentů.

### **I. Samostatné odpovědi dotazovaných**

Ocituji některé anonymní odpovědi respondentů, které uvedli samostatně nad rámeček mnou předdefinovaných možností, a které mi připadají nejvíce relevantní pro řešené téma.

**Tabulka 18:** Rozvoj interpretačních dovedností podle odpovědí respondentů

<p>„Charakter hraných skladieb deťom približujem cez rôzne predstavy, príbehy, atď.“</p>
<p>„Vedu žáky k originalitě, chci, aby každé dítě mělo svůj osobitý projev a nehráli všichni stejně podle šablony.“</p>
<p>„Od začiatku spájam hru na klavíri s vysvetľovaním hudobnej teórie, vysvetľujem a pestujem v žiakovu predstavu hudobnej frázy, pekného, melodického stvárnenia skladby, krásu tvoreného tónu, atď.“</p>
<p>„Bavíme se o pocitech, zakrývám názvy skladbiček a děti samy vymýšlejí, jak by se skladba mohla jmenovat, co jim připomíná.“</p>
<p>„Využívám v počátcích klavírní hry česká lidová říkadla a hlavně dětské lidové písničky, které děti většinou znají ze školek i z rodiny, u nich si povídáme, o čem jsou, jestli jsou veselé či smutné atď.“</p>
<p>„Vedu děti k improvizaci a ke snaze vyjádři hudbou pocit, místo.“</p>
<p>„Na začátku výuky používám Klavírní kartičky M. Petrášové (jen některé).“</p>
<p>„K prvním skladbám, ne ke každé, děti kreslí obrázek. Zejména na prvních hodinách se snažíme rytmicko-melodicky zhudebňovat obrázky, vymýšlíme zvířátka na klavíru, které pak děti kreslí doma a podle obrázku pak hrajeme v hodině (to je většinou baví), a občas vymýšlíme vlastní pohádky na klavír (kde jsou postavy strašidelné, veselé, ospalé apod.)“</p>
<p>„Vymýšlíme pohádky s dějem, které dětem vyprávím při hře. Jemná zpěvná melodie – princezna, našťvaný drak, který ji unese, princezna volá o pomoc z jeskyně (echo), odvážný Jiřík přijede na koni, usekne drakovi 4 hlavy (4x výrazné portamento), veze princeznu domů na koni, král mu ji dá za ženu a nasadí mu na hlavu korunu (důstojný konec, zpomalení, koruna).“</p>
<p>„Vymýšlíme s dětmi nové skladby – na básničky, rýmované hádanky (o zvířatech, hudebně to vystihuje jejich charakter), hledáme, co by se k textu hodilo. Vyprávíme (tvoříme) přes klavír pohádky: řekneme si s žákem postavy a pak improvizací vytváříme příběh a všechny repliky jsou zpívané plus zahrané na klavír, když dělám vypravěče, podložím slova akordy, atp.“</p>
<p>„Máme "poslechové" chvílky, kdy dítě charakterizuje a dává názvy slyšeným skladbám mnou zahráným, případně je zapojím do improvizované spolupráce tří či čtyřruční hry.“</p>

### **5.3.4. Část 3 – Problémy ve výuce a návrh řešení**

#### **5.3.4.1. Otázka č. 24: Problémy ve výuce**

**Co dělá vašim žákům při hře na klavír během prvního roku výuky nejčastěji problémy? Můžete zaškrtnout více možností.**

- prolamující se prsty (160 odpovědí)
- čtení not obecně (148 odpovědí)
- volnost paží při hře (112 odpovědí)
- souhra rukou dohromady (98 odpovědí)
- čtení not v basovém klíči (82 odpovědí)
- visící zápěstí (71 odpovědí)
- správné sezení (51 odpovědí)
- tvoření tónu (51 odpovědí)
- podkládání palce ve stupnicových pasážích (48 odpovědí)
- synkopická výměna pravého pedálu (46 odpovědí)
- tvoření dynamických odstínů (41 odpovědí)
- úhoz legato (40 odpovědí)
- vyjadřování hudebního výrazu (28 odpovědí)
- úhoz staccato (28 odpovědí)
- nechuť ke cvičení (28 odpovědí)
- hra skladeb z paměti (15 odpovědí)
- úhoz portamento (9 odpovědí)
- další problémy – prosím uveďte: (38 odpovědí)



**Tabulka 19:** Hypotéza k otázce č. 24 ohledně nejčastěji řešených problémů ve výuce

Hypotéza:	Předpokládala jsem, že dětem budou v průběhu prvního roku výuky dělat nejčastěji problémy tyto tři oblasti: A. Čtení not B. Úhoz legato C. Správné sezení
Verifikace hypotézy:	Hypotéza se potvrdila pouze v jedné oblasti ze tří. Výsledky výzkumu ukazují, že dětem nejčastěji dělají v počátečním stádiu klavírního vyučování problémy tyto tři oblasti: A. Prolamující se prsty (160 odpovědí) B. Čtení not (148 odpovědí) C. Volnost paží při hře (112 odpovědí)

### **Výchozí stanovisko**

Níže uvádím důvody, proč jsem pro svou hypotézu zvolila zrovna uvedené tři oblasti problematiky počátečního klavírního vyučování.

A. Čtení not je nesmírně obtížnou a náročnou dovedností, kterou musí každý začínající klavírista zvládnout. Mezi klavírními pedagogy je obecně známo, že právě se čtením not žáci často mívají potíže.

B. Úhoz legato je taktéž pro malé dětské prstíky velmi obtížný na naučení, a to zejména, pokud se má jednat o zpěvné legato, tzv. kantilénu, při které je třeba přelévat znějící tóny jeden do druhého. Při hře kantilény si prsty musí tóny předávat pod napětím, které mezi dvěma tóny nesmí povolit, jinak se legatový zvuk zpěvně nespojí a dochází k přerušování melodie, melodie přestává být plynulá a přestává dýchat.

Čtení not a hra zpěvného legata navíc spolu úzce souvisí. Bez schopnosti krásně ovládnout hru legato bude žák při čtení not mít problémy s uceleným vnímáním melodie, kterou potřebuje přenést z notového textu do své sluchové představy, a poté přetvořit ve znějící tóny na nástroji.

C. Ohledně správného sezení jako třetí problematické oblasti v počátcích klavírní výuky dětí jsem vycházela z vlastních zkušeností. Neřekla bych, že se jedná vyloženě o problémy se správným sezením, ale o fakt, že malé dítě nevydrží zpravidla příliš dlouho soustředěně sedět u klavíru správně. Děti jsou nabitě energií, neposedné

a rády prozkoumávají prostředí klavírní třídy i nástroj samotný. Proto je z počátku výuky poměrně obtížné vštípit dítěti návyky správného sezení u klavíru, protože jeho pozornost může být tříštěna mezi mnoho objektů jeho zájmu a často vydrží správně sedět pouze několik málo drahocenných minut, při kterých se dá na lekci efektivně pracovat. Tento faktor vyžaduje od pedagoga velkou míru trpělivosti a asertivity při neustálém něžném, jemném a opakovaném modelování těla dítěte u klavíru tak, aby sedělo pokud možno co nejoptimálněji. Nejlépe v tomto případě funguje nonverbální komunikace, kdy dítě naučíme pouze pomocí gest či jemných dotyků upozornit na to, že si má opřít obě nohy o zem, narovnat se v zádech, spustit paže volně z ramen dolů nebo nezvedat při hře ramena. Neustálé slovní napomínání, aby dítě sedělo správně, by mohlo vést ke zbytečné nechuti dítěte spolupracovat a demotivaci v klavírní lekci, kdy by pozornost dítěte byla neustále směřována k sezení místo k hudbě. V klavírních lekcích s malými dětmi je třeba se maximálně soustředit na tvoření hudby. Proto považují právě správné sezení u nástroje za poměrně náročnou oblast problematiky počátečního klavírního vyučování.

Všechny ostatní mnou předdefinované klavírní problémy v otázce č. 24, které byly technického rázu – synkopická výměna pedálu, hladké podkládání palců, prolamující se prsty, visící zápěstí apod., mají dle mých předpokladů svá řešení v zaměření se ve výuce na hudební problémy. Skrze vytváření dostatečně silné a jasné hudební představy dítěte o hraných skladbách lze posléze navodit správné motorické a pohybové řešení hrané hudby.

### **Komentář k výsledkům výzkumu a návrh řešení**

Vzhledem k velké variabilitě odpovědí k této otázce nebylo možné vytvořit přehledný graf. Celkové počty odpovědí respondentů jsou proto uvedeny v závorce hned za jednotlivými možnostmi, odpovědi k této otázce jsou seřazeny od nejfrekventovanější sestupně. Ve výsledcích výzkumu budou dále rozebrány a okomentovány tři klavírní problémy, které získaly nejvíce hlasů. Pokud se budou lišit od problémů, které jsem stanovila ve své výchozí hypotéze, bude k těmto třem problémům navržen i metodický postup jejich předcházení, případně odstranění.

Výsledky výzkumu ukazují, že dětem nejčastěji dělají v počátečním stádiu klavírního vyučování problémy v těchto třech oblastech:

A. Prolamující se prsty (160 odpovědí)

B. Čtení not (148 odpovědí)

C. Volnost paží při hře (112 odpovědí)

A. Největší procento dotázaných pedagogů bojuje nejčastěji v průběhu prvního roku výuky dětí s prolamujícími se prsty. Tuto odpověď zvolilo 160 respondentů, což je z celkového počtu 268 respondentů 59,7 %.

Prolamující se prsty jsou poměrně často se vyskytujícím jevem u malých dětí, které se učí hrát na klavír, avšak problémem jako takovým dle mého názoru nejsou. Problémem je pouze neznělý, nezpěvný, chabý klavírní tón, který může být pedagogy dáván za vinu právě prolamujícím se prstům a nedostatečně zpevněným konečkům prstů.

Prolamující se prsty však nutně nemusí negativně ovlivňovat klavírní hru. Pokud dítě netvoří dostatečně znělé a krásné tóny, je třeba se ve výuce více zaměřit na sluchovou kontrolu hraných tónů. Pokud u dítěte budujeme od počátku výuky dostatečně silnou hudební představu, dítě je vedeno k tomu, aby rozpoznalo kvalitní, krásné a nosné tóny od těch nekvalitních, chabých, neznělých, bude schopné dosáhnout krásného klavírního zvuku, ať už se mu budou prsty prolamovat či nikoli. Samozřejmě je třeba dítě upozorňovat na to, aby se snažilo konečky prstů zaktivovat, zpevnit a zahrnout směrem dovnitř (k tomu mohou být používány různé metafory, jako např. „kočičí dráčky“). Požadované zpevnění prstů však u velkého procenta dětí přichází až postupně, s tím, jak pravidelným cvičením jejich prstíky sílí a zvykají si na zátěž, kterou přináší hraní na klavír. Zastávám však ten názor, že pokud má dítě dostatečně jasnou a silnou hudební představu, dokáže na klavíru vytvořit požadovaný zvuk, a to, zda se mu přitom prsty více či méně prolamují, nehraje samo o sobě až tak zásadní roli.

B. Na druhém místě se umístila podle očekávání problematika čtení not. Tuto odpověď zvolilo 148 respondentů, což je 55,2 %. Předpokládala jsem, že tato odpověď se umístí mezi třemi nejčastějšími problémy v počátečním klavírním vyučování, takže v tomto případě se moje hypotéza potvrdila. Optimální postupy ohledně výuky čtení not jsem zpracovala ve třetí kapitole této práce.

C. Třetím nejčastějším problémem se ukázala volnost paží při hře. Tuto možnost zaškrtno 112 dotázaných, což 41,7 %. Tento fakt mě poměrně překvapil, protože malé děti nebývají samy o sobě ztuhlé. Se ztuhlostí mívají podle mých pedagogických zkušeností častěji problémy zejména dospělí začátečníci na počátku výuky. Volnost paží úzce souvisí se správným sezením u nástroje, které, jak už jsem popsala výše, může být poměrně náročné dítěti v počátcích výuky vštípit. Dalším faktorem, který volnost paží ovlivňuje, je způsob tvoření tónu na klavíru.

Děti by měly začínat tvořit tóny na klavíru od velkých pohybů celých paží, které postupně přecházejí k drobným pohybům prstů a práci na prstové technice. Pokud je dítě od počátku vedeno pouze k vycvičování prstové techniky, nenaučí se zapojit do hry váhu celé paže v součinnosti od ramene až ke konečkům prstů. Drobné dětské prstíky samy o sobě ještě nemívají takovou sílu, aby dokázaly na klavíru – nástroji, který je velký, a který nedisponuje zmenšenou variantou pro malé děti jako například housle či violoncello – vytvořit dostatečně krásné a znělé tóny. Pokud dítě pouze „mačká“ klávesy prsty, brzy zjistí, že aby vytvořilo požadovaný zvuk, jeho prstíky na to nestačí. A tak začne zpravidla nahrazovat při hře váhu silou. To může způsobit, že se pohybový aparát stáhne, dítě ztuhne a začne mít potíže s uvolněním, protože celé jeho tělo je v nežádoucím napětí.

Pokud bude dítě od počátku vedeno k tomu, aby tóny tvořilo s pomocí váhy celých paží, bude se mu dařit dosáhnout požadovaného klavírního zvuk mnohem snáze. Dítě, které hraje vahou a umí zapojit do hry celou paži od ramene až po koneček prstu, bude hrát s lehkostí, pružně a volně, hra na klavír pro něj nebude obtížná a klavírní tón bude znít krásně. Postupně pak ve výuce pedagog směřuje k samostatné práci jednotlivých prstů, ale stále to musí být v součinnosti s celou paží dítěte.

Dalším faktorem v počátku výuky, který může negativně ovlivňovat volnost paží při hře, je úhoz, kterým dítě začíná. Je důležité, aby dítě tvořilo první tóny na klavír v portamentu, nikoli v legatu, které je ze všech úhozů nejobtížnější, ale ani ve staccatu, které by mohlo vést ke zbytečnému napětí a ztuhnutí v ruku. Portamento, nebo ještě lépe tenuto, je úhoz, při kterém prsty dítěte měkce spočinou v klávesách a za malý okamžik se zase uvolní. Při hře portamento (či tenuto) je možné zapojit celou paži v součinnosti od ramene až ke konečkům prstů, uvědomit si kontakt prstu se dnem klávesy, poslechnout si vytvořený tón, a ruku následně uvolnit. Teprve, když dítě ovládne hru portamento, je moudré ve výuce přistoupit ke hře staccato, a poté

postupně přejít i na hru legato. Legato by mělo být taktéž vyučováno tak, aby při něm dítě necítilo žádné nežádoucí napětí v rukách, a naučilo se propojovat jednotlivé tóny zpěvně v kantiléně. Ve chvíli, kdy dítě začne hrát legato, začne se ve výuce postupně přenechávat více prostoru pro drobnou práci jednotlivých prstů a rozvoj prstové techniky. Tímto způsobem by u dítěte nemělo docházet ke zbytečnému napětí v těle, a nemělo by mít problémy s volností paží při hře.

Negativním faktorem ovlivňujícím nežádoucí ztuhnutí pohybového aparátu dítěte při hře na klavír jsou v současné době také digitální klavíry, které rodiče dětem pořizují v dobré víře, že pro ně zakoupili něco „lepšího“, „modernějšího“, než tradiční dřevěný nástroj. Prakticky každý klavírní pedagog se jistě v dnešní době setkal s tímto neblahým fenoménem v klavírním vyučování. Někdy bývá poměrně obtížné rodiče žáka přesvědčit o tom, že jedině na klasický akustický nástroj se dítě naučí správně tvořit klavírní tón a rozvíjet techniku hry. Tyto situace vyžadují po klavírním pedagogovi často velkou dávku asertivity a trpělivosti při snaze zajistit pro svého žáka optimální podmínky k domácímu cvičení.

Možností, jak tělo dítěte uvolnit, je také zařazování pocitově-pohybových cvičení v počátečním klavírním vyučování. Tato cvičení jsme si již popsali ve třetí kapitole této práce.

#### **5.3.4.2. Otázka č. 25: Návrh řešení problémů ve výuce**

**Jakým způsobem řešíte s žáky problémy zaškrtnuté v předchozí otázce? Stačí krátký komentář alespoň k 1–3 nejčastěji řešeným problémům.**

V následující otázce v dotazníku jsem dala respondentům možnost vyjádřit se ke způsobu, jakým řeší ve výuce problémy, které zaškrtnli v předchozí otázce. Vzhledem k výsledkům výzkumu jsem ze všech odpovědí vybrala pouze ty, které se týkaly třech nejčastějších problémů v počátečním klavírním vyučování dětí.

V následujících třech podkapitolách uvádím výběr z odpovědí respondentů. Záměrně jsem nevybírala pouze ty, které osobně považuji za správné metodické postupy, ale uvedla jsem pestrý výběr odpovědí. Z odpovědí vyplynulo, že většina pedagogů si v praxi vytváří vlastní syntézu metodického postupu založeného na jejich osobních pedagogických zkušenostech a výsledcích práce. Metod, jakými se dají odstranit potíže s prolamujícími se prsty při hře, se čtením not a s volností paží, je celá řada. Tato dizertační práce se v předchozích kapitolách snažila postihnout a navrhnout co

možná neoptimálnější postup v počátečním klavírním vyučování malých dětí. Pro čtenáře této práce může být inspirující i obohacující přečíst si názory a nápady dalších pedagogů. Díky odpovědím v dotazníku je možné porovnat vlastní pedagogické zkušenosti a vlastní metodické postupy ve výuce s postupy a zkušenostmi širokého vzorku dalších klavírních pedagogů.

V odpovědích respondentů mě potěšilo hned několik faktorů. Většina pedagogů uvedla, že se snaží s každým žákem pracovat individuálně a řešit s ním ty klavírní problémy, které vyvstanou. Většina respondentů se tedy nesnaží svou pedagogickou praxi unifikovat, aby byla aplikovatelná na všechny žáky, ale vnímají klavírní pedagogiku jako živý a tvořivý proces, ve kterém je třeba umět i mírně improvizovat na základě aktuálního dění v lekcích. Lekce klavíru je vhodné vnímat jako situaci, která se neustále proměňuje a s každým dalším žákem, který přijde do jejich třídy, přichází jiná energie, jiná osobnost a jiné problémy.

V odpovědích respondentů mě dále velmi potěšilo bohaté množství metaforických přirovnání, která pedagogové používají k obraznému vysvětlování nejrůznější klavírní problematiky. Z množství odpovědí bylo také cítit, že jejich autoři mají bohaté zkušenosti při práci s malými dětmi, a používají pohádková přirovnání a příběhy na vysvětlování klavírní problematiky i hudební teorie.

Mnoho pedagogů je dle odpovědí velmi tvořivých a vyrábí či přináší do výuky vlastní pomůcky, ať už jsou to různé kartičky, obrázky, předměty pro větší názornost vyučovaného jevu a podobně.

V jednotlivých odpovědích se opakovaně objevovaly oblíbené notové či metodické materiály, které řada respondentů využívá jako inspiraci ve výuce. Často citovanou byla například *Klavírní pedagogika A. Vlasákové*<sup>94</sup>, dále sešit *Klavírátky*<sup>95</sup>, v oblasti čtení not se objevoval v odpovědích můj e-book *Pohádkové čtení not pro malé klavíristy*<sup>96</sup> či *Evropská klavírní škola*<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> Vlasáková, Alena. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. 172 s. ISBN 80-7331-005-8

<sup>95</sup> HANČILOVÁ, Zuzana a OPLÍŠTILOVÁ, Iva: *Klavírátky. S pastelkami u klavíru*. Praha: Editio Bärenreiter, 2009. 39 s. ISBN 979-0-2601-464-8.

<sup>96</sup> LORENC, Eva. *Pohádkové čtení not pro malé klavíristy*. [online]. [cit. 18. 6. 2019] Dostupné z: <https://www.evasuchankova.cz/ebooky/>

Z odpovědí bylo dále možné vyrozumět, že většina pedagogů si uvědomuje důležitost hudební představy, kterou je u dítěte od prvních okamžiků seznámení s klavírem třeba pěstovat. I přesto, že řada respondentů uvádí, že u některých žáků je to poměrně obtížný proces, kterému stojí v cestě různé překážky (přetížení dítěte přílišným množstvím mimoškolních aktivit, nefungující spolupráce s rodiči, nechť některých žáků ke cvičení, fakt, že velké procento dětí doma v dnešní době cvičí na digitální nástroje a další), budování hudební představy bylo kladeno na významné místo v metodice klavírního vyučování začátečníků. Velké procento respondentů se odkazovalo na dostatečně jasnou a silnou hudební představu jako na to jediné a správné řešení různých problémů spojených s klavírní hrou v počátečním stádiu.

Níže jsou uvedeny některé odpovědi respondentů na tři nejčastější problémy ve výuce, se kterými se výzkumný vzorek pedagogů potýká. Odpovědi jsem opět upravila pouze po stylistické, případně gramatické stránce.

### **Prolamující se prsty – návrhy řešení dle respondentů:**

**Tabulka 20:** Návrhy řešení respondentů ohledně prolamujících se prstů

<i>„Ukázáním na sobě či obrázku, jak mají být ruka a prsty správně postavené.“</i>
<i>„Prolamující se prsty – kočička, poloha ruky, abychom neměli propadlou ruku, ale volnou. Přírovnání k provázkům.“</i>
<i>„Vysvětlujeme pomocí pohádek, např. baletka tančí na špičkách, schovaná mandarinka v dlani.“</i>
<i>„Prstíky se snažíme hlídat. Pracujeme s malým míčkem pro tvoření postavení ruky, ukazují svým příkladem.“</i>
<i>„K prolamujícím se prstům používám metaforu, že jsou to hřebíčky, drápky.“</i>
<i>„Při problémech prolamujících se prstů upozorňuji na nemožnost vytvoření krásně znějícího tónu. Vše demonstruji nejdříve praktickou ukázkou. Děti, když samy slyší, že tón nezní hezky, téměř okamžitě se snaží problémy s prolamujícími špičky prstů odstranit, tedy zahrnout špičky prstů, aby výsledný efekt při tvoření tónu byl co nejlepší.“</i>
<i>„Snažím se vždy přirovnávat k věcem, které dítě zná. Např. u prolamujících se prstů – zahrnout prsty jako kočka drápky.“</i>
<i>„Prolamující se prsty: zpočátku nechávám dítě, aby si našlo pro něj přirozenou polohu ruky, pak postupně v případě potřeby zakulacujeme prsty.“</i>

<sup>97</sup> EMONTS, Fritz. *Evropská klavírní škola 1. díl*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 1992. 88 s. ISMN M-001-08201-3.

<i>„Nakreslíme si "pavoučka" se zahnutýma nožičkama skoro ke všem skladbám.“</i>
<i>„Zpevňování konečků prstů hrou na desce stolu plus "přetlačování" prstů pravé a levé ruky (dítě vyvíjí protitlak 2., 3., 4. a 5. prstů a prstíky se nesmí prolomit).“</i>
<i>„Prstíky máme kulaté, jakoby „poškrabkáme“ klávesy nehtíky a představujeme si kulatou hromádku od Krtečka (= postavení 5 prstíků).“</i>
<i>„Na prolamující se prsty funguje představa sbírání tónů z klavíru; každý prst musí být jako "tanečnice", která pod nohama musí vnímat zem, aby krásně tančila; propojení se sluchem a následná kontrola krásného zvuku.“</i>
<i>„Radím jim, aby měli citlivé a aktivní konečky prstů a aby prsty zahnuhli.“</i>
<i>„Prolamující se prsty velmi často vyřeší prosté stříhání nehtů spojené s představou zvířecí tlapky, drapů, atd. Někdy pomůže cvičení s představou nabírání vody do bříšek prstů. U maličkých krásně funguje, když bříška prstů "koukají" do dlaně.“</i>
<i>„Při prolamování prstů se snažím konečky zpevnit hrou do molitanového míčku, jako že děti dávají injekci, že je balónek nemocný a musí se vyléčit. Molitan vytvoří menší odpor, kdy se prst nesmí zlomit, jinak by se neuzdravil balónek. Dále říkanka pro aktivaci bříšek a větší citlivosti v úhozu, a to „Típ típ típ, vrabec vrabce štíp“. Při říkance se procvičí nejen aktivace bříšek, ale i dynamika a výraz.“</i>
<i>„Prolamující prsty plus volnost paží – vrátím se k rozvíčce, kde portamentovým úhozem s překládáním rukou žák rozezná tón ve všech oktávách nahoru i dolů pod pedálem, a to vše dělá jedním prstem, zahnutým konečkem a s uvolněnou paží (občas říkám, že se proletíme po klavíru). Tímto způsobem se prostřídají všechny prsty. Dále portamentem vyťukáváme hudební abecedu, každým prstem zvlášť, a soustředíme se na to, aby ten daný prstík byl zpevněný a zároveň dítě uvolnilo zápěstí a paže.“</i>
<i>„Prolamující se prsty řeším prstovými cvičeními ve staccatu, největším problémem však je, že děti cvičí na digitální piana, a tam o tvoření tónu nemůže být ani řeč.“</i>
<i>„Malým dětem na prsty maluji smajlíky, které se zamračí, když se koneček podlomí. S žáky od prvního ročníku a dále zkusíme hrát na víko klavíru (inspirace u pana profesora Klánského). Také zkusíme zpevňovat problémový prst akcentem při samotné hře konkrétní skladby. Nejvíce však pomůže vysvětlení, proč je dobré nepodlamovat a neustále ve výuce hlídat.“</i>

### **Čtení not – návrhy řešení dle respondentů:**

**Tabulka 21:** Návrhy řešení respondentů ohledně problémů se čtením not

<i>„Snažím se, aby žáci před hrou z not měli předem vytvořenou hudební představu studované skladby.“</i>
<i>„Vyrobila jsem různé kartičky, kostky, které pokládáme na notovou osnovu, na koberci máme z izolepy notovou osnovu, po které chodíme a skáče. Snažím se pořad vymýšlet a hledat něco nového.“</i>
<i>„Používám úspěšně e-book Pohádkově snadné čtení not Evy Lorenc pro čtení not.“</i>
<i>„Na doma dávám žákům vybarvovat obrázky s notami z Klavíhrátek.“</i>
<i>„Hraji s dětmi dlouho podle sluchu, nejčastěji čtyřručně.“</i>



„Trénink čtení not s pomocí aplikace na mobilním telefonu.“
„Noty si barevně vybarvujeme. Nazýváme si je jmény. C jako Cipísek, G jako Gargamel atp.“
„Spolupráce s rodiči, kartičky s notami, notové pexeso, stále opakování a procvičování.“
„Postupujeme pomalu, na jednoduchých skladbičkách a písničkách, aby dítě získalo pocit, že číst noty je snadné.“
„Žáci mi říkají, která nota se jak jmenuje. Dávám jim hravé úkoly a omalovánky na to, aby si noty zapamatovali.“
„Nejdřív si přečteme noty společně, zaměříme se na délku a název tónů. Cvičíme obě ruce zvlášť, dokud to žáci neumí bez chyby. Před cvičením se vydýcháme a uvolníme ramena.“
„Online hry, hledání not na klaviatuře na čas, hudební pexeso.“
„Čtení not vážeme na představu konkrétní klávesy na klaviatuře, klávesy pojmenováváme dětmi zvolenými jmény, hledáme i hmatem poslepu, a také si představujeme klaviaturu a jednotlivé klávesy mimo nástroj (když jedeme ve vlaku, v autě, v postýlce, dáváme hádanky mamince a tatínkovi atd.).“
„Využíváme tyto metody: skip a step, relativní čtení, hra se jmenováním not nahlas, porovnávání úseků skladby (co se opakuje – značení stejnou barvou).“
„Pomocí zapamatování základních opěrných tónů v notové osnově.“
„Při problémech se čtením not hrajeme cvičení v pětiprstových polohách např. z Evropské klavírní školy F. Emontse.“
„Při čtení not si představujeme rovnou danou klávesu (procvičujeme také hádankami s pouhou představou klaviatury či notové osnovy).“
„Používáme pomůcky, například magnetickou tabulku, kterou mám neustále vedle sebe na notovém pultu, vysvětlujeme z hlediska grafického zápisu notového textu – kroky, skoky, intervaly, směr.“

### **Volnost paží při hře – návrhy řešení dle respondentů:**

**Tabulka 22:** Návrhy řešení respondentů ohledně problémů s volností paží žáků při hře

„Děláme pohybová a dechová cvičení, "ukotvení" těla pevně nohama na zemi/stupínku. Uvědomění si těla jako hracího aparátu.“
„Pomáhám s rukou tím, že ji sama stále nadzvedávám a "sahám" na prsty a upravuji během hry dětem postavení ruky.“
„Pohybovým cvičením, obrazným přirovnáním. Mnoho inspirací přebírám z Klavírní pedagogiky A. Vlasákové.“
„Správné dýchání a povolování ramen.“
„Uvolněnost – zadávám dětem lehčí nebo výrazové skladby, přenášení pocitů při uvolňovacích cvičích do hry, vlastní příklad, zvuková představa.“

<i>„Volnost paží – hra na loutku, držet a pouštět ruku shora.“</i>
<i>„Volnost paží a problém se staccatem spolu u některých žáků souvisí, protože mají pocit, že musí při staccatu do kláves tlačit a mají ztuhlé zápěstí. Trénujeme s volnou rukou odraz od klávesy a dopad na měkké stehno.“</i>
<i>„Jako rozehraní vždy na začátku hodiny hra "zvonů" – jen 3. prstem přenos přes oktávu, uvolnění paží, pokládání žakových rukou na mé, kdy cítí uvolněné zápěstí.“</i>
<i>„Na hodinách používám nafúknuté okrúhle balóny – rôzne cviky na uvoľňovanie rúk, tiež kruhový gumový pás, cez ktorý dieťa zavesí ruku. Zábavná je aj hra s guľičkovým perom, ktoré každým prstom zapína a vypína.“</i>
<i>„Dlouho hrajeme portamento, provádíme různé cviky, např. let ptáka, využíváme též prstových cvičení ze Školičky autorek Janžurové a Borové.“</i>
<i>„Křečovitě paže mívají až starší děti, které se snaží vše zvládnout rozumem, nejde jim to již volně a "samo" jako těm maličkým. Pro uvolnění je u malých dobrá hra na duhu – přenášení tónu (který jsem se již naučil pojmenovat, hurá) přes celý klavír pod pravým pedálem.“</i>
<i>„Snažím se používat přirovnání různých pocitů apod. k uvolnění paží, celého těla.“</i>
<i>„Vymeníme si role – ukazujem im (v pozícii žiaka) tie chyby, ktoré robí on/ona a žiak (v pozícii učiteľa) ich musí identifikovať, povedať, ako sa to má správne robiť – ako držať ruky, ako sa uvoľniť apod.“</i>
<i>„Pro uvolnění zkusíme různá uvolňovací cvičení: zvony zvoní, mávání, vlny, loutka. Ukazují dětem na sobě rozdíly, uvolněná ruka versus tvrdá ruka. Poté hrajeme tak, že mají žáci ruce položené na mých. Zkoušela jsem aplikovat také Váš nápad a radu se zavěšeným prádlem na šňůře<sup>98</sup>.“</i>
<i>„Například u hry portamento si hrajeme na "víly a motýlky" a dítě uvolňuje krásně celou ruku. Aby žáci pochopili, že mají hrát nejméně celou vahou ruky. Nebo žáka nechám, ať ruku úplně pustí do mojí a naopak, aby pocítil, kdy je ruka opravdu uvolněná a kolik "váží", jak velkou vahou může hrát.“</i>

### **5.3.4.3. Otázka č. 26: Vize pedagogů do budoucna**

**Je něco, co vám mezi českými klavírními materiály pro děti schází, a byli byste rádi, aby to bylo k dispozici? Je nějaké téma z oblasti elementárního klavírního vyučování dětí, které byste měli rádi zpracované více do hloubky?**

Toto je závěrečná otázka v mém dotazníku. Odpověď na tuto otázku byla dobrovolná, a zúčastnilo se jí celkem 197 respondentů. Odpověď probíhala formou psaného textu, kde mohli respondenti uvést cokoli, co je v oblasti klavírního vyučování zajímavá nebo co jim v současnosti chybí za materiály.

<sup>98</sup> LORENC, Eva. *Jak používat váhu paží při hře*. [online]. [cit. 18. 6. 2019] Dostupné z: <https://youtu.be/Q9hnxTynSo>

Ze všech odpovědí bych ráda uvedla alespoň několik nejzajímavějších příkladů. Respondenti nejčastěji uváděli, že jim mezi českými materiály schází a uvítali by v budoucnu klavírní školu založenou na české hudebnosti, která využívá nejmodernějších metodických postupů ve výuce, s krásným a moderním výtvarným zpracováním a dostatečně velkým notovým písmem, které se bude dětem dobře číst. Jako jednoznačně nejčastější vzor pro takovou školu byla jmenovaná německá škola *Tastenzauberei* od A. Drabon<sup>99</sup>.

Dále respondenti opakovaně uváděli, že by uvítali více materiálů na výuku elementární improvizace v klavírním vyučování, kterou považují za důležitou pro rozvoj tvořivých schopností dítěte. Často respondenti také uváděli, že nemají sami s improvizací příliš bohaté zkušenosti.

Dalším častým přáním byly nové sešity etud pro začátečníky, materiály určené k elementární čtyřruční hře, materiály zaměřené na hru s pravým pedálem a výuku synkopické výměny pedálu, a také materiály určené na výuku rytmu.

Velmi žádané je také zpracování známých melodií z pohádek a filmů v jednoduchých, ale vydařených klavírních úpravách, které snadno zahrají i malé děti.

#### **5.3.4.4. Vzkazy respondentů autorce výzkumu**

##### **Poslední otázka dotazníku: Chcete mi zanechat nějaký vzkaz?**

Toto byla nezávazná závěrečná otázka mého dotazníku, odpověď na ni byla zcela dobrovolná. Odpovědělo na ni celkem 132 respondentů. V odpovědích byly především osobní vzkazy určené přímo mně a milá přání pedagogů do mé další pedagogické práce. Mnoho pedagogů mi poděkovalo za inspirativní dotazník, který je přivedl k zamyšlení nad jejich vlastní pedagogickou praxí.

Celková atmosféra odpovědí na tuto poslední nezávaznou otázku mi dala najevo, že obor klavírní pedagogiky je propojený i na dálku, křížem krážem přes celou Českou republiku, s přesahem až na Slovensko. Všude se nacházejí pedagogové, kteří svou práci berou vážně, mají ji rádi, přistupují k ní tvořivě a snaží se nacházet nové podněty a nápady, které mohou předávat dál malým klavíristům a podporovat jejich nadšené objevování krásného klavírního světa.

---

<sup>99</sup> DRABON, Aniko. *Tastenzauberei Klavierschule Band 1*. Hagendorn: Mitropa Music, 2006. 94 s. ISBN 978-90-431-2466-9.

## 5.4. Interpretace výsledků výzkumu

Dotazníku se zúčastnilo celkem 268 respondentů. Otázky č. 1–7 v dotazníku byly zaměřeny na obecné zmapování demografických údajů o klavírních pedagozích. Výsledky výzkumu v těchto otázkách nás informují o rozmanitosti výzkumného vzorku pedagogů. Výzkumu se zúčastnili pedagogové ze všech krajů po celé České republice i ze Slovenska, s odlišnou délkou pedagogické praxe od začínajících po zkušené pedagogy, pedagogové všech věkových kategorií i různého stupně nejvyššího dosaženého vzdělání v oboru. Dále jsme zjistili, že v pedagogické praxi hru na klavír vyučuje zhruba 20 % pedagogů, kteří původně studovali hru na jiný hudební nástroj, případně zpěv. Většinu pedagogů jejich práce baví a naplňuje, což se pozitivně projevuje na celkové úrovni hry na klavír v Čechách, která se v oblasti elementární výuky dětí pohybuje na světové špičce.

Otázky v dotazníku č. 9–12 byly zaměřeny na výzkum dalšího vzdělávání pedagogů nad rámec jejich dosaženého vzdělání v oboru. Výsledky výzkumu ukazují, že klavírní pedagogové v Čechách i na Slovensku si uvědomují důležitost svého dalšího osobního i profesního růstu i fakt, že k tomuto růstu může dojít především z jejich vlastní iniciativy. Všechny aktivity spojené s dalším vzděláváním pedagogů, na které jsem se v dotazníku vyptávala, jsou dobrovolné (snad kromě návštěvy odborných seminářů, které bývají pro zaměstnance Základních uměleckých škol povinné alespoň 1x ročně).

Často musí pedagogové vynaložit kromě svého osobního volného času i určité finanční náklady spojené s cestováním na odborné semináře či koncerty, nákupem materiálů a not do výuky, nákupem lístků na koncerty apod. Přesto výsledky mého výzkumu potvrzují, že většina pedagogů toto nepovažuje za velkou překážku a aktivně se věnuje dalšímu vzdělávání ve svém oboru, který je baví a naplňuje. Další vzdělávání pedagogů se pozitivně odráží na jejich větší motivaci k práci, udržení kroku s trendy a požadavky současné klavírní pedagogiky. To se dále pozitivně projevuje ve způsobu, jakým pedagogové vedou své klavírní lekce. Pedagog hry na klavír by měl mít vždy otevřenou mysl a měl by být připraven přehodnocovat zažité a léty ozkoušené metodické postupy ve výuce ve prospěch efektivnějších postupů, které může načerpat od významných umělců, interpretů či pedagogů právě na klavírních seminářích, četbou literatury a dalšími uvedenými možnostmi dalšího vzdělávání, kterým jsme se v této práci věnovali.

Otázky č. 13–23 byly zaměřeny na témata z oblasti metodiky klavírního vyučování začátečníků ve věku 5–7 let. V rámci používaných klavírních škol ve výuce se mezi českými školami ukázalo, že nejvíce jsou používané školy autorek Z. Janžurové a M. Borové, a to na prvním místě první díl *Nové klavírní školy*, poté také *Klavírní školička*, která je svým obsahem spíše zaměřená na výuku dětí předškolního věku. Ze zahraničních klavírních škol je nejoblíbenější *Evropská klavírní škola* F. Emontse. Klavírní pedagogové využívají ve výuce též kombinaci více klavírních škol, což se jeví jako vhodnější metodický postup. Ve čtvrté kapitole této dizertační práce jsme se věnovali těm českým a zahraničním školám, které jsem považovala za nejpoužívanější ve výuce u nás, a to se také potvrdilo výzkumem v této kapitole. Zjistili jsme však, že snad s výjimkou prvního dílu *Nové klavírní školy* nejsou metodické postupy jednotlivých škol vždy optimální v plném rozsahu. Zatímco jedna klavírní škola má dobře vyřešenou stránku čtení not, druhá optimálně řeší rozvoj hudebnosti žáků a další obsahuje zajímavý repertoár apod., ale s každou z pojednávaných škol je potřeba pracovat tvůrčím způsobem a přihlížet vždy k individuálním schopnostem a možnostem každého z žáků. Pedagog by měl vždy zacházet s dostupnými materiály tak, že je podrobí kritické analýze a vybere z nich to nejlepší možné pro své žáky, a to tak, aby byly splněny požadavky na optimální moderní metodické postupy ve výuce, žák byl rovnoměrně rozvíjen po hudební i technické stránce, jeho repertoár byl pestrý a hodiny klavíru pro něj byly zdrojem zábavy a potěšení. Nejeví se tedy jako vhodné věrně následovat a dodržovat všechny postupy v klavírních školách, ale vždy je podrobovat analýze, srovnávat s dalšími postupy v jiných školách a v neposlední řadě také reflektovat i vlastní pedagogickou praxi při volbě vhodných metodických postupů.

Čeští klavírní pedagogové mají optimálně vyřešenou stránku rozvíjení rytmického cítění dítěte. V oblasti používání synkopické výměny pedálu jsou pedagogové spíše konzervativní, a zařazují tuto dovednost nejčastěji až déle než rok od počátku výuky, což je z hlediska moderní metodiky poměrně pozdě. S používáním pravého pedálu není třeba v počátečním stádiu výuky otálet a zhruba v rámci prvního roku výuky by již dítě mělo být schopné vyměňovat pedál i synkopicky.

V oblasti čtení not postupuje většina pedagogů správně, a se zařazením hry z not čeká do té doby, než je dítě dostatečně rozvinuté po technické i hudební stránce. Přesto ale zhruba čtvrtina pedagogů hrou z not stále začíná hned od počátku výuky, což se z hlediska moderní klavírní metodiky nejeví jako optimální postup. Doporučila bych

v tomto ohledu pedagogům jistou osvětu a přehodnocení zažitých postupů. S výukou čtení not je třeba vyčkat, dokud dítě nemá ovládnutou orientaci po klaviatuře a není dostatečně rozvinuté po hudební i technické stránce tak, aby pro něj čtení not neznamenalopotlačení sluchové představy a nevedlo k nemuzikálnímu projevu.

Při samotné výuce čtení not pak postupuje většina pedagogů optimálním způsobem a představuje žákům notový systém hned v obou klíčích zároveň. Pedagogové využívají pro čtení not různé pomůcky a pomocné materiály, vymýšlí pohádkové příběhy, dávají notám jména a používají metaforická přirovnání. Výsledky výzkumu ukázaly, že klavírní pedagogové se snaží být v otázce výuky čtení not tvořiví a přiblížit tuto obtížnou problematiku dětem přístupnou, hravou formou.

Se zařazením výuky polyfonní hry skoro tři čtvrtiny pedagogů nepočítá v průběhu prvního roku výuky. Věřím, že díky metodám postupu práce a navrženým vhodným materiálům pro výuku polyfonní hry v raném klavírním vyučování v této práci, ale i prostřednictvím doporučení formulovaným v další odborné literatuře, se tento stav postupně podaří v Čechách změnit a pedagogové začnou být více otevření možnosti zařazení polyfonní hry i v prvním roce klavírního vyučování.

Většina pedagogů připravuje své žáky na první veřejné vystoupení v rámci prvního roku výuky. Pozitiva tohoto přístupu jsme již diskutovali v patřičné výzkumné otázce.

Více než tři čtvrtiny pedagogů také úspěšně navážou aktivní spolupráci s jedním z rodičů dítěte, který jim v počáteční fázi výuky pomáhá optimalizovat přípravu dítěte do lekcí klavíru. Toto je vskutku skvělá zpráva. Věřím, že výsledky výzkumu v této oblasti budou motivující i pro ty pedagogy, kterým se zatím spolupráce s rodiči malých dětí navázat nedaří. Nikdy nebude možné uspokojivě vyřešit všechny problémy spojené s počátečním vyučováním hry na klavír. Věřím však, že pokud bude rodičům poskytnuta dostatečná osvěta ohledně toho, že hraní na klavír je velmi specifická zájmová činnost dítěte, která vyžaduje pravidelnou domácí přípravu a pomoc rodiče je v ní v rané fázi výuky skutečně velmi důležitá, postupně bude možné pozitivně ovlivnit a motivovat ke spolupráci i ty rodiče, kteří momentálně o spolupráci nestojí. Je třeba takovým rodičům neustále připomínat, že cílem výuky hry na klavír je, aby bylo jejich dítě u nástroje šťastné a spokojené, a toho dosáhneme právě optimalizováním podmínek pro jeho pianistický rozvoj.

Motivace pro podporu cvičení v domácím prostředí nejvíce pramení ze zapisování pokynů do sešitu či žakovské knížky. Lepší variantou se jeví kombinace zápisu z lekce

se zapojením rodičů do domácí přípravy žáka skrze pravidelnou spolupráci. Problematiku této spolupráce jsme již diskutovali výše. Podle výsledků výzkumu pak také většina malých žáků doma cvičí na klavír rádo a pravidelně.

Interpretační dovednosti žáků jsou rozvíjeny mnoha různými způsoby, které odpovídají moderním postupům v klavírním vyučování. Pedagogové volí pestrý repertoár, který děti motivuje k přesvědčivému a barvitému vytváření hudební představy, snaží se již od prvních vytvořených tónů o přesvědčivou interpretaci. Oblíbeným prostředkem pro rozvoj hudební představy dětí je podkládání hrané hudby textem. V lekcích klavíru pedagogové s dětmi zpívají i recitují básničky. Jen malé procento pedagogů volí nevhodný postup v oblasti interpretace v klavírním vyučování dětí, a to takový, při kterém v rámci prvního roku výuky řeší pouze technickou stránku hry a hudební představu začínají tvořit až v dalších letech studia.

Z výsledků výzkumu se ukázalo, že největší problémy mají děti v rámci prvního roku klavírního vyučování s prolamováním prstů, se čtením not a s volností paží při hře. Ke všem třem oblastem pedagogové navrhli velké množství podněcujících a inspirativních řešení.

Pedagogové by rádi uvítali do budoucna novou klavírní školu založenou na české hudebnosti, která by odpovídala po obsahové stránce nejmodernějším postupům v klavírním vyučování, a zároveň byla zpracovaná atraktivně a moderně také po vizuální stránce. Za tento podnět všem respondentům patří velký dík, protože po úspěšném obhájení této dizertační práce započne má spolupráce s nakladatelstvím Bärenreiter, které mě oslovilo s nabídkou vytvoření nové české klavírní školy. Vynasnažím se, aby moje škola odpovídala přáním a požadavkům našich pedagogů a zároveň byla metodicky vybudována co nejoptimálněji. Zároveň se pokusím zajistit i atraktivní grafické zpracování školy, abychom měli v Čechách další hodnotný, moderní, krásný materiál určený pro výuku našich nejmenších pianistů.

Výzkum prokázal, že česká klavírní pedagogika právem patří ke světové špičce. Mezi českými klavírními pedagogy jsou lidé vzdělaní ve svém oboru, disponující vynikajícími osobnostními i profesními vlastnostmi, lidé s velkým zájmem a nadšením pro svou práci. Jsou otevřeni tomu přijímat nové myšlenky a inspirovat se všemi dostupnými prostředky pro svou pedagogickou praxi. Česká klavírní komunita pedagogů si uvědomuje i možnosti a výhody spolupráce na dálku, zejména prostřednictvím internetu. Přestože práce s dětmi je velmi náročná a může přinášet

mnoho zkoušek pro trpělivost pedagoga, je to práce tvořivá, krásná, práce vyžadující určitou improvizaci s každým naším žákem. Proto je to i práce, ve které je jednodušší vyhnout se stereotypu a zevšednění oproti jiným povoláním. Mezi českými klavírními pedagogy je mnoho velmi nadšených osobností, které jejich práce baví a naplňuje, a vnímají ji jako své životní poslání. Přesto je však moudré mít stále na paměti, že je důležité udržovat rovnováhu mezi prací a osobním životem, aby kvůli přepracování nedošlo k vyhoření nebo nežádoucím zdravotním komplikacím. Většina dětí se učí hrát na klavír především pro radost. Není tedy nezbytně nutné přepínat možnosti sebe ani svých žáků a snažit se dosáhnout za každou cenu co nejvyšších výsledků. Z hodin klavíru by se nikdy neměla vytrácet radost, a to jak na straně dítěte, tak i na straně pedagoga.



## Závěr

Téma této dizertační práce jsem si zvolila proto, že výuka hry na klavír je oborem, který je nejen mým povoláním, ale který vnímám i jako své životní poslání. Hru na klavír miluji od svého dětství. Již v průběhu studií na konzervatoři v Pardubicích a posléze Akademii múzických umění v Praze jsem se intenzívně zajímala o obor klavírní pedagogiky, vyučovala jsem ve státním uměleckém školství i soukromě, později jsem založila i vlastní soukromou mezinárodní klavírní školu v Praze, Piano School Prague s.r.o. Díky pedagogické praxi, kterou jsem získala za studií, jsem si uvědomila, že předávání získaných klavírních dovedností a znalostí z hudebního oboru dalším lidem mě naplňuje radostí, spokojeností a nacházím v něm pocit seberealizace.

Když jsem pak získala možnost rozšířit své obzory doktorským studiem na Pedagogické fakultě UK v oboru Hudební teorie a pedagogiky se zaměřením na klavírní pedagogiku, po krátkém zvážení jsem se rozhodla vydat se i na tuto dobrodružnou cestu. V začátcích mého doktorského studia jsem ještě nevěděla, kam mě moje cesta zavede. Věděla jsem však, že mě na ní bude provázet špičková a zkušená klavírní pedagožka, moje školitelka doc. MgA. Libuše Tichá, PhD., jejíž inspirativní práci i úspěchy jejích žáků jsem měla možnost sledovat již v předchozích letech při studiu na AMU, a jejíž metodické postupy v klavírním vyučování jsem vždy obdivovala. Po čtyřech letech doktorského studia strávených na Pedagogické fakultě UK mohu prohlásit, že absolvování doktorského studia bylo jedním z nejlepších rozhodnutí mého profesního života.

Doktorské studium mi dalo možnost rozšířit mé pedagogické obzory o cenné zkušenosti, jako výuka hry na klavír na Katedře hudební výchovy, publikování článků s klavírní tematikou v odborných časopisech a sbornících, výjezdy na hudebně zaměřené konference, na kterých jsem se seznámila s množstvím inspirativních lidí z oboru. Absolvovala jsem stáž na konzervatoři v Dubaji, kde jsem vyučovala hru na klavír v anglickém jazyce na tamější mezinárodní konzervatoři. Získala jsem možnost vypracovat grantový projekt podporovaný Grantovou agenturou UK v podobně elektronického vzdělávacího materiálů v oboru klavírní pedagogiky. Výstupem projektu je e-book s názvem „Metodika klavírního vyučování 5–7 letých dětí“, který byl k mé velké radosti nominován na cenu ministerstva školství. Přečetla jsem řadu domácích i zahraničních odborných publikací, které mě nesmírně

obohatily a rozšířily mi obzory, a na které bych pravděpodobně nenašla čas ani prostor, pokud bych nestudovala doktorské studium.

V průběhu doktorského studia jsem postupně pracovala na této dizertační práci. V prvních letech studia jsem se zaměřila především na sběr relevantních zdrojů a literatury, ze kterých jsem čerpala a vypracovávala teoretické i prakticky zaměřené kapitoly této práce, a jejichž obsah mě inspiroval i k neustálému zlepšování vlastní pedagogické praxe. V dalších letech studia postupně vznikaly jednotlivé kapitoly této práce. Na základě získávaných poznatků byly postupně vytvářeny pracovní hypotézy chystaného výzkumu. Samotný výzkum pak proběhl v posledním roce mého doktorského studia.

Dizertační práce s názvem „Metodika klavírního vyučování začátečníků s návrhem optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů“ zpracovává teoretická a praktická východiska důležité problematiky v oblasti klavírní pedagogiky zaměřené na výuku dětí. Analýza a systematické zpracování dostupných poznatků z domácí i zahraniční odborné literatury, studium českých i zahraničních klavírních škol a instruktivní klavírní literatury i vlastní pedagogická praxe byly základem pro vytvoření výchozích hypotéz výzkumu. Cílem výzkumu bylo zmapování současného stavu a úrovně klavírní pedagogiky v oblasti elementárního klavírního vyučování dětí ve věku 5–7 let. Vytčené cíle práce byly naplněny.

Teoretická část práce byla věnována historickým východiskům české klavírní pedagogiky. Byly sledovány významné osobnosti, které se podílely na utváření české klavírní pedagogiky v průběhu staletí až do dnešní doby. V potaz byly vzaty klavírní školy, které se významně podílely na utváření české klavírní pedagogiky. Při výběru klavírních škol v Čechách v průběhu staletí až do dnešní doby jsem stála před nelehkým úkolem. Budu se věnovat pouze autorům, kteří skutečně vytvořili, napsali a vydali klavírní školu, nebo do svého výběru zahrnu i takové osobnosti, které měly zásadní vliv na utváření české klavírní školy jako takové, ale žádnou tištěnou publikaci nevydali a svědectví o jejich způsobech výuky máme od jejich žáků? A co autoři, jejichž kořeny pocházejí z Čech, ale své životy prožívali v zahraničí, kde také tvořili a psali? Nakonec jsem dospěla k názoru, že historie vzniku klavírních škol v Čechách se nedá zcela odtrhnout od středoevropského kontextu a dění v zahraničí. Bylo by jistě velmi krátkozraké uzavřít se okolnímu světu a nepovšimnout si širších souvislostí a událostí, které protkávají českou klavírní školu a ovlivňují ji zásadním

způsobem. Proto jsem se rozhodla věnovat pozornost i takovým autorům, jako byli Dusík, Czerný nebo Moscheles, kteří sice v Čechách nepůsobili, ale měli české kořeny. Samotný název „klavírní školy“ je též dvojnásobný, může označovat jak klavírní školu vydanou tiskem, tak v obecnějším slova smyslu i klavírní školu jako způsob výuky významného pedagoga, který se staral o pozvednutí úrovně klavírní hry v Čechách, jako byli například Dušek nebo Tomášek. Práce na první kapitole dizertace mi umožnila se více do hloubky seznámit jak s díly, která sama ve výuce používám, tak s velkou řadou děl, o kterých jsem měla pouze tušení, že existují, ale nikdy jsem je do hloubky neprozkoumala. Ač jsem v průběhu první kapitoly často vyjadřovala svůj názor k některým výroky autorů škol, mnohdy jsem zaujímal kritický postoj a naznačovala jiné, vhodnější způsoby řešení, dělala jsem to s hlubokou úctou k autorům všech škol a jejich myšlenkám doprovázejícím výuku hry na klavír. Je nesmírně obohacující ponořit se do české klavírní minulosti a pochopit, že s problémy, se kterými se ve výuce potýkají klavírní pedagogové dnes, se potýkali i pedagogové dávno před námi. Každý pedagog, který své názory a myšlenky zaznamenával a ve svém volném čase se navíc snažil vytvořit návod pro další generace v podobě klavírní školy, metodických poznámek, či byl jeho mimořádný způsob výuky tradován dále jeho žáky, si zaslouží úctu a poděkování za cenný přínos našemu oboru. I když některé pedagogické názory ze starších klavírních škol dnes považujeme za překonané, mající pouze historickou platnost, jistě si jejich autoři za svou práci zaslouží velký obdiv. Bez tohoto svědectví naší klavírní minulosti bychom neměli na čem stavět, nevěděli bychom, co zlepšit, ani kterým směrem se vydat dál. Seznámení s historií českých klavírních škol mi dovolilo pochopit, že klavírní pedagogika je obor, který je stále procesu, neustále se proměňuje, zdokonaluje, čerpá ze své minulosti, poučuje se z ní a snaží se nacházet nové cesty a nová řešení problémů spojených se hrou na klavír.

Druhá kapitola práce byla zaměřena na osobnost pedagoga jako výchozí a nejdůležitější složku počátečního klavírního vyučování. Jeho charakterové i profesionální vlastnosti by měly pozitivně ovlivňovat počátek i následný průběh klavírního vyučování dětí. Důležitou složkou v počátečním klavírním vyučování je harmonická spolupráce v trojúhelníku pedagog–dítě–rodič. Na základě poznatků z hudební a vývojové psychologie jsem se pokusila stanovit optimální věk dítěte pro začátek klavírní hry. Zjistila jsem, že předškolní věk dítěte obsahuje více pozitiv ohledně počátků výuky klavírní hry, než raný školní věk dětí. Zároveň si však

uvědomuji, že optimální věk začátku hry na klavír je velmi obtížné určit jednoznačně, protože každé dítě je jiné a je třeba k němu přistupovat individuálně. Dále jsem se zaměřila na diagnostiku hudebních schopností dítěte při jeho prvním setkání s klavírem. Navrhla jsem možný způsob seznámení dítěte s klavírem prostřednictvím hudební pohádky, která může v počátečním klavírním vyučování zároveň sloužit jako prostředek diagnostiky jeho hudebních schopností i jako radostné první seznámení s nástrojem. Dále jsem se zaměřila na způsob rozpoznání výraznějšího hudebního nadání dítěte. S tím souvisí také specifika práce s nadanými dětmi, která se v určitých oblastech odlišují od práce s dětmi disponujícími běžným hudebním nadáním. Ať už má však klavírní pedagog co do činění s mimořádně či průměrně nadaným žákem, vždy by měl mít na paměti, že jeho prvořadým úkolem není vychovávat z každého žáka potenciálního virtuózního pianistu, ale rozvíjet u dětí lásku k hudbě a podporovat jejich touhu po seberealizaci skrze hudební prostředky a činnosti.

Třetí kapitola práce byla zaměřena prakticky. V této kapitole byl navržen optimální metodický postup v počátečním klavírním vyučování odpovídající nejmodernějším požadavkům české klavírní pedagogiky v problematice vyučování dětí ve věku 5–7 let. Čerpala jsem při tom z vlastních pedagogických zkušeností a praxe, z analýzy zpracované odborné literatury i zkušeností, které jsem získala náslechy klavírních lekcí u zkušenějších pedagogů či návštěvou odborných seminářů. Byly navrženy vhodné metodické postupy, které rozvíjejí tři důležité oblasti klavírní metodiky začátečníků:

- rozvoj hudebnosti žáka;
- základy budování a rozvoj klavírní techniky v počátečním stádiu klavírního vyučování;
- práce s notovým textem a čtení not.

Navržené metodické postupy a řešení počátečního stádia výuky hry na klavír u 5–7 letých dětí jsou v této práci představeny jako optimální a odpovídající současným metodickým postupům, avšak i zde je třeba si uvědomit, že každé dítě je jiné a má individuální předpoklady a schopnosti a praxe dokazuje, že metodický postup, který byl vhodně zvolený pro výuku jednoho žáka, se může v případě jiného žáka prokázat jako zcela nevhodný. Při výuce hry na klavír by měl pedagog mít stále na mysli, že má co do činění s originální povahou každého dítěte, že každé dítě je jiné a nelze tedy kategorizovat ani vyučovat jednotnou metodou všechny žáky.

Čtvrtá kapitola práce je zaměřena opět prakticky. Na základě metodických východisek byl vytvořen návrh optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů. Pozornost byla nejprve zaměřena na kvalitní domácí i zahraniční klavírní školy, které se zabývají výukou dětí. Průzkum klavírních škol i následný výzkum potvrdil, že moderní klavírní pedagogika se přiklání ke kombinování českých a zahraničních klavírních škol ve výuce. Pedagogové nevyužívají ve své praxi pouze jednu školu, nýbrž čerpají inspiraci a materiály z více škol zároveň. Na základě výsledků výzkumu bych doporučila pedagogům, aby pečlivě volili vhodné metodické postupy v elementárním klavírním vyučování při používání zejména zahraničních klavírních škol, které, jak se ukázalo, nejsou zpravidla metodicky zpracované tak kvalitně pro účely elementárního vyučování dětí, jako moderní školy české (mezi nimi zejména školy zpracované autorkami Z. Janžurovou a M. Borovou). Moderní zahraniční klavírní školy přinášejí do výuky vítané zpestření, bývají atraktivně graficky zpracované. Metodické postupy v různých oblastech elementárního klavírního vyučování v nich však leckdy nebývají zpracovány optimálně. V zahraničních školách obecně chybí větší zaměření na práci s klavírním zvukem, tvoření tónu, budování sluchově-hmatové představy klaviatury a také na budování hudební představy jako takové. Toto platí zejména o školách německých, amerických. Ruské školy mají zpravidla otázku tvoření klavírního tónu i interpretační stránku vyřešenou dobře. Výsledky výzkumu dále ukazují, že čeští klavírní pedagogové jsou nakloněni tomu, aby v českém prostředí vznikla moderní klavírní škola založená na české hudebnosti, která by odpovídala nejmodernějším požadavkům klavírní metodiky v počátečním stádiu klavírního vyučování, a zároveň byla atraktivně zpracovaná pro potřeby současných dětí, a to jak po obsahové, tak po vizuální stránce.

V oblasti instruktivní literatury jsem se zaměřila především na českou a zahraniční klavírní literaturu 20. století, s přesahem do 21. století. Důvodem pro toto časové vymezení byla především hudební řeč 20. století, která je výrazná po harmonické i rytmické stránce, a kterou považuji za hodnotnou pro probuzení dětské hudební tvořivosti a rozvoj dětské fantazie. Instruktivní klavírní literatura 20. století je cenným prostředkem pro rozvoj interpretace v elementárním klavírním vyučování. Skladby této skupiny mívají též zpravidla programní názvy a stimulují tak vytváření a konkretizování hudební představy. Čtenářům byla představena pestrá paleta skladeb domácích autorů, jejichž instruktivní díla jsou pravidelně zařazována do repertoárů začátečníků. Vedle nich bylo také pojednáno o významných zahraničních

autorech, kteří část své tvorby věnovali instruktivní klavírní literatuře, a mezi jejichž skladbami najdeme opravdové perly dětského klavírního repertoáru. Návrh uspořádání instruktivní literatury odráží problematiku řešenou ve třetí kapitole této práce. V přílohách k této práci je pak možné si prohlédnout i výběr notového materiálu z klavírních škol a instruktivní literatury, který koresponduje s některými navrženými metodickými postupy v počátečním klavírním vyučování dětí.

Pátá kapitola práce obsahuje výzkumnou část. Cílem výzkumu bylo zmapování současného stavu české klavírní pedagogiky. Průzkum literatury, klavírních škol a instruktivní literatury naznačil a výzkum následně potvrdil, že česká klavírní pedagogika je obor, který se postupně proměňuje. V některých oblastech zachovávají někteří učitelé konzervativní přístup, zejména v návaznosti na používání starších klavírních škol a s tím spojených některých již překonaných metodických postupů výuky. Zároveň se však potvrdilo, že dnešní klavírní pedagogové jsou připraveni k tomu přijímat nové názory, revidovat konzervativní metodické postupy a dívat se v oboru vpřed, a tento trend neustále nabývá na dynamice a vzrůstá. Většina českých klavírních pedagogů aktivně vyhledává další možnosti vzdělávání, navštěvuje odborné klavírní semináře, věnuje se četbě odborné literatury i návštěvě koncertů. Pedagogové jsou také čím dál více aktivní na internetu, na kterém pro své žáky vyhledávají nové materiály do výuky. Právě internet je jedním z prostředků současné klavírní pedagogiky, který se začíná těšit stále větší oblibě. Dostupnost materiálů online, síťování pedagogů napříč republikou, sdílení zkušeností a postupů ve vyučovatelské praxi mezi pedagogy jsou nástroje, které by měli klavírní pedagogové v budoucnu čím dál více využívat. Samotný elektronický dotazník, který byl použit jako výzkumná metoda v této práci, a jeho kladné, vítané a vřelé přijetí klavírními pedagogy napříč celou republikou i fakt, že se virální cestou dostal i k našim sousedům na Slovensko, je důkazem toho, jakou moc má internet v šíření kvalitních a relevantních informací z oboru klavírní pedagogiky.

Doporučila bych pedagogům, aby se méně báli zařazovat do výuky některé, v českém prostředí možná zatím poněkud netradiční postupy ve výuce, ze strachu, že to pro jejich žáky bude příliš obtížné. Toto se týká například zařazení polyfonní hry v rámci prvního roku výuky nebo výuky hry s pravým pedálem již v průběhu prvního roku výuky. Pro elementární stupeň klavírního vyučování existuje nepřeborné množství literatury a materiálů, takže je možné úroveň hraných skladeb individuálně přizpůsobit na míru každému žákovi podle jeho nadání i dovedností. Dále bych

doporučila všem pedagogům, kteří to zatím ve výuce neaplikují, odsunutí čtení not až do té fáze výuky, kdy bude dítě dostatečně rozvinuté po hudební i technické stránce. Další důležitou oblastí je harmonické rozvíjení žákovy hudebnosti v návaznosti na techniku jeho hry. V klavírním vyučování by se neměla technika nikdy oddělovat od hudebního obsahu skladeb, ani by se skladby neměly vypracovávat nejprve pouze po technické stránce, a poté by do nich neměla být „přidáván hudební výraz“ až následně.

Pedagogové by dále měli více vést žáky k tomu, aby výuku hry na klavír vnímali především jako uměleckou, hudební a sluchovou výuku. Výuce hudby, rozvoji hudební představy a poslouchání zvuku nástroje při hře by celkově měl v rámci vyučovací hodiny být dáván větší prostor. Nestačí po žácích vyžadovat přesnost provedení prstokladu, rytmickou a intonační čistotu hraných skladeb a rozvíjet prstovou techniku hry. To jsou samozřejmě velmi důležité aspekty klavírní hry, bez kterých se hraní neobejde, avšak nejsou primární; jsou podřízené hudební představě a sluchové kontrole všeho, co začátečník na klavír hraje. Hra na klavír má v tomto aspektu nevýhodu ve srovnání s jinými hudebními nástroji, především dechovými a smyčcovými, ale i se zpěvem. Na tyto hudební nástroje (potažmo při zpěvu) je totiž třeba tón teprve vytvořit, najít jeho správnou výšku podle sluchu a naučit se ho dokonale poslouchat. Klavír má však výšku tónů danou. Začínající klavírista se ocitá v nebezpečí, že bude více spoléhat na zrakovou a haptickou stránku hry, kdežto sluchová stránka bude upozaděna. Je úkolem klavírního pedagoga, aby nedopustil, aby se tak stalo, a vedl žáka k tomu, aby byla na prvním místě rozvíjena sluchová stránka hry, a teprve v návaznosti na ní stránka hmatová a zraková.

Blízkou budoucnost oboru klavírní pedagogiky spatřuji ve vizi, že se pedagogové vzájemně díky internetu propojí napříč celou republikou a budou spolu moci sdílet své metodické postupy ve výuce. Díky možnostem internetu je verifikace nových metodických postupů v klavírní výuce značně urychlena. Zkušenější pedagogové budou moci relevantně a rychle radit svým méně zkušeným, začínajícím kolegům. Pokud vznikne zajímavý materiál určený pro elementární výuku dětí, bude informace o něm moci být efektivněji rozšířena mezi pedagogy všech koutů naší republiky, materiál bude vyzkoušen v praxi a následně efektivně ověřen a recenzován. Také čím dál větší dostupnost materiálů online přispívá k dalšímu rozkvětu klavírní pedagogiky u nás.

Další možnosti bádání a prostor pro další výzkum v oblasti elementární klavírní pedagogiky spatřuji v těchto oblastech:

- spolupráce s rodiči dítěte v rámci počátečního klavírního vyučování;
- vytvoření a verifikace funkčnosti metodického materiálu zejména pro rodiče nemuzikanty v oblasti elementárního klavírního vyučování, ve kterém by mohli najít oporu a větší porozumění hudebně-výchovnému procesu, kterým prochází jejich děti;
- metodika elementárního klavírního vyučování dětí ve věku 3–5 let, jejíž specifika zatím nebyla v české literatuře komplexně zpracována.

Uvedené návrhy jsou pouze fragmentem oblastí, které je možné v klavírní pedagogice zkoumat.

Tato práce si nekladla za cíl stanovovat dogmata, ani přesvědčit klavírní pedagogy o tom, že existuje jediný správný, optimální metodický postup v počátečním klavírním vyučování. Věřím, že teoretická, praktická i výzkumná část této práce otevře klavírním pedagogům možnost nového nahlédnutí do aktuálního stavu i potřeb našeho oboru. Obor klavírní pedagogiky by však nemohl existovat ani fungovat bez pedagogů samotných. Jsou to právě oni, kdo dětem zprostředkovávají svět hudby a klavírních tónů, kdo je provázejí prvními krůčky u klavíru. Bez jejich nadšení, obětavé práce, trpělivosti a lásky k dětem by elementární klavírní pedagogika nemohla najít své uplatnění.



## Seznam použité literatury

ALLEN, K. Eileen a MAROTZ, Lyn R. *Přehled vývoje dítěte: od prenatálního období do 8 let*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2002. 192 s. ISBN 80-7178-614-4.

BARENBOIM, Daniel. *A Life in Music*. New York: Arcade Publishing, 2002. ISBN 978-1-61145-731-5. 246 s.

BÖHMOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha: Supraphon, 1973. 182 s.

BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. *Slavní čeští pianisté a klavírní pedagogové 18. a 19. století*. Praha: Supraphon, 1986. 172 s.

COOKE, James Francis. *Great pianists on piano playing*. New York: Dover Publications, Inc., 1999. 418 s. ISBN 0-486-40845-0.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 324 s. ISBN 978-0-521-36709-7.

ELDER, Dean. *Pianists at play*. Londýn: Kahn & Averill, 1989. 324 s. ISBN 1-871082-10-4.

JUDOVINA-GALPERINA, Taťána Borisovna. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. Vyd. 1. Praha: LYNX, 2000. 149 s. ISBN 80-902932-0-4.

JŮZLOVÁ, Věra. *Práce u klavíru*. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1982. 208 s.

KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953. 80 s.

NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing*. Great Britain: Barrie & Jenkins Ltd, 1973. 240 s. ISBN 1-871082-45-5.

SEDLÁK, František a Váňová, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Vyd. 2. Praha: Karolinum, 2013. 408 s. ISBN 978-80-246-2060-2.

SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění: I. Dějiny nástroje*. Netolice: Panton, 2010. 65 s. ISBN 978-80-87132-12-8.

TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: Práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009. 176 s. ISBN 978-80-7331-151-3.

TIMAKIN, Jevgenij Michailovič. *Výchova pianistu*. Vyd. 1. Bratislava: Vysoká škola múzických umění v Bratislave, 2012. 180 s. ISBN 978-80-89439-20-1.

VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Vyd. 2. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2003. 172 s. ISBN 80-7331-005-8

### **Klavírní školy**

AARON, Michael. *Michael Aaron Piano Course Grade 1*. Alfred Music Publishing, 1994. ISBN-13: 9780898988550.

AGAY, Denes. *The Joy of First-Year Piano*. Yorktown: Music Press, 2013. ISBN 978-1783050253. 80 s.

ARTOBOLEVSKAJA, Anna Danilovna. *Pervaja vstrecha s muzykoj*. Moskva: Russkoye Muzykal'noye Izdatel'stvo, 2012. 66 s. ISBN 979-0-3520-7100-1.

BASTIEN, James. *Bastien Piano Basics Level 1 Piano WP201*. San Diego, California: Neil A. Kjos Music Company, 1985. 56 s. ISBN 0-8497-5266-3.

BÖHMOVÁ, Zdenka, GRÜNFELDOVÁ, Arnoštka a SARAUER Alois. *Klavírní škola pro začátečníky*. Editio Bärenreiter: Praha, 2015. 128 s. ISBN 979-0-2601-0158-6.

CZERNY, Carl. *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule op. 500*. Vídeň: Diabelli, 1828.

DRABON, Aniko. *Tastenzauberei Klavierschule Band 1*. Hagendorn: Mitropa Music, 2006. 94 s. ISBN 978-90-431-2466-9.

DUSÍK, Jan Ladislav. *The Art of Playing the Pianoforte*. Londýn, 1797.

EMONTS, Fritz. *Evropská klavírní škola 1. díl*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 1992. 88 s. ISMN M-001-08201-3.

JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVÁ, Milada. *Klavírní školička pro děti 4-7 leté*. Praha: Schott Music Panton, 2007. 216 s. ISMN M-2050-0648-8.

JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVÁ, Milada. *Nová klavírní škola 1. díl*. Praha: Schott Music Panton, 2005. 152 s. ISMN M-2050-0600-6.

JIRÁNEK, Josef. *Metodika počátečního vyučování hře klavírní*. 2. (přeprac.) vyd. Praha: Československá jednota hudebních stavů, 1937.

JIRÁNEK, Josef. *Nová škola techniky a přednesu*. Praha: Universal Edition, 1910.

KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1945, 77 s.

LONGCHAMPS-DRUSZKIEWICZOWA, Krystyna. *Podręcznik początkowego nauczania gry na fortepianie. Metoda beznutowa*. Krakow: PWM/Pedagogika, 2010. 68 s. ISBN: 83-224-1386-6.

MALÁT, Jan a FIBICH, Zdeněk. *Velká theoreticko-praktická škola pro piano*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1883-1889, 102 s.

MOSCHELES, Ignaz a FÉTIS, François-Joseph. *Méthode des Méthodes*. Paříž, 1837.

PROKSCH, Josef. *Neues Unterrichtssystem im Piano-forte Spiel mit Anwendung des Chioplasten von J. B. Logier*. Praha, 1831.

PROKSCH, Josef. *Praktická škola hry na piano. Na základě paedagogickém dle nejlepších vzorů zvláště ku potřebě žáků svých*. Praha: Hoffmann vva, 1918.

PRŮŠOVÁ, Zdenka a JANŽUROVÁ, Zdena. *S písničkou u klavíru*. Praha: Editio Supraphon, 1988.

SCHWEDHELM, Bettina. *Klavierspielen mit dem Maus, Band 1*. Hamburg: Sikorski, 1996. ISBN-13: 978-3920880600. 68 s.

SUZUKI, Schinichi. *Suzuki Piano School, Vol 1*. Mineola, New York: Dover Publications Inc., 2011. 36 s. ISBN 0739051644.

ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka*. Praha: Bärenreiter, 2008. 144 s. ISMN 979-0-2601-0436-5.

THOMPSON, John. *Teaching Little Fingers to Play*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 40 s. ISBN 0877180202.

THOMPSON, John. *John Thompson's Modern Course for the Piano: First Grade Book: Something New Every Lesson*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 79 s. ISBN: 0877180059.

THOMPSON, John. *John Thompson's Easiest Piano Course: Part 1*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 40 s. ISBN 0877180121.

ZVONARĚ, Josef Leopold. *Theoreticko-praktická Škola piana s národními písněmi a cvičební látkou pro útlou mládež*. Praha: Schalek & Watzler, 1863.

## **Instruktivní literatura**

- BARTÓK, Béla. *Gyermekeknek 1–2*. Budapest: EMB, 1963. 56 s.
- BARTÓK, Béla. *Gyermekeknek 3–4*. Budapest: EMB, 1963. 56 s.
- BARTÓK, Béla. *Mikrokozmosz zongorára I*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951. 28 s.
- BARTÓK, Béla. *Rumänische Volkstänze*. Bécs: Universal Edition, 1945. 9 s.
- BARTÓK, Béla. *Tíz könnyű zongoradarab*. Budapest: EMB, 1951. 16 s.
- BLATNÝ, Josef. *Instruktivní skladbičky Sešit 1*. Praha: Supraphon, 1989. 13 s.
- DLOUHÝ, Milan. *Bagately*. Praha: Supraphon, 1972. 11 s.
- DLOUHÝ, Milan. *Ptám se, ptám se, pampeliško*. Praha: Panton, 1988. 13 s.
- DLOUHÝ, Milan. *Sonatina Piccola: čtyři drobné skladbičky: klavír 3.–4. třída*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1967. 5 s.
- DOUŠA, Eduard. *Docela malý jazz*. Praha: Musica Gioia, 2014. 11 s. ISMN 979–0–706547–07–7.
- DOUŠA, Eduard. *Miniatury I*. Praha: Musica Gioia, 2016. 14 s. ISMN 979–0–706547–15–2.
- DOUŠA, Eduard. *Miniatury II – Ptačí*. Praha: Musica Gioia, 2012. 17 s. ISMN 979–0–706547–02–2.
- DOUŠA, Eduard. *Miniatury III – Broučí*. Praha: Musica Gioia, 2016. 17 s. ISMN 979–0–706547–14–5.
- DOUŠA, Eduard. *Písničky od E-D-A*. Tři klavírní skladbičky pro začátečníky. rkp., pv, i, 1975.
- EBEN, Petr. *Lidové písně a koledy*. Praha: Schott Music Panton, 2016. 71 s. ISBN: 979–02–0500–023–3.
- EBEN, Petr. *Svět malých*. Praha: Supraphon, 1989. 22 s.
- GILLOCK, William. *Accent on Gillock, Level I*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 15 s. ISBN 0877180768.
- GILLOCK, William. *Accent on Gillock, Level II*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 16 s. ISBN 0877180776.

GILLOCK, William. *Accent on Gillock, Level III*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 16 s. ISBN 0877180784.

GILLOCK, William. *Accent on Gillock, Level IV*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 16 s. ISBN 0877180792.

GILLOCK, William. *Accent on Gillock, Level V*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2006. 16 s. ISBN 0877180806.

GILLOCK, William. *Accent on Gillock, Level VI*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 16 s. ISBN 0877180814.

GILLOCK, William. *Accent on Gillock, Level VII*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 16 s. ISBN 0877180822.

GILLOCK, William. *Accent on Solos, Level I*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 16 s. ISBN 1423490940.

GILLOCK, William. *Accent on Solos, Level II*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 16 s. ISBN 1423475798.

GILLOCK, William. *Accent on Solos, Level III*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 16 s. ISBN 142347578X.

GILLOCK, William. *Album for Children*. Tokyo: Zen'ongakufushuppansha, 2008. ISBN 978-4-11-160520-0.

GILLOCK, William. *Lyric Preludes in Romantic Style*. Van Nuys, California: Alfred Music, 2018. 32 s. ISBN 0874876494.

GILLOCK, William. *Solo Repertoire, Level I*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 32 s. ISBN: 9781540033994.

GILLOCK, William. *Solo Repertoire, Level II*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 31 s.

GILLOCK, William. *Solo Repertoire, Level III*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 32 s. ISBN: 9781495034732.

GILLOCK, William. *Solo Repertoire, Level IV*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 32 s.

HANUŠ, Jan. *Vteřiny v přírodě op. 18*. Praha: Bärenreiter, 2008. 19 s. ISMN M-2601-0065-7.

- HRADECKÝ, Emil. *Dvouhlasé klavírní skladbičky na jednu stránku*. Praha: Bärenreiter, 2017. 18 s. ISMN 979-0-2601-0842-4.
- HURNÍK, Ilja a EBEN, Petr. *Česká Orffova škola*. Praha: Supraphon, 1969. 53 s.
- HURNÍK, Ilja. *Voršilská ulička*. Praha: Panton, 1990. 14 s. ISBN 80-7039-019-0.
- CHAČATURJAN, Aram. *Obrázky z dětství: Album pro děti: 1. díl*. Hamburg: Sikorski, 1968. 31 s. ISBN 9790003017174.
- JEŽKOVÁ, Olga. *Obrázky na klávesách*. Praha: Amos Editio, 2001. 11 s. ISMN M-66057-008-1.
- KABALEVSKY, Dmitri. *Thirty Pieces for Children, Op. 27*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 2012. 86 s. ISBN 1423458109.
- LEJSEK, Vlastimil. *Duettinka*. Praha: Supraphon, 1986. 15 s.
- LORENC, Eva. *Klavírní bonboniéra* [online]. [cit. 18. 6. 2019] Dostupné z: <https://www.evasuchankova.cz/klavirni-skladby/>
- LOUDOVÁ, Ivana. *Pohádky a obázky*. Praha: Panton, 1986. 25 s.
- MÁCHA, Otmar. *Klavírní vlastivěda*. Praha: Panton, 1970. 11 s.
- MATYS, Jiří. *Obrázky ze zimy*. Praha: Panton, 1971. 17 s.
- PÁLENÍČEK, Josef. *České pohádky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 17 s.
- PROKOFIEV, Sergei. *Music for Children, Op. 65*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 2009. 41 s. ISBN 1423458125.
- SARAUER, Alois. *Dětem*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 15 s.
- SARAUER, Alois. *Drobnosti*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. 15 s.
- SHOSTAKOVICH, Dmitri. *Easy Pieces for the Piano (Including 2 Pieces for Piano Duet) : Piano Solo*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation, 1987. 77 s. ISBN 1458414965.
- SLAVICKÝ, Klement. *Doma u klavíru*. Praha: Amos Editio, 2000. 7 s. ISMN M-66057-001-2.

SLAVICKÝ, Klement. *Klavír a mládí: skladby pro mládež: piano solo*. Praha: Panton, 1966. 17 s.

SLAVICKÝ, Klement. *Na bílých i černých: 12 skladbiček pro děti (1. stupeň)*. Praha: Panton, 1960. 17 s.

SUCHOŇ, Eugen. *Maličká som*. Bratislava: Opus, 1980. 12 s.

ŠVEHLÁKOVÁ, Zdeňka. *Klavírní pohádky* [online]. [cit. 18. 6. 2019] Dostupné z: <https://www.zdenka-piano.com/klavirni-pohadky/>

TICHÝ, Vladimír. *Malé temperované hraní*. Praha: Edition Rondo, 1992.

### **Další materiály k výuce a online projekty**

BOHÁČOVÁ, Hana a VOJTÍŠEK, Martin. *Progresivní klavír: Baroko 1*. Praha: Kvinta, 1991. 15 s.

BURNAM, Edna. *A dozen a Day, Book one*. London: Music Sales Ltd, 2000. ISBN 9780711954311.

FIŠEROVÁ, Alena, KLEINOVÁ, Eliška a MULLEROVÁ, Alena. *Album etud I*. Praha: Editio Bärenreiter, 2014. 24 s. ISBN 979-0-2061-0059-6.

HANČILOVÁ, Zuzana a OPLÍŠTILOVÁ, Iva: *Klavírátky. S pastelkami u klavíru*. Praha: Editio Bärenreiter, 2009. 39 s. ISBN 979-0-2601-464-8.

KŘÍŽKOVÁ, Drahomíra, VLKOVÁ, Věra a kol. *1. knížka polyfonní hry*. Praha: Editio Bärenreiter, 2016. 20 s. ISBN 979-0-2601-0138.

LORENC, Eva. *Pohádkové čtení not pro malé klavíristy*. [online], [cit. 20. března 2019]. Dostupné z: <https://www.evasuchankova.cz/ebooky>

MARCOLOVÁ, Jana: *Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1.–3. ročníku LŠU – metodická příručka pro pedagogy*. Praha: Panton, 1983.

VOJTÍŠEK, Martin. *Progressive piano: Baroque 0*. Praha: Kvinta, 1991. 12 s.

Online projekt Evy Lorenc *Procházka světem klavíru* [online], [cit. 20. března 2019]. Dostupné z: <https://www.evasuchankova.cz/>

Online projekt Zdeňky Švehlákové *Žijeme klavírem naplno* [online], [cit. 20. března 2019]. Dostupné z: <https://www.zdenka-piano.com/>

## **Seznam grafů a tabulek**

### **Grafy**

**Graf 1:** Pohlaví respondentů výzkumu

**Graf 2:** Věk respondentů výzkumu

**Graf 3:** Místo působení respondentů výzkumu

**Graf 4:** Instituce působení respondentů výzkumu

**Graf 5:** Délka pedagogické praxe respondentů výzkumu

**Graf 6:** Nejvyšší dosažené vzdělání respondentů výzkumu

**Graf 7:** Hlavní studovaný obor respondentů výzkumu

**Graf 8:** Procentuální vyjádření pocitu naplnění práce klavírního pedagoga podle respondentů výzkumu

**Graf 9:** Procentuální vyjádření četnosti účasti respondentů na odborných klavírních seminářích

**Graf 10:** Procentuální vyjádření četnosti četby odborné literatury

**Graf 11:** Procentuální vyjádření četnosti návštěv klavírních koncertů

**Graf 12:** Procentuální vyjádření aktivity respondentů v oblasti vyhledávání nových materiálů do výuky

**Graf 13:** Nejpoužívanější klavírní školy podle respondentů výzkumu

**Graf 14:** Rozvoj rytmického cítění žáků podle respondentů výzkumu

**Graf 15:** Výuka synkopické výměny pedálu podle respondentů výzkumu

**Graf 16:** Zařazení hry z not do výuky podle respondentů výzkumu

**Graf 17:** Metody výuky čtení not podle respondentů výzkumu

**Graf 18:** Zařazení hry polyfonie do výuky podle respondentů výzkumu

**Graf 19:** Organizace prvního veřejného vystoupení žáka podle respondentů výzkumu

**Graf 20:** Procentuální vyjádření úspěšnosti navázání spolupráce s rodiči podle respondentů výzkumu

**Graf 21:** Motivace žáků ke cvičení podle respondentů výzkumu



**Graf 22:** Procentuální vyjádření pravidelnosti domácího cvičení žáků

**Graf 23:** Rozvoj interpretačních dovedností žáků podle respondentů výzkumu

## **Tabulky**

**Tabulka 1:** Hypotéza k otázce č. 8 ohledně pocitu seberealizace při práci klavírního pedagoga

**Tabulka 2:** Hypotéza k otázce č. 9 ohledně dalšího vzdělávání pedagogů v oblasti návštěvy odborných seminářů

**Tabulka 3:** Hypotéza k otázce č. 10 ohledně dalšího vzdělávání pedagogů v oblasti četby odborné literatury

**Tabulka 4:** Hypotéza k otázce č. 11 ohledně dalšího vzdělávání pedagogů v oblasti návštěvy klavírních koncertů

**Tabulka 5:** Hypotéza k otázce č. 12 ohledně aktivity respondentů při vyhledávání nových materiálů do výuky

**Tabulka 6:** Hypotézy k otázce č. 13 ohledně používaných klavírních škol ve výuce

**Tabulka 7:** Hypotézy k otázce č. 14 ohledně rozvíjení rytmického cítění žáků

**Tabulka 8:** Hypotéza k otázce č. 15 ohledně výuky synkopické výměny pedálu

**Tabulka 9:** Hypotéza k otázce č. 16 ohledně začátků hry podle not

**Tabulka 10:** Hypotéza k otázce č. 17 ohledně používaných metod čtení not ve výuce

**Tabulka 11:** Odpovědi respondentů zobrazující metodické postupy při výuce čtení not

**Tabulka 12:** Hypotéza k otázce č. 18 ohledně zařazení hry polyfonie do výuky

**Tabulka 13:** Hypotéza k otázce č. 19 ohledně organizace prvního veřejného vystoupení žáka

**Tabulka 14:** Hypotéza k otázce č. 20 ohledně navazování spolupráce s rodiči

**Tabulka 15:** Hypotéza k otázce č. 21 ohledně motivace k domácímu cvičení žáků

**Tabulka 16:** Metody používané recipienty jako motivace k domácímu cvičení

**Tabulka 17:** Hypotéza k otázce č. 22 ohledně pravidelnosti domácího cvičení žáků

**Tabulka 18:** Rozvoj interpretačních dovedností podle odpovědí respondentů

**Tabulka 19:** Hypotéza k otázce č. 24 ohledně nejčastěji řešených problémů ve výuce

**Tabulka 20:** Návrhy řešení respondentů ohledně prolamujících se prstů

**Tabulka 21:** Návrhy řešení respondentů ohledně problémů se čtením not

**Tabulka 22:** Návrhy řešení respondentů ohledně problémů s volností paží žáků při hře

## **Seznam příloh**

Příloha 1: Dotazník

Příloha 2: Tvoření tónu

Příloha 3: Rozvoj rytmického cítění

Příloha 4: Rozvoj tonálního a harmonického cítění

Příloha 5: Harmonizace lidové písně

Příloha 6: Čtyřruční hra žáka s učitelem

Příloha 7: Tříruční hra žáka s učitelem, refrén

Příloha 8: Synkopická výměna pedálu

Příloha 9: Improvizace

Příloha 10: Základy polyfonní hry

Příloha 11: Otextování melodie

Příloha 12: Hra v portamentu

Příloha 13: Příprava na hru v legatu

Příloha 14: Hra odtahu

Příloha 15: Příprava ke hře kvintakordu

Příloha 16: Příprava na hru stupnice

# **Příloha 1: Dotazník**

## **Úvod dotazníku**

Milí pedagogové hry na klavír, tento dotazník slouží pro výzkum v rámci mé dizertační práce s názvem „Metodika klavírního vyučování začátečníků s návrhem optimálního řešení výběru a uspořádání notových materiálů“, kterou zpracovávám v rámci svého doktorského studia na Katedře hudební výchovy na Pedagogické fakultě UK v Praze. Dizertace se zaměřuje na metodiku elementárního stádia výuky dětí 5–7 letých.

Prosím vás, milí kolegové, o laskavé vyplnění dotazníku, které vám zabere cca 15 minut času. Dotazník je zcela anonymní a data z něj získaná budou využita výhradně pro účely výše uvedené dizertační práce. Dotazník má celkem 26 otázek, z nichž drtivá většina je zaškrtačích, pouze poslední dvě jsou více povídací.

Pro všechny z vás, kdo řádně vyplníte můj dotazník, mám na konci po jeho odeslání navíc nachystanou odměnu. Získáte ode mě zcela zdarma noty na zbrusu novou klavírní Sextovou etudu, kterou jsem zkomponovala. Etudu si můžete poslechnout tady: URL <<https://youtu.be/bjGMaphzdms>><sup>100</sup>

Vám všem, kteří věnujete čas mému výzkumu, děkuji za milou spolupráci a přeji mnoho radosti a naplnění v naší náročné i krásné pedagogické práci.

Eva Lorenc (Suchánková)

## **Část 1 – Něco o vás**

### **1. Jste (nepovinné):**

- muž
- žena

### **2. Váš věk je mezi:**

- 18–25
- 26–45
- 46–64
- 65+

---

<sup>100</sup> [online]. [cit. 21. 5. 2019]. Dostupné z: <https://youtu.be/bjGMaphzdms>

### **3. Kde vyučujete hru na klavír?**

- V Praze
- Ve Středočeském kraji
- V Jihočeském kraji
- V Plzeňském kraji
- V Karlovarském kraji
- V Ústeckém kraji
- V Libereckém kraji
- V Královéhradeckém kraji
- V Pardubickém kraji
- Na Vysočině
- V Jihomoravském kraji
- V Olomouckém kraji
- V Moravskoslezském kraji
- Ve Zlínském kraji
- Na Slovensku

### **4. Zaškrtněte, co vás nejvíce vystihuje ohledně výuky dětí. Můžete zaškrtnout více možností.**

- Vyučuji hru na klavír na státní Základní umělecké škole
- Vyučuji hru na klavír na soukromé škole nebo instituci
- Vyučuji hru na klavír soukromě po vlastní ose (u sebe nebo u žáků doma)
- Vyučuji děti v rámci pedagogické praxe na konzervatoři či vysoké škole
- Jiné – prosím uveďte:

### **5. Délka vaší pedagogické praxe je:**

- Méně než 1 rok
- 1–10 let
- 10–20 let
- více než 20 let

### **6. Jaké je vaše nejvyšší dosažené vzdělání v hudebním oboru?**

- I. cyklus ZUŠ
- II. cyklus ZUŠ
- Maturita na konzervatoři
- Absolutorium na konzervatoři
- Akademie múzických umění – bakalářský titul
- Akademie múzických umění – magisterský titul
- Pedagogická fakulta – bakalářský titul
- Pedagogická fakulta – magisterský titul
- Jiné – prosím uveďte:

**7. Je hra na klavír vaším hlavním oborem, který jste studovali, nebo vyučujete hru na klavír, ale vystudovali jste hru na jiný nástroj nebo zpěv?**

- Vystudoval/a jsem hru na klavír
- Vystudoval/a jsem hru na jiný nástroj nebo zpěv, ale v praxi vyučuji hru na klavír

**8. Naplňuje vás vaše práce klavírního pedagoga?**

- Ano, neumím si představit dělat něco jiného
- Ano, jsem spokojen/á
- Ano, ale často se cítím přetížen/á
- Spíše ne
- Vůbec ne

**9. Věnujete se dalšímu pedagogickému vzdělávání formou návštěvy odborných klavírních seminářů či workshopů?**

- Ano, pravidelně více než 1x ročně
- Ano, pravidelně 1x ročně
- Ano, občas, méně než 1x ročně
- Návštěvě odborných seminářů se nevěnuji

**10. Věnujete se četbě odborné literatury o hře na klavír?**

- Ano, přečtu více než 1 odbornou publikaci z oboru ročně
- Ano, přečtu 1 odbornou publikaci z oboru ročně
- Ano, občas si přečtu odbornou publikaci, ale není to pravidelně
- Četbě odborných publikací se nevěnuji

**11. Navštěvujete ve volném čase koncerty významných českých či zahraničních klavírních virtuózů?**

- Ano, navštěvuji koncerty pravidelně více než 1x ročně
- Ano, navštěvuji koncerty 1x ročně
- Ano, občas, méně než 1x ročně.
- Tyto koncerty nenavštěvuji

**12. Vyhledáváte a pořizujete si samostatně na internetu, v antikvariátech či knihkupectvích nové notové tituly či materiály k výuce pro vaše žáky?**

- Ano
- Ne

## Část 2 – Rozvoj žákovy hudebnosti

**13. Podle které klavírní školy/klavírních škol nejraději a nejčastěji vyučujete děti v prvním roce výuky? Můžete zaškrtnout více možností.**

- Klavírní škola pro začátečníky (BGS) autorů Böhmové, Grünfeldové a Sarauera
- Klavírní školička autorek Janžurové a Borové
- Nová klavírní škola autorek Janžurové a Borové 1. díl
- Klavírní prvouka Ludmily Šimkové
- Evropská klavírní škola Fritze Emontse
- Tastenzauberei Aniko Drabon
- Bastien Piano Basics Jamese a Jane Bastienových
- První setkání s hudbou A. D. Artobolevské
- Škola hry na klavír A. Nikolajeva
- Bajeczki Fortepianowe K. Longchamps-Druszkiewiczové
- Suzukiho Klavírní škola
- Modern Course for the Piano Johna Thompsona
- jiná škola – prosím uveďte:

**14. Jakými metodami rozvíjíte u vašich žáků rytmické citění? Můžete zaškrtnout více možností.**

- Tleskání
- Hra na ozvěnu mezi učitelem a žákem
- Podkládání hrané hudby textem
- Používání rytmických slabik tyty–tá–tájá
- Elementární dirigování
- Tanec
- Další metody – prosím uveďte:

**15. Kdy obvykle zařazujete do výuky synkopickou výměnu pravého pedálu?**

- Zhruba 3 měsíce od počátku výuky
- Zhruba půl roku od počátku výuky
- Rok nebo více od počátku výuky

**16. Kdy přistupujete s dětmi ke hře z not?**

- Hned od začátku výuky
- Individuálně podle možností žáka, nejpozději však po půl roce výuky
- Začínáme hrou podle sluchu, a ke hře z not přistoupíme až poté, co dítě ovládne základní pianistické návyky

**17. Jakou metodou vyučujete hru z not? Můžete vybrat i více možností.**

- Čteme noty od začátku v obou klíčích zároveň
- Začínáme číst nejprve v houslovém klíči, poté v basovém
- Píšeme k notám písmenné názvy tónů
- Využíváme Suzukiho metodu
- Každé notě přidělíme barvu a dítě hraje z not podle barev
- Píšeme ke všem notám prstoklady a dítě hraje z části podle not, z části podle čísel
- Další metody – prosím uveďte:

**18. Zařazujete v prvním roce výuku hry polyfonie?**

- Ano
- Ne

**19. Zařazujete v prvním roce výuky veřejné vystoupení na koncertě?**

- Ano
- Ne

**20. Navazujete v prvním roce výuky aktivní spolupráci alespoň s jedním z rodičů dítěte?**

- Ano, alespoň jeden z rodičů se pravidelně účastní výuky u většiny mých žáků mezi 5 a 7 lety
- Ano, ale jen minimum z rodičů se pravidelně účastní výuky u žáků mezi 5 a 7 lety
- Rád/a bych, ale rodiče nemají zpravidla o tuto spolupráci zájem
- Ne, spolupráci s rodiči v prvním roce výuky nenavazuji

**21. Jakým způsobem motivujete vaše žáky k domácímu cvičení v prvním roce výuky?**

- Navážu spolupráci s rodiči, požaduji, aby se během prvního roku výuky pravidelně účastnili hodin klavíru a pomáhali podle mých pokynů dítěti s domácím cvičením
- Píšu žákům do not a do sešitu/žákovské knížky pokyny k domácímu cvičení
- Sdělím žákovi minimální požadavky na domácí cvičení v průběhu týdne (např. má cvičit minimálně 3x týdně apod.)
- Nechávám domácí cvičení zcela na žácích
- Jiné – prosím uveďte:



## **22. Ještě jedna otázka ohledně domácího cvičení vašich žáků. Cvičí doma rádi a pravidelně?**

- Všichni moji žáci doma cvičí, neřeším v tomto ohledu žádné problémy
- Většina mých žáků doma cvičí
- Půl na půl – některé to baví a cvičí, někteří mají jiné priority
- Většina mých žáků pravidelně necvičí
- Vůbec ne, moji žáci nemají motivaci doma cvičit

## **23. Jakým způsobem rozvíjíte interpretační dovednosti žáků v prvním roce výuky? Můžete vybrat i více možností.**

- V prvním roce se soustředíme hlavně na to, aby žák zvládl technickou stránku hry, interpretaci řešíme až později
- Od počátků se snažíme o přesvědčivou interpretaci byť i na jednom tvořeném tónu
- V hodinách klavíru společně zpíváme, recitujeme říkadla
- Motivuji rodiče vodit děti na profesionální koncerty či hudební představení pro děti pro nasbírání inspirace
- Dítě kreslí ke každé skladbě obrázky podle toho, jakou má skladba náladu
- Od počátku podporuji interpretaci oporou v hudební teorii, kterou vysvětluji pohádkově
- Podkládám dětem hrané skladby odpovídajícím textem
- Volím pro děti pestrý repertoár pro vyjádření různých emocí při interpretaci
- Jiné – prosím uveďte:

## **Část 3 – Problémy ve výuce a návrh řešení**

### **24. Co dělá vašim žákům při hře na klavír během prvního roku výuky nejčastěji problémy? Můžete zaškrtnout více možností.**

- čtení not obecně
- čtení not v basovém klíči
- souhra rukou dohromady
- synkopická výměna pravého pedálu
- hra skladeb z paměti
- prolamující se prsty
- visící zápěstí
- správné sezení
- tvoření tónu
- volnost paží při hře
- vyjadřování hudebního výrazu

- úhoz legato
- úhoz staccato
- úhoz portamento
- podkládání palce ve stupnicových pasážích
- tvoření dynamických odstínů
- nechuť ke cvičení
- další problémy – prosím uveďte: ...

**25. Jakým způsobem řešíte s žáky problémy zaškrtnuté v předchozí otázce? Stačí krátký komentář alespoň k 1–3 nejčastěji řešeným problémům.**

.....

**26. Je něco, co vám mezi českými klavírními materiály pro děti schází, a byli byste rádi, aby to bylo k dispozici? Je nějaké téma z oblasti elementárního klavírního vyučování dětí, které byste měli rádi zpracované více do hloubky?**

.....

**Chcete mi zanechat nějaký vzkaz? (nepovinné!)**

## Příloha 2: Tvoření tónu

Příklad cvičení na espressivní hru v počátečním klavírním vyučování.

### Espressivní hra

Na vhodných textech vedeme děti k procítěné hře, kterou výrazně vyjádří obsah skladbičky. Hrajeme citlivým, hlubokým ponořením ruky do kláves. Cvičíme postupně všemi prsty a střídáme ruce

Říkáme si

Kočka  
panenka  
sluníčko  
holčička  
hvězdička

a hrajeme



Hrajeme i v jiných oktávnových polohách, podle charakteru slov.

#### KOČIČKA SPÍ

*Zvolna, něžně*  
*mp Pravou i levou rukou* L.S.

D  
Ko-čič-ka spí, pa-nen-ka spí, slu-nič-ko, hvěz-dič-ka, kvě-tin-ka spí.

U  
p P P P P P P P P

Zdroj: JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVIČKOVÁ, Milada. *Klavírní školička pro děti 4–7 leté*.  
Praha: Schott Music Panton, 2007. 216 s. ISMN M–2050–0648–8. s. 68.




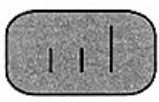


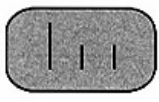
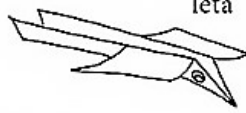

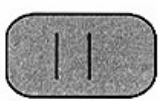


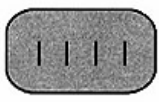


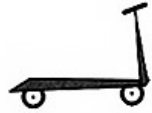
## Příloha 3: Rozvoj rytmického cítění

Příklad hravého cvičení na cítění dlouhých a krátkých rytmických hodnot prostřednictvím dlouhých a krátkých slabik slov.

### Zašifrované obrázky



Pojmenuj obrázky a vytleskej je.  
Každý pak připoj ke správnému okénku.

	bábovka 	holubička 
sněhulák 		tulipán 
mává 		létá 
jedenáct 11 		kopretina 
píská 		žížala 
	lísteček 	koloběžka 



Přeříkej zelená okénka na rytmické slabiky:

| = TÁ   || = TYTY



Ve kterém okénku je zašifrována věta: „Sněhulák mává holubičce“?

--	--	--

Zdroj: HANČILOVÁ, Zuzana a OPLÍŠTILOVÁ, Iva: *Klavírhátky. Spastelkami u klavíru*. Praha: Editio Bärenreiter, 2009. 39 s. ISBN 979-0-2601-464-8. s. 13.

## Příloha 4: Rozvoj tonálního a harmonického cítění

Příklad cvičení na rozvoj tonálního a harmonického cítění pomocí rozeznávání durových a mollových akordů. Jednoduché cvičení lze transponovat do jakékoli tóniny. Akord dur a moll odlišíme pomocí dynamiky a charakteru.

Dur a moll – světlo a stín

Transponujeme

Zaposloucháme se do rozdílného charakteru akordu dur a moll.

Zdroj: JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVIČKOVÁ, Milada. *Nová klavírní škola 1. díl*. Praha: Schott Music Panton, 2005. 152 s. ISMN M-2050-0600-6. s. 73.

## Příloha 5: Harmonizace lidové písně

Příklad harmonizace lidové písně pomocí hlavních harmonických funkcí jako prvku improvizace v elementárním klavírním vyučování. Opět zde vidíme i podnět k transpozici.

### Kočka leze dírou

The image shows a musical score for the folk song "Kočka leze dírou". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 4/4 time and features a melody in the right hand with fingerings 1, 5, 5, 5 and dynamics *p* and *mf*. The left hand provides harmonic support with chords labeled T, S, and D. The second system shows a transposition exercise where the melody is played in a higher register, with the instruction "Doplníme si doprovod." (We will complete the accompaniment) and the note "Transponujeme." (We transpose).

\*Je-li v melodii tón d, vynecháme jej v doprovodu a nahradíme tónem f.

Kočka leze dírou, pes oknem, nebude-li pršet, nezmoknem. nebude-li pršet, nezmoknem.

Transponujeme.

Zdroj: JANŽUROVÁ, Zdena a BOROVIÁ, Milada. *Nová klavírní škola 1. díl*. Praha: Schott Music Panton, 2005. 152 s. ISMN M-2050-0600-6. s. 121.

## Příloha 6: Čtyřruční hra žáka s učitelem

Příklad jednoduché písně podpořené pro dítě zajímavým obsahem i textem podložené barevným harmonickým doprovodem učitele. Žák hraje v legatu a využívá pouze prvního, druhého a třetího prstu každé ruky, oba palce se potkávají na tónu *c1*.

### Piratenlied

Fünf Pi - ra - ten un-ter-m Se - gel su-chen Freun-de auf den Mee - ren. Viel-leicht

sind sie da ver - schwun-den auf der In - sel mit den Hun - den!

*(mit Begleitung spielt der Schüler eine Oktave höher)*

V českém překladu je možné použít k písni následující text:

### Pirátská píseň

Lod' už pá - dí pod plach - ta - mi,  
kde - pak jsou mí ka - ma - rá - di?  
snad je skrý - vá os - trov bí - lý,  
snad tam ble - chy ne - chy - ti - li<sup>101</sup>.

Zdroj: DRABON, Aniko. *Tastenzauberei Klavierschule Band 1*. Hagendorn: Mitropa Music, 2006. 94 s. ISBN 978-90-431-2466-9. s. 45.

<sup>101</sup> K prvnímu dílu této německé klavírní školy existuje kompletní, avšak neoficiální český překlad. Autor/ka překladu bohužel není autorce této práce znám.

## Příloha 7: Tříruční hra žáka a učitele, refrén

Příklad veselé tříruční skladby žáka s doprovodem učitele s názvem *Legrace na černých klávesách*<sup>102</sup>, která je vhodná pro nejmenší pianisty. Hraje se převážně na černých klávesách, skladba obsahuje refrén a tři kuplety – rozvíjí tedy zároveň smysl pro hudební formu. Refrén se hraje pěstičkou, tato hra rozvíjí volnou práci zápěstí. —

### Dr. Faust's Jux mit schwarzen Tasten

Having Fun with Black Keys

Farce sur les touches noires

A Refrain



mit der Faust spielen • play with your fist • jouer avec ton poing

B Couplet 1



D.C.

C Couplet 2



D.C.

D Couplet 3



Reihenfolge • pattern • modèle: ||: A :|| B - A - C - A - D - A

Secondo



Zdroj: EMONTS, Fritz. *Evropská klavírní škola 1. díl*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 1992. 88 s. ISMN M-001-08201-3. s. 18.

<sup>102</sup> Volný překlad autorky práce. V praxi se též používá překlad *Hra s pěstičkou*.



## Příloha 8: Synkopická výměna pedálu

Příklad skladby vhodné pro výuku synkopické výměny pedálu, *Ranní preludium*. V originálu je zaznamenána současná výměna pedálu, avšak skladbu je vhodné pro účely výuky upravit a pedál měnit synkopicky vždy s novou harmonií. Harmonie je vhodné od sebe odlišit dynamicky, je možné vybarvit je různě barevnými pastelkami.

**Morning Prelude**

**Allegretto**

The musical score for "Morning Prelude" is presented in four systems. The first system is marked *mf-mp* and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system also continues. The fourth system includes a repeat sign and is marked *rit. 2nd time*. The score includes fingerings (1, 2, 5) and dynamic markings.

**Note:** On the repeat, you may play one octave higher than written.

Zdroj: BASTIEN, James. *Bastien Piano Basics Level 1 Piano WP201*. San Diego, California: Neil A. Kjos Music Company, 1985. 56 s. ISBN 0-8497-5266-3. s. 35.

## Příloha 9: Improvizace

Příklad improvizací hry. Zaznamenaný doprovod hraje pedagog, žák k němu dostane zadání vhodných improvizčních postupů. Tipy k improvizaci samotné jsou pak uvedeny níže. Žák je veden k orientaci v tonálním centru a příbuzných tóninách. Vhodné je vymezení určitých tónových rozsahů pro improvizaci – zpočátku třeba jen na třech tónech v rámci každého akordu podle harmonií v doprovodech. Žák se může též naučit doprovod, který bude opakovaně hrát s použitím synkopického pedálu, a improvizaci může hrát pedagog, aby žáka mohl inspirovat.

Fingertanz (Improvisation)

Möglichkeiten: - auf allen weißen Tasten ohne Einschränkung des Tonraumes  
- in der C-Fünf-Fingerlage

ruhig

Begeleitung 1

fröhlich

Begeleitung 2

Schluss

Schluss

Spiel nicht immer nur Nachbartöne rauf und runter, sondern probiere auch andere Schritte aus. Dadurch entsteht eine interessantere Melodie.

Tipps

Hör immer gut auf die Begleitmusik und versuche „mitzukommen“.

Die Wiederholung eines Tons oder eines Tonschrittes kann auch schön klingen!

Mach nicht nur gleichmäßige Schritte, sondern langsame und schnelle abwechselnd. Variiere also auch den Rhythmus!

Such den passenden Schlussston! (Am Ende kehrt Herr C auf seinen Platz zurück.)

**V českém překladu: Tanec prstů.** Možnosti – na všech bílých klávesách bez omezení tónového prostoru, v pětiprstové poloze od c.

Tipy:

- Nehraj pořád jen sousední tóny nahoru a dolů, ale vyzkoušej také jiné vzdálenosti tónů. Tak vznikne zajímavá melodie.
- Opakování jednoho tónu nebo jednoho tónového postupu může také znít pěkně!
- Nedělej jenom rovnoměrné kroky, ale proměňuj také pomalé a rychlé. Měň také rytmus!
- Pořád poslouvej doprovodnou hudbu a zkus ji „následovat“
- Vyhledej správný závěrečný tón! (Na konci se Pan C opět vrací na své místo<sup>103</sup>)

Zdroj: DRABON, Aniko. *Tastenzauberei Klavierschule Band 1*. Hagendorn: Mitropa Music, 2006. 94 s. ISBN 978–90–431–2466–9. s. 44.

<sup>103</sup> Vlastní překlad autorky z německého originálu do češtiny.

## Příloha 10: Základy polyfonní hry

Příklad jednoduché skladby o dvou hlasech, ve které se ruce (hlasy) střídají a pouze chvíli znějí oba zároveň.

**Rozhovor**  
Dialogue / Gespräch

Andante

The musical score is written for piano in C major, 4/4 time, and marked 'Andante'. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a finger number '5' above the first note. The second system has a finger number '4' above the first note. The third system starts with a forte (*f*) dynamic and has finger numbers '1' and '4' above the first notes. The fourth system has a 'ritardando' marking and ends with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line.

Zdroj: HRADECKÝ, Emil. *Dvouhlasé klavírní skladbičky na jednu stránku*. Praha: Bärenreiter, 2017. 18 s. ISMN 979-0-2601-0842-4. s. 4.

Další příklad jednoduché skladby s náznakem polyfonní hry. Skladba má opět dva hlasy, které se pohybují samostatně a napojují se jeden na druhý. Skladba má zároveň programní obsah, je vhodná též pro rozvoj interpretačních dovedností dítěte.

### 3. KOČKA JE HEBKÁ, ALE ŠKRÁBE THE CAT HAS SOFT FUR BUT SCRATCHES

Andante

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked Andante. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked mezzo-piano (*mp*). The third system features a forte (*f*) dynamic for a short passage, followed by a piano (*p*) dynamic. The fourth system ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5).

Zdroj: JEŽKOVÁ, Olga. *Obrázky na klávesách*. Praha: Amos Editio, 2001. 11 s. ISMN M-66057-008-1. s. 5.

## Příloha 11: Otextování melodie

Příklad expresivní skladby *Mlha na moři* s dlouhými rytmickými hodnotami. Jednotné tempo skladby je možné podpořit vhodným otextováním. Uvedený text byl zaznamenán v průběhu mé vyučovatelské praxe na konzervatoři v Pardubicích.

**Fog at Sea**  
(Note or rote)

Up - stems R.H.  
Down - stems L.H.

William Gillock

Andante

*As softly as possible*

Mo-ře je nád-her-né, mo-ře je ta-jem-né,

ná-va-ně, ná-va-ně, ná-va-ně, ná-va-ně,

U-kry-vá pok-la-dy zá-moř-ských lo-dí,

kte-ré se mu-ze-u ná-ra-mně ho-dí.

soft pedal throughout

Zdroj: GILLOCK, William. *Accent on Gillock, Level I*. Florence, Kentucky: Willis Music Company, 2005. 15 s. ISBN 0877180768. s. 2.

## Пříloha 12: Hra v portamentu

Пříklad skladby vhodné pro počáteční stádium vyučování. Skladba *Psí valčík*, hraje se v portamentu.

**ВАЛЬС СОБАЧЕК**

Умеренно

Первая партия *mf* Правая рука

Ф-п. Левая рука

Вторая партия Правая рука

Левая рука *p*

Zdroj: ARTOBOLEVSKAJA, Anna Danilovna. *Pervaja vstrecha s muzykoj*. Moskva: Russkoye Muzykal'noye Izdatel'stvo, 2012. 66 s. ISBN 979-0-3520-7100-1. s. 40.

## Příloha 12: Příprava na hru v legatu

Příklad přípravné skladby pro hru v legatu. Hraje se pouze vnitřními třemi prsty, bez použití palce a malíku. Skladba se jmenuje *Zlobivé dítě*<sup>104</sup>.

**ДРАЗНИЛКА**

С. Ляховицкая. Упражнение

Живо

The musical score is presented in two systems. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The right-hand part (treble clef) features a sequence of eighth notes and sixteenth notes, often beamed together, with slurs and accents. Fingerings 2, 3, and 4 are indicated. The left-hand part (bass clef) consists of a steady eighth-note accompaniment, also with slurs and accents, and fingerings 4, 3, and 2. The tempo is marked 'Живо' (Allegro) and the first measure of the first system is marked with a forte 'f' dynamic.

Zdroj: ARTOBOLEVSKAJA, Anna Danilovna. *Pervaja vstrecha s muzykoj*. Moskva: Russkoye Muzykal'noye Izdatel'stvo, 2012. 66 s. ISBN 979-0-3520-7100-1. s. 45.

<sup>104</sup> V neoficiálním českém překladu klavírní školy Artobolevské je uvedeno též „Draznilka“, což znamená rovněž „Zlobivé dítě“, viz. kapitola 3 této práce.

## Příloha 13: Hra odtahu

Příklad skladby připravující hru odtahu, vhodné pro počáteční klavírní vyučování.

**Dvě houpačky**

doprovod O. Mácha

Pravá ruka

žák

1 učitel

Levá ruka

žák

2 učitel

Zdroj: JANŽUROVÁ, Zdena a BORO VÁ, Milada. *Nová klavírní škola 1. díl*. Praha: Schott Music Panton, 2005. 152 s. ISMN M-2050-0600-6. s. 36.



## Příloha 14: Příprava ke hře kvintakordu

Příklad přípravného cvičení ke hře kvintakordu. Osobně doporučuji cvičit i tak, že jednotlivé rozložené tóny akordu dítě postupně zadržuje, aby pocítilo, jaké je to držet stisknuté tři tóny současně. Teprve poté dítě zahraje celý akord jako souzvuk.

### Hra kvintakordu

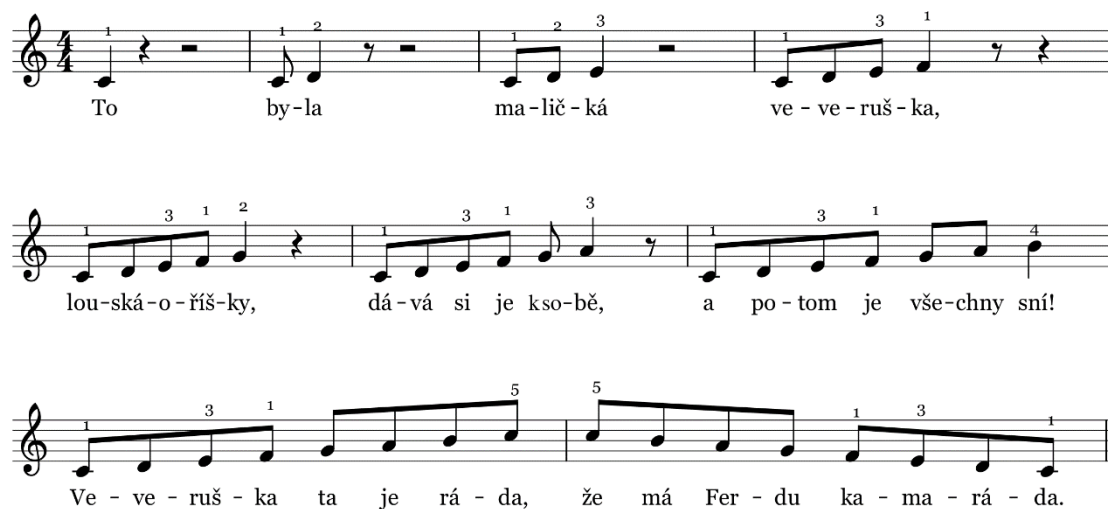
*p.r.*  $\frac{1}{2}$  1 3 5  
Dě-dou-šku, běloušku, co to by - lo, že vám tak na hlavu na - sně - ži - lo?  
8  
Dě - dou - šku, běloušku, pojd' - te nýč - ko, my si vás odvedem na slu - nič - ko.

*l.r.*  $\frac{1}{2}$  1 3 5  
Ta na - še babička rá - da mě má, dnes pe - če lívance, jis - tě mně dá.  
S tva - ro - hem, s povidly, jsou ja - ko med, řek - nu jí: děkuji, sním si je hned.

Zdroj: JANŽUROVÁ, Zdena a BORO VÁ, Milada. *Klavírní školička pro děti 4–7 leté*. Praha: Schott Music Panton, 2007. 216 s. ISMN M–2050–0648–8. s. 176.

## Příloha 15: Příprava na hru stupnice

Příklad přípravné výuky hry stupnice C dur přes jednu oktávu. Básnička o veverušce, u které je zaznamenán prstoklad pro pravou ruku. Stejné cvičení lze hrát i levou rukou, s použitím příslušného prstokladu. Uvedený text byl zaznamenán v průběhu mé vyučovatelské praxe na konzervatoři v Pardubicích. Cvičení je možné transponovat do dalších tónin podle potřeby.



To by-la ma-lič-ká ve-ve-ruš-ka,  
lou-ská-o-říš-ky, dá-vá si je kso-bě, a po-tom je vše-chny sní!  
Ve-ve-ruš-ka ta je rá-da, že má Fer-du ka-ma-rá-da.