

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Výuka klavírních doprovodů písní s akordickými značkami na
základních uměleckých školách**

**The teaching of piano accompaniment with chord symbols at the
primary art schools**

Věra Matulíková

Vedoucí práce: PhDr. Leona Stříteská, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-HV

2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Výuka klavírních doprovodů písní s akordickými značkami na základních uměleckých školách vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 12. 7. 2017

.....

podpis

Chtěla bych poděkovat PhDr. Leoně Stříteské, Ph.D. nejen za vedení mé práce, za cenné rady a připomínky, ale také za to, že mě díky předmětu *Hra a doprovod písní na klavír* inspirovala ke zpracování tohoto tématu. Chtěla bych poděkovat všem, kteří mě motivovali a mysleli na mě během psaní této práce, především pak mé rodině za všeobecnou podporu.

ANOTACE

Tato práce se zabývá doprovázením písní podle akordických značek. Nejprve čtenáře seznámí se základní teorií, která je pro doprovod podle akordických značek nezbytná, tedy s intervaly, akordy a konečně akordickými značkami. Práce se dále zabývá improvizací a stylizací doprovodů. V praktické části představíme výsledky průzkumu, který proběhl mezi učiteli a žáky oboru hry na klavír. Cílem průzkumu bylo zjistit a následně zhodnotit stav výuky doprovodů písní s akordickými značkami na základních uměleckých školách.

KLÍČOVÁ SLOVA

akordy, akordické značky, doprovázení písní, improvizace

ANNOTATION

This thesis deals with the accompaniment of songs according to the chord symbols. First, the reader will be acquainted with the basic theories that are necessary for accompaniment, with intervals, chords, and finally with chord symbols. The thesis also deals with improvisation and stylization for accompaniment. In the practical part we will present the results of a survey investigating teachers and piano students. The aim of the survey was to find out and subsequently evaluate the status of the accompaniment of songs utilizing chord symbols at the art schools.

KEYWORDS

chords, chord symbols, accompaniment of songs, improvisation

Obsah

1	Úvod	7
2	Intervaly.....	9
2.1	Definice intervalu.....	9
2.2	Názvy a jakost intervalů.....	9
3	Akordy.....	12
3.1	Kvintakord.....	12
3.2	Septakord.....	13
3.3	Nónový akord.....	14
4	Akordické značky.....	15
4.1	Možnosti zápisu jednotlivých druhů akordů.....	15
4.2	Akordy s různými označeními a s přidanými tóny	17
4.3	Akordické značky z mezinárodního hlediska	18
4.4	Historie akordických značek.....	18
5	Zpěvníky využívající akordické značky.....	21
6	Improvizace	25
6.1	Co je to improvizace	25
6.2	Význam improvizace	25
6.3	Historie improvizace	27
6.4	Osvojitelnost improvizace.....	31
6.5	Osobní zkušenost se základy improvizace.....	34
6.5.1	Improvizace vlastní souvislé melodie.....	34
6.5.2	Improvizace v rámci doprovodů.....	35
7	Klavírní doprovody písní: improvizace a stylizace doprovodů.....	37
7.1	Literatura	37
7.2	Klavírní doprovody	40
7.2.1	Představa doprovodu.....	41
7.2.2	Zdobení melodie	41
7.2.3	Převedení harmonie do pravé ruky	42
7.2.4	Bas	42

7.2.5	Tempo a dynamika.....	43
7.2.6	Předehra	43
7.2.7	Modely doprovodů.....	44
8	Průzkum.....	45
8.1	Dotazník pro učitele hry na klavír.....	45
8.1.1	Otázky	45
8.1.2	Hypotézy	46
8.1.3	Sbírání dat	46
8.1.4	Odpovědi.....	47
8.2	Dotazník pro žáky a absolventy ZUŠ v oboru hry na klavír	55
8.2.1	Otázky	55
8.2.2	Hypotézy	56
8.2.3	Sbírání dat	56
8.2.4	Odpovědi.....	56
8.3	Komentář k výsledkům průzkumu	60
9	Závěr.....	62
	Seznam literatury	64

1 Úvod

Interpretace skladeb klasických skladatelů je neoddiskutovatelnou součástí hudebního vzdělávání na základních uměleckých školách. Věnuje se jí většina pozornosti. Naproti tomu výuka improvizace a doprovodů písní je již v hudebním vzdělávání oblastí, která je více diskutabilní. Nezřídka se setkávám s lidmi, kteří jsou žáky či absolventy ZUŠ ve hře na klavír, naučili se hrát Bacha, Beethovena, Chopina, naučili se techniku, práci s dynamikou atp., ale dostane-li se jim do ruky zpěvník, ve kterém je melodie písničky a k ní akordické značky, nevědí si mnohdy žáci, či dokonce absolventi ZUŠ rady. Problémem pak nemusí být jen správné pochopení a znalost akordické značky, a tedy harmonického podkladu, ale také způsob vlastního doprovodu, případně schopnost improvizace.

V šesti kapitolách se budeme věnovat převážně teorii – nejprve se seznámíme s intervaly a akordy, které jsou důležité pro pochopení akordických značek. Dále se budeme zabývat akordickými značkami, historií značek, variantami zápisu. Představíme si dvanáct zpěvníků, které akordické značky používají, zaměříme se převážně na druhy akordických značek, které se v nich objevují. Následně se budeme věnovat improvizaci, mimo jiné jejímu významu, a to nejen při doprovázení písní, ale také obecně významu improvizace ve vztahu žáka k nástroji. V poslední teoretické kapitole se zaměříme již konkrétněji na klavírní doprovody písní, zmíníme a popíšeme zde domácí literaturu, která se doprovody zabývá, a ve stručnosti představíme možnosti doprovodů, jako je zdobení melodie, převedení harmonie do pravé ruky a osamostatnění basu, volba přede hry apod.

Osmá kapitola je věnovaná průzkumu. Obsahem a cílem průzkumu je zjistit stav výuky doprovodů písní s akordickými značkami na tuzemských základních uměleckých školách. Za tímto účelem byly vytvořeny dva dotazníky, jeden pro učitele, druhý pro žáky a absolventy. Cílem je nejen zjistit stav výuky doprovodů, ale také zjistit, jaké materiály se při výuce doprovodů používají, zda se projeví na výsledcích například věková skupina (učitele či žáka) nebo druh základní umělecké školy.

Mým předpokladem je, že doprovody písní s akordickými značkami se většinou na základních uměleckých školách nevyučují, pakliže ano, očekávám kladné odpovědi spíše u žáků soukromých škol a u mladších učitelů. Celkově však nepředpokládám, že by se žáci s touto problematikou ve školách hlouběji seznamovali a orientovali se

v akordických značkách a možnostech doprovodů, případně modelech doprovodů podle hudebních žánrů.

Ve své práci jsem čerpala z domácí literatury, převážně z publikací: Učebnice harmonie (J. Kofroň), Tajemství akordových značek (M. Šolc), Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti (M. Nedělka), S písničkou u klavíru (Z. Průšová, Z. Janžurová), Klavírní improvizace doprovodů (J. Drášil), Improvizace včera a dnes (J. V. Sýkora), Hra písni na klavír (S. Pecháček) a dalších, viz seznam literatury.

Hlavním cílem mé bakalářské práce je jednak upozornit na tuto mnohdy opomíjenou oblast hudebního vzdělávání, jednak představit teoretický základ, který by mohl být pro výuku doprovodů (případně též pro samouky) inspirativní.

2 Intervaly

Dříve, než se seznámíme s akordy, je dobré porozumět intervalům, z nichž jsou akordy sestaveny. Jestliže rozumíme intervalům a víme, z jakých intervalů se akordy skládají, můžeme si tak jednoduše v praxi akord odvodit a nemusíme se tedy akordy učit mechanicky nazpaměť. V této kapitole bych chtěla intervaly stručně shrnout, představit jejich základní přehled. K jasnějšímu pochopení intervalů je potřeba primární znalost stupnic. Kapitulu věnovanou stupnicím jsem do své práce nezahrnula, k jejich prostudování odkazuji k Učebnici harmonie Jaroslava Kofroně¹ či k ABC hudební nauky Ludřka Zenkla².

2.1 Definice intervalu

„Interval znamená v hudbě výškovou vzdálenost mezi dvěma tóny.“³ „Tón, od kterého měříme vzdálenost k druhému tónu, jest tón základní, druhý tón se nazývá intervalový tón. Podle umístění intervalového tónu vzhledem k základnímu jsou intervaly vrchní nebo spodní.“⁴ Znějí-li oba tóny současně, jedná se o interval harmonický. Ozvou-li se tóny po sobě, jedná se o interval melodický.

2.2 Názvy a jakost intervalů

Základní intervaly se nazývají prima, sekunda, tercie, kvarta, kvinta, sexta, septima, oktáva. Intervaly rozlišujeme na čisté, velké a malé. Jednoduchou poučkou pro zapamatování je, že intervaly, které ve svém názvu obsahují „e“ se dělí na malé a velké, ostatní jsou čisté. Malé a velké jsou tedy: sekunda, tercie, sexta, septima; čisté jsou: prima, kvarta, kvinta a oktáva.

Snadno si můžeme intervaly představit na tónech stupnice C dur – tóny: c, d, e, f, g, a, h, c. Základním tónem je c, se kterým následující tóny tvoří interval. Intervaly se

¹ KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 183 s.

² ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1976. 199 s.

³ ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1976. s. 78

⁴ KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s. 17

zapisují arabskými číslicemi. Při vzestupné durové stupnici získáme intervaly 2, 3, 6, 7 velké.

Tóny	Název intervalu	Jakost intervalu	Označení
C – C	prima	čistá	č. 1
C – D	sekunda	velká	v. 2
C – E	tercie	velká	v. 3
C – F	kvarta	čistá	č. 4
C – G	kvinta	čistá	č. 5
C – A	sexta	velká	v. 6
C – H	septima	velká	v. 7
C ¹ – C ²	oktáva	čistá	č. 8

Tabulka 1 Intervaly při vzestupné stupnici

Při sestupné durové stupnici budou tyto intervaly malé.

Tóny	Název intervalu	Jakost intervalu	Označení
C ² – C ²	prima	čistá	č. 1
C ² – H ¹	sekunda	malá	m. 2
C ² – A ¹	tercie	malá	m. 3
C ² – G ¹	kvarta	čistá	č. 4
C ² – F ¹	kvinta	čistá	č. 5
C ² – E ¹	sexta	malá	m. 6
C ² – D ¹	septima	malá	m. 7
C ² – C ¹	oktáva	čistá	č. 8

Tabulka 2 Intervaly při sestupné stupnici

Kromě těchto základních intervalů rozeznáváme též intervaly odvozené, které z těchto základních vznikají. Jsou to intervaly zvětšené a zmenšené. Zvětšené vznikají z velkých, zmenšené z malých, z čistých můžeme utvořit jak zmenšené, tak zvětšené. Jednoduše řečeno, zvýšíme-li u čistých nebo velkých intervalů horní intervalový tón o půltón, získáme zvětšený interval – např.:

$$C - G = \text{č. 5}, C - G\sharp (\text{Gis}) = \text{zv. 5}$$

$$C - E = \text{v. 3}, C - E\sharp (\text{Eis}) = \text{zv. 3}$$

(Zahrajeme-li na klaviatuře čistou kvartu a zvětšenou tercií, nepoznáme rozdíl. Rozdíl je v notovém zápise, podle něj rozeznáme s jistotou, o který interval se jedná.) A naopak snížením horního intervalového tónu o půltón získáme u čistých a malých intervalů zmenšené:

$$C - G = \text{č. } 5, C - G\flat (\text{Ges}) = \text{zm. } 5$$

$$C - A\flat (\text{As}) = \text{m. } 6, C - A\flat\flat (\text{Asas}) = \text{zm. } 6.^5$$

Na závěr je ještě potřeba zmínit, že existují také intervaly složené. Jsou to intervaly větší než oktáva a složené se jim říká z toho důvodu, že „se skládají z oktávy a některého intervalu jednoduchého“⁶. Jsou jimi:

Název intervalu	Číselné označení	Spojení intervalů
nóna	9	oktáva + sekunda
decima	10	oktáva + tercié
undecima	11	oktáva + kvarta
duodecima	12	oktáva + kvinta
terdecima	13	oktáva + sexta
kvartdecima	14	oktáva + septima
kvintdecima	15	oktáva + oktáva

Tabulka 3 Složené intervaly

⁵ Stejně tak tvoříme zvětšené či zmenšené intervaly u spodních intervalů, kdy základní tón je výš než intervalový. Snížíme-li zde intervalový tón, zvětší se nám vzdálenost mezi tóny a získáváme interval zvětšený. Zvýšíme-li intervalový tón, vzdálenost se zmenší, vzniká interval zmenšený.

⁶ KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s. 21

3 Akordy

„Akord vzniká souzněním více než dvou různých tónů, uspořádaných podle určitého systému.“⁷ Obvykle se používá systém terciový – tóny akordu v základním tvaru jsou od sebe vzdáleny o tercii. (Dále známe například systém kvartový, kde vzdálenost mezi tóny tvoří čistá kvarta.) Kromě základního tvaru můžeme mít též akord v obratu, ten vznikne přesunutím spodního tónu o oktávu výš nebo nejvyššího tónu o oktávu níž.

V následujících podkapitolách se budeme věnovat kvintakordům, septakordům a nónovým akordům. Znalost a dobrá orientace v kvintakordech a jejich obratech je pro nejjednodušší hru podle akordických značek naprosto nepostradatelná. Znalost septakordů nepovažuji za nepostradatelnou, ale rozhodně za velmi důležitou. S dalšími akordy (např. nónovými) se u písni s akordickými značkami setkáme v podstatně menší míře, vyskytují se zejména v harmonizaci jazzových a bluesových písni. V lidových písniích a většině populárních se zpravidla neobjevují. Přesto je dobré vědět, jak se takové akordy tvoří. Undecimovým a terdecimovým akordům se zde věnovat nebudeme, jelikož se s nimi v běžné praxi doprovodů písni s akordickými značkami neseťkáváme (ve zpěvnících používaných širší veřejností se nevyskytují). Používají se obvykle ve složitějších, jazzově orientovaných notách.

3.1 Kvintakord

Kvintakord je akord složený ze tří tónů, které jsou od sebe vzdáleny o tercii. Spodní a horní tón spolu tvoří kvintu. Základními tvary kvintakordu jsou: durový, mollový, zvětšený a zmenšený. V tabulce si ukážeme příklady kvintakordů postavených od tónu C.

Kvintakord	Intervaly	Příklad
durový	v. 3 + m. 3	C + E + G
mollový	m. 3 + v. 3	C + E \flat + G
zvětšený	v. 3 + v. 3	C + E + G \sharp
zmenšený	m. 3 + m. 3	C + E \flat + G \flat

Tabulka 4 Základní tvary kvintakordů

⁷ ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. 9. vyd. Praha : Supraphon, 1989. s. 43.

První obrat kvintakordu se nazývá sextakord, vzniká přesunutím základního tónu o oktávu výš. První dva tóny tvoří tercii, spodní a horní tón pak tvoří sextu, např.:

$$\text{kvintakord } C - E - G \rightarrow \text{sextakord } E - G - C$$

Dalším přesunutím spodního tónu o oktávu výš vzniká kvartsextakord, první dva tóny tvoří kvartu, spodní a horní tvoří sextu:

$$\text{sextakord } E - G - C \rightarrow \text{kvartsextakord } G - C - E$$

3.2 Septakord

Základní tvar septakordu je složen ze čtyř tónů v terciových vzdálenostech, tzn., že septakord vzniká přidáním další tercie ke kvintakordu. Spodní a horní tón tvoří septimu. Septakordů rozlišujeme sedm druhů:

1. Tvrdě velký
2. Tvrdě malý
3. Měkce velký
4. Měkce malý
5. Zmenšeně malý
6. Zmenšeně zmenšený
7. Zvětšeně velký

První slovo názvu (přívlastek) určuje kvintakord, druhé slovo (přídavné jméno) určuje septimu. Tvrdě = durový, měkce = mollový, zmenšeně = zmenšený, zvětšeně = zvětšený (kvintakord). Velký = velká septima, malý = malá septima, zmenšený = zmenšená septima. Zvětšená septima se v septakordu nepoužívá, nešlo by již o čtyřzvuk, protože prima se zvětšenou septimou zní jako čistá oktáva, př. $C + H\sharp = \text{enharmonická záměna}$.

Septakord	Kvintakord	Septima	Označení	Příklad
tvrdě velký	durový	velká	tv. v. 7	$C + E + G + H$
tvrdě malý	durový	malá	tv. m. 7	$C + E + G + B$
měkce velký	mollový	velká	m. v. 7	$C + E\flat + G + H$
měkce malý	mollový	malá	m. m. 7	$C + E\flat + G + B$

zmenšeně malý	zmenšený	malá	zm. m. 7	C + E _b + G _b + B
zmenšeně zmenšený	zmenšený	zmenšená	zm. zm. 7	C + E _b + G _b + H _{bb}
zvětšeně velký	zvětšený	velká	zv. v. 7	C + E + G _# + H

Tabulka 5 Základní tvary septakordů

Každý septakord má tři obraty – kvintsextakord, terckvartakord a sekundakord. Názvy těchto obratů se *odvozují od názvu septakordů, jejichž obratem vznikly*⁸: např. kvintsextakord tvrdě velkého septakordu.

3.3 Nónový akord

Nónový akord vzniká připojením další tercie k základnímu tvaru septakordu. Spodní a nejvyšší tón tedy tvoří v základním tvaru nónu. Nónový akord může být opět velký nebo malý v závislosti na jakosti intervalu nóny. *„Nejdůležitější je dominantní nónový akord, malý i velký. Je to dominantní septakord doplněný o velkou nebo malou nónu (pozn. autora: např. od tónu C = C-E-G-B+D/Db). Méně častý a významný je nónový akord s mollovým základem, který vzniká doplněním měkce malého septakordu o malou nebo velkou nónu (pozn. autora: např. C- Eb-G-B+D/Db).⁹ V základním tvaru nónového akordu mohou tvořit první tři tóny od spodu nejčastěji durový kvintakord, mollový či zmenšený (např. C- Eb-G_b-B+D/Db)¹⁰.*

Obraty nónového akordu se nazývají: sextseptimový, kvartkvintový a sekundterciový. *„...vytvářejí se a nazývají podobně jako u septakordu, jméno obratu určují intervaly, které tvoří v převratu tóny původní nóny s tónem nejspodnějším.“¹¹*

⁸ KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s. 31

⁹ ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1976. s. 105

¹⁰ Luděk Zenkl tamtéž píše, že *„z malých a velkých tercií můžeme sestavit mnoho různých nónových akordů“* (s. 105), uvádí však příklady jen těchto tří variant, které jsou nejběžnější. Já se taktéž přikláním k názoru, že není nutné k praktickým účelům vypisovat další varianty nónových akordů. Pro jejich podrobnější přehled odkazuji ke knize Milana Šolce - Tajemství akordových značek (viz seznam literatury), v níž uvádí příklady dvanácti druhů nónových akordů.

¹¹ ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1976., s. 105

4 Akordické značky

Akordická značka je stručný zápis akordu. Vždy se skládá z písmene, mnohdy v kombinaci s číslicí, případně znaménkem. Akordické značky nemusí mít ve všech zpěvnících stejnou podobu, mohou se lišit, jejich varianty si ukážeme v následující podkapitole.

4.1 Možnosti zápisu jednotlivých druhů akordů

Pořadí akordů jsem zvolila víceméně podle četnosti, s jakou se vyskytují ve zpěvnících, od nejběžnějších akordů, po nejméně se vyskytující.

Durový kvintakord – značí se velkým samostatným písmenem, případně velkým písmenem s posuvkou #/b (např. C = C dur, F# = Fis dur apod.).

Mollový kvintakord – může se zapsat celkem čtyřmi variantami: velkým písmenem (případně s posuvkou) s příponou -m nebo -mi, další možností je velké písmeno se znaménkem – (= minus), nejméně frekventovaným způsobem zápisu je malé písmeno. (Akord c moll se tedy může zapsat těmito akordickými značkami: Cm; Cmi; C-; zřídka malé c)

Dominantní septakord – je durový a obsahuje malou septimu, značí se jedinež velkým písmenem a číslicí 7 (např. C7).¹²

Mollový septakord s malou septimou – varianty zápisu jsou stejné jako u mollového kvintakordu, ke značce se přidává číslice 7 (např. Cm7; Cmi7; C-7).

Durový septakord s velkou septimou – značka obsahuje příponu maj; maj7; 7maj; mj7; j7; někdy se u velkého písmene objeví značka ^Δ (maj je zkratka slova major, což znamená velký, maj7 tedy znamená velkou septimu. Příklady: C^{maj}, C^{7maj}, C^{maj7}; C^{j7}; C^Δ).

Mollový septakord s velkou septimou – k základu pro označení mollových kvintakordů se připojí přívlastek maj/maj7 (např. Cm^{maj/maj7}; Cmi^{maj/maj7}; C^{-maj/maj7}).

¹² Píše-li se u akordu samotná „7“, myslí se vždy malá septima.

Zvětšený kvintakord – nejčastější variantou je použití znaménka +, které se píše za velké písmeno nebo v kombinaci s číslicí 5, která odkazuje ke kvintě (např. C+; C5+), druhou obvyklou variantou je kombinace písmene, číslice 5 a posuvky (např. C5♯). Hradecký uvádí možnost zápisu se zkratkou „zv“ za písmenem¹³ (Czv).

Zmenšený kvintakord – varianty jsou podobné jako v předchozím příkladu, přičemž používáme znaménko – a posuvku b (např. C-5b; Cm5-; Cmi5-; Cm5b; Cmi5b; případně Czm).

Zmenšený kvintakord se někdy chápe i pod značkou ° (např. C°), toto znaménko se přepisuje také jako „dim“ (diminished), znamená zmenšený akord, **častěji se však chápe a hraje v kombinaci se zmenšenou septimou**, v tom případě se pod touto značkou rozumí zmenšeně zmenšený septakord (např. C°/Cdim bude tvořen tóny C-Eb-Gb-Hbb).

Zmenšeně malý septakord – je podobný předchozímu příkladu, značí se velkým písmenem a znaménkem ° (např. C°) nebo všemi variantami pro mollový kvintakord v kombinaci s čísly 7 (malá septima) a 5 (kvinta) se znaménkem značícím snížení (např. Cm7b5; Cmi $\frac{7}{5b}$; Cm $\frac{7}{5b}$; Cmi $\frac{7}{5-}$; C- $\frac{7}{5b}$).

(V některých zpěvnících můžeme narazit na **zvětšeně malý septakord** – značí se kombinací dominantního septakordu a zvětšeného kvintakordu, tedy velkým písmenem, číslicí sedm a číslicí 5 se znaménkem + nebo ♯ (např. C^{7/5+}; C^{7/♯5}; možno též psát pod sebou C $\frac{7}{5+}$.)

Karel Velebný dává k opakování tři základní poučky¹⁴:

1. *m se vztahuje vždy pouze k tercii,*
2. *+ se vztahuje vždy pouze ke kvintě,*
3. *maj se vztahuje vždy pouze k septimě*

¹³ HRADECKÝ, E. *Hrajeme na klavír podle akordových značek*. 2. vyd. Petřvald : Blesk Market s.r.o., 2011. s. 52

¹⁴ VELEBNÝ, K. *Jazzová praktika I*. 2. vyd. Praha : Panton, 1983. s. 10

4.2 Akordy s různými označeními a s přidanými tóny

Akord s označením ^{sus} – obvykle se objeví v kombinaci s číslem, většinou sus4, případně sus2. Sus pochází z anglického slova suspended a znamená nahrazení. Týká se tercie, v akordu s příponou sus4 se místo tercie hraje kvarta, v sus2 sekunda. V případě, že akordická značka obsahuje „sus“ bez čísla, automaticky se počítá s nahrazením tercie kvartou (např. $C^{\text{sus}4}$ = tóny C-F-G; $C^{\text{sus}2}$ = tóny C-D-G; někdy se píše v opačném pořadí – př. $C^{4\text{sus}}$).

Akord s označením ^{add} – tyto akordy jsou vždy doplněny ještě číslem a znamenají, že k základnímu akordu je připojen další tón – add9 znamená, že k akordu je přidána nona, v případě add11 undecima, v praxi není neobvyklé převést si nejvyšší tón, například u „add9“ nonu, o oktávu níž a hrát tak akord zhuštěný přidanou sekundou (např. akord $C^{\text{add}9}$ = tóny C-D-E-G/ případně C-E-G-D). Označení „add2“ či „add4“ se nepoužívá, sekunda a kvarta jsou intervaly, které se chápou jako substituce za tercii (viz výše) a vztahují se tedy výlučně k akordům s označením „sus“.

Akord s označením ^{omit} – také se vyskytuje jedině v kombinaci s číslem, omit znamená „vynechat“, například akordická značka velkého písmene s omit3, znamená, že hrajeme bez tercie ($C^{\text{omit}3}$ = tóny C-G).

Akord s přidanou sextou – kombinace základního, ať už durového, nebo mollového, akordu a sexty (intervalového tónu od tónu základního) je natolik častá, že se nepoužívá s příponou add, ale zapisuje se samostatně ke značce akordu číslicí (např. C6 = tóny C-E-G-A; u mollového základu platí všechny varianty pro zápis mollového akordu s přidanou 6, tedy Cmi6; Cm6, C-6).

Akord s číslicí 9 – rozdíl mezi akordem s označením add9 a akordem u něhož je napsaná samotná 9 je v tom, že v případě add9 přidáváme pouze nónu. U akordu s číslicí 9 (bez označení add) se předpokládá automaticky i septima – takový akord obsahuje primu, tercii, kvintu, malou septimu a velkou nónu (např. $C9$ = tóny C-E-G-B-D)¹⁵, jedná se tedy o dominantní nónový akord.

¹⁵ V jazzových písních se můžeme setkat i s akordy undecimovými (např. C11) a terdecimovými (např. C13), které se tvoří stejným způsobem (vždy počítají i se septimou a nónou apod.).

Akord se sníženou 9, tedy 9b - jedná se o dominantní nónový akord s malou nónou. Možností zápisu je však v tomto případě vícero, vždy velké písmeno (jako základ akordu) plus 9b; 9-; 7b9 (např. C9b; C9-; C7b9 = tóny C-E-G-B-Des).

Akordy s lomítkem – v notách s akordickými značkami se můžeme nezděravě setkat s akordickou značkou, která bude vypadat například C/E nebo D/F# apod. Častá laická domněnka je, že v tomto případě si hráč může mezi akordy vybrat. Ve skutečnosti je však akord pouze ta část před lomítkem, za lomítkem je tón, který by měl zaznít v base. (Hrajeme-li akord v pravé ruce, levou můžeme zahrát jen ten basový tón, v případě, že hrajeme akord v levé ruce, zahrajeme ho v tom obratu, aby vyhovoval značce (např. C/E = tóny E-G-C, tedy druhý obrat durového kvintakordu).) Kromě zápisu s lomítkem může být basový tón zapsán i v podobě zlomku, např. $\frac{C}{E}$. Basový tón značí písmeno vespod, v tomto případě tedy E. V base nemusí zaznít jen tón z akordu, který hrajeme, například se můžeme setkat s tímto postupem v base: C, C/H, C/B, C/A aj.

4.3 Akordické značky z mezinárodního hlediska

Je potřeba zmínit, že se mezinárodně liší označování akordů, jejichž základem je tón H a B. Zatímco my (německy mluvící země a některé další státy střední Evropy) označujeme akordy H dur a H moll jako: H a Hmi; B dur a B moll jako: B a Bmi, ve většině zahraničních států se tyto akordy píšou B (= naše H), Bmi (= naše Hmi), Bb (= naše B), Bbmi (= naše Bmi). V českých zpěvnících na tuto skutečnost dvojího označování v největší pravděpodobnosti nenarazíme. Potíž by tato neznalost mohla způsobovat nezkušenému klavíristovi, který by hledal akordy k nějaké zahraniční písničce na internetu.

4.4 Historie akordických značek

Systém akordických značek se může jevit jako poměrně moderní záležitost, jeho předchůdce však nacházíme několik staletí nazpátek, a sice v baroku. Základem pro dnešní akordické značky je barokní *generálbas* (basso continuo nebo též číslovaný bas).

Jednalo se o zjednodušení zápisu harmonie – akordů a byl určen pro doprovodné, akordické hudební nástroje (např. varhany, cembalo).¹⁶

Prakticky to vypadalo tak, že místo zápisu všech hlasů byla zapsána do not jen basová linka, nad kterou se improvizoval doprovod. Každý tón v tomto nejnižším hlase však nepředstavoval jen sám sebe, nýbrž zastupoval celý akord. Číslovanému basu věnoval jednu kapitolu též Jaroslav Kofroň v Učebnici harmonie. Přehledně v ní ukazuje způsob, jak se harmonie číslovaným basem zapisovala¹⁷:

1. *Basová nota bez čísla značí kvintakord,*
2. *basová nota s číslem 6 značí sextakord,*
3. *basová nota s číslem $\frac{6}{4}$ značí kvartsextakord,*
4. *basová nota s číslem 7 značí septakord,*
5. *basová nota s číslem $\frac{6}{5}, \frac{4}{3}, 2$ značí obraty septakordu*
6. *basová nota s číslem $\frac{9}{5}$ značí nónový akord,*
7. *basová nota s číslem $\frac{7}{6}, \frac{5}{4}, \frac{3}{2}$ značí obraty nónového akordu;*
8. *posuvka pod notou značí změněnou tercii;*
9. *zvýšení a snížení jiného intervalu než tercie značí se posuvkou u příslušné číslice;*
10. *zvýšení určitého intervalu se může též značit škrtnutím příslušné číslice.*

Písmena k označování akordů se začala používat počátkem 19. století. Významnými osobnostmi té doby, které měly podíl na podobě akordických značek, jak je známe dnes, byli němečtí hudební teoretikové Ernst Richter (1808 – 1879) a především

¹⁶ ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. 9. vyd. Praha : Supraphon, 1989. s. 55

¹⁷ KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958., s. 44

Gottfried Weber (1779-1839). „*Obdobně jako samotné noty v číslovaném basu tak písmena u Webera současně označovala základní tóny a na nich vybudované kvintakordy, z nichž ale durové byly vyjádřeny písmeny velkými, mollové malými. Malou septimu značil Weber souhlasně s číslovaným basem, tedy malou sedmičkou, a připojoval ji k písmenu zprava nahore; pro velkou septimu určil sedmičku přeškrtnutou.*“¹⁸ Weber také zavedl pro snížený kvintakord jako znaménko malé kolečko °. Nepsal je však za velkým písmenem, jako my dnes, ale použil malé písmeno a kolečko napsal před něj (např. °c). Od Richtera zase známe znaménko + k označení zvětšených akordů. Kromě + používal pro označení zvětšeného akordu za velkým písmenem čárku ´ (např. C´)¹⁹.

Weberovy značky „...se jevily v zásadě nejvhodnějšími a zůstávají dodnes páteří celého dosavadního systému „jazzových“ značek, které vzhledem k jejich významu a poslání v této oblasti nazveme značkami akordovými.“²⁰

Akordovým/ akordickým značkám se mnohdy říká „kytarové“. Vzhledem k historii akordických značek považují označování „kytarové značky“ za nevhodné a zavádějící.

¹⁸ ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. 9. vyd. Praha : Supraphon, 1989. s. 56

¹⁹ ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. 9. vyd. Praha : Supraphon, 1989. s. 56

²⁰ ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. 9. vyd. Praha : Supraphon, 1989. s. 57

5 Zpěvníky využívající akordické značky

Zpěvníků s akordickými značkami je na trhu celá řada. Zde si představíme dvanáct zpěvníků, které se objevovaly v průzkumu mezi učiteli klavíru (průzkum viz kapitola 7). Zpěvníky jsou seřazené přibližně podle obtížnosti doprovodu, podle typů akordů, které se v nich objevují, a náročnosti stylizace. (Pozn. akordické značky, které budu zmiňovat, budou značeny univerzálním písmenem „X“, k němuž bude přidáno číslo či označení atd.)

1. DO-RE-MI – Marie Lišková²¹

Zpěvník je určen pro zpívání s předškoláky. Jsou zde písně lidové i umělé, které jsou rozděleny tematicky (podzim, zima, jaro, léto, rodina, před usnutím, řemesla a povolání, jídlo, cestování...). Písně jsou harmonizovány kvintakordy a dominantními septakordy, jiné akordy se ve zpěvníku neobjevují. Jsou psány tak, aby tóninami vyhovovaly zpěvu dětí, tedy od C¹ po C². V tomto rozsahu se i dětem na klaviatuře dobře hraje. Akordy zde však nejsou jen ty nejjednodušší, některé písně jsou psané např. v Es dur či v E dur (která obsahuje pro děti obvykle ze začátku těžko uchopitelný dominantní septakord H7).

2. Já, písnička (zpěvník „zelený“ pro 1.–4. třídu)

Zpěvníky Já, písnička patří mezi „stálice“. Obecně jsou to nejpoužívanější zpěvníky. Já, písnička pro 1.–4. třídu obsahuje písně lidové, umělé a koledy. Nejvíce prostoru je v něm věnováno lidovým písním. Co do zastoupení akordů nejvíce využívá kvintakordy a dominantní septakordy. Objevují se v něm ale i Xdim a X+. Zajímavostí v tomto zpěvníku je píseň Pásla ovečky, která je jediná zapsaná s dynamikou.

3. Zpěvník – Tomáš Houška²²

Tento zpěvník je určen pro děti 3.–9. ročníku základních škol. Obsahuje lidové i populární písně, které nejsou řazeny žánrově, nýbrž abecedně. Převažují akordické značky značící kvintakordy a dominantní septakordy, písně bývají napsané v „lehčích“

²¹ LIŠKOVÁ, M. *Do-re-mi 1*. 1. vyd. Praha : SPN - pedagogické nakladatelství, akciová společnost, 2015. 150 s. ISBN 978-80-7235-554-9

²² HOUŠKA, T. *Zpěvník*. 2. upr. vyd. Praha : Tomáš Houška, 1994. 415 s. ISBN 80-901740-2-7

tóninách z hlediska klavírního doprovodu (např. C dur, D dur, E moll, G dur, A dur, B dur...), výjimečně se zde objeví akordická značka Xmaj, Xdim, X9, akordy s lomítkem. Ne všechny písně jsou zapsány v tónině vhodné ke zpěvu. Například píseň Malé kotě (J. Suchý a J. Šlitr) je v tónině D dur, přičemž se píseň dostala do rozpětí A¹ – G², Okoř je napsána v C dur a má oktávové rozpětí od A¹ po A². Pro hru podle akordických značek patří tento zpěvník k jednodušším.

4. Když se zamiluje kůň – Zdeněk Svěrák a Jaroslav Uhlíř²³

Zpěvník obsahuje 47 písní této známé dvojice, některé písně mají zapsané dvojhlasý. Z široké škály zpěvníků zařazují tento ještě mezi zpěvníky, které jsou pro doprovody spíše jednodušší, ačkoliv zde již častěji narazíme na Xdim, X6, akordy s lomítkem, septakordy a Xmaj. Občas se objeví akord X2 či X4, který považují za Xsus2 a Xsus4.

5. Dětem – Zdeněk Svěrák a Jaroslav Uhlíř²⁴

Tomuto zpěvníku odpovídá stejná charakteristika jako předchozímu s tím rozdílem, že tento zpěvník je rozsáhlejší. Jsou zde například zařazeny i písně, které mnozí znají ze Svěrákovy pohádky Tři bratři – tyto písně konkrétně jsou však již akordicky i rytmicky obtížnější.

6. Já, písnička (zpěvník „žlutý“ pro 5.–9. třídu)

Ve zpěvníku jsou písně lidové, umělé a koledy, přičemž oproti „zelenému“ zpěvníku Já, písnička mají největší zastoupení písně umělé. U některých písní jsou zaznamenány dvojhlasý. Objevují se zde septakordy, Xdim, Xmaj, X6, při nejmenším v jedné písni je zvětšeně malý septakord (X^{7/5+}).

²³ SVĚRÁK, Z., UHLÍŘ, J. *Když se zamiluje kůň*. 1. vyd. Praha : Fragment, 2004. 93 s. ISBN 80-7200-910-9

²⁴ SVĚRÁK, Z., UHLÍŘ, J. *Dětem*. 1. vyd. Praha : Fragment, 2013. 349 s. ISBN 978-80-253-1949-9

7. Písničky z pohádek a dětských filmů (díly: 1, 2, 3, 4) – Ondřej Suchý²⁵

Některé písničky jsou zapsány s druhým hlasem, objevují se v nich akordy X^{4sus} , X^{9add} , $Xdim$, $Xmaj$, $X6$, $X+$, $X5-$. Tento zpěvník a předchozí tři zpěvníky (zpěvníky Svěráka a Uhlíře, Já, písnička „žlutý“) vyděluji jako přechodové mezi zpěvníky s jednoduchými doprovody a zpěvníky s obtížnějšími doprovody.

8. Já, písnička (zpěvník „modrý“ pro střední školy)

Je rozdělen žánrově, obsahuje lidové písně, umělé, koledy, hymny... Některé písně jsou již náročné na stylizaci (např. z oblasti jazzu, operety, divadla, klasiky). Zpěvník používá kromě kvintakordů septakordy, $Xdim$, $Xmaj$, akordy s lomítkem, nónové akordy, $X6$, $X^{7/5+}$. Některé písně mají zapsané dvojhlasly.

9. Hity do 3. tisíciletí (díly 1, 2, 3, 4, 5)²⁶

Z této řady zpěvníků jsem se zabývala prvními dvěma díly. Jedná se o zpěvník s populárními, abecedně seřazenými písněmi. Některé z písní jsou zapsané v tóninách, které přivádí k pochybnostem, zda bylo myšleno užívat tuto publikaci ke zpěvu. Rozsah písní se pohybuje od malého e po Cis^3 , přičemž tóny G^2 , A^2 , C^3 se zde neobjevují ojediněle. Používá akordy $Xdim$, $Xmaj$, X^{sus4} , $X6$, $X9$, akordy s lomítkem. Některé písně mají zapsané druhé hlasy.

10. Písnička II²⁷

Tento zpěvník je určen pro 2. stupeň základní školy, obsahuje přehled akordů od každého tónu v základních tvarech na klavír i na kytaru. Písně jsou řazeny podle období (př. antická hudba, středověké období románského slohu, gotické období, renesance, baroko...), ale i podle žánru (swingové písničky, rock a pop...). Jsou zde tedy písně lidové i populární. Objevují se zde akordy s lomítkem, $Xdim$, $Xmaj$, $X6$, $X9$.

²⁵ SUCHÝ, O. *Písničky z pohádek a dětských filmů (1. díl)*. 1. vyd. Cheb : G+W, 1997. 124 s. ISMN M-706509-06-8

²⁶ DVORNÍK, P. *Hity do 3. tisíciletí (1. díl)*. 1. vyd. Cheb : G+W, 2003. 115 s. ISMN M-706509-40-2

²⁷ *Písnička II*. Praha : Cesty, 2000. 232 s. ISBN 80-7181-414-8

11. Život je jen náhoda (Písň Jaroslava Ježka s texty Jiřího Voskovce a Jana Wericha)²⁸

Zpěvník obsahuje přehled akordů, ale pouze pro kytaru. Písň Jaroslava Ježka vyžadují zkušenějšího interpreta (ne začátečníka), a to nejen proto, že využívají složitější akordy, ale především jsou náročnější na stylizaci doprovodu. Používá akordy X^{sus4} , $Xdim$, $Xmaj$, $X+$, $X9$, $X6$, $X^{7/5+}$. Neužívá akordů s lomítkem.

12. Pod starou lucernou (České a slovenské evergreeny)²⁹

Zpěvník je rozdělen na dvě části – evergreeny do r. 1948 a evergreeny z let 1949–1968. Také tyto písň jsou stylizačně náročnější, při jejich doprovodu je nasnadě aplikovat nějaký z modelových doprovodů (viz kapitola 6 Klavírní doprovody písň). V tomto zpěvníku se objevují akordy $X+$, $X6$, $X9$, $Xdim$, $Xmaj$, akordy s lomítkem.

²⁸ JÁNSKÝ, P. *Život je jen náhoda*. Cheb : Music Cheb, 1993. 128 s.

²⁹ JÁNSKÝ, P. *Pod starou lucernou*. 1. vyd. Cheb : Music Cheb, 1998. 192 s. ISMN M-706517-00-1

6 Improvizace

6.1 Co je to improvizace

Improvizace je činnost prováděná bez přípravy. Tento pojem pochází z latiny, latinské přídavné jméno *improvisus* znamená nečekaný, nepředvídaný, latinské příslovce *ex improviso* můžeme přeložit jako spatra.

Improvizovat v hudbě znamená schopnost vlastní, invenční hry, která není opřena o přesný či detailní notový zápis. Improvizovat můžeme jednak vlastní, autentickou melodii, harmonii, hudbu bez jakéhokoliv notového podkladu, jednak můžeme improvizovat doprovod k melodii, kterou již před námi někdo vytvořil, například harmonizovat či nově harmonizovat lidovou nebo umělou píseň, stylizovat doprovod písně s akordickými značkami, hrát druhé hlasy k hlavní melodii atd., případně též melodii různě variovat. Melodické či rytmické variace melodie se týkají spíše instrumentální hudby.

6.2 Význam improvizace

Michal Nedělka ve své publikaci *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti* přirovnává osvojování hudby k osvojování jazyka. Píše, že ke zvládnutí jazyka jsou nutné čtyři dovednosti – (pasivní) čtení a poslech; (aktivní) psaní a promluva. Zatímco u jazyka jsou všechny tyto dovednosti pokládány za samozřejmé, v hudbě je tomu jinak. Zde se klade velký důraz na poslouchání a reprodukování hotových děl, případně zapisování hotových děl (cizích hudebních myšlenek) do not, avšak prostor pro osobní kreativitu se upozadňuje. „*Vyjadřování vlastních hudebních myšlenek (ať s přípravou, či bez ní) pomíjíme, nebo zůstává na okraji vzdělávacího procesu.*“³⁰ Nedělka to odůvodňuje stále rostoucími nároky na interpretační umění, na dokonalé provádění skladeb, k čemuž dochází navzdory tomu, že osobní kreativita „...*v minulosti tvořila přirozenou součást praktického hudebního vzdělání.*“³¹

³⁰ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011., s. 7

³¹ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011. s. 7

Kromě rozvíjení kreativity máme díky improvizaci možnost seznamovat se s hudebními principy. Bez teoretického vzdělání v oblasti harmonie může žák vnímat provázanost, vztah některých akordů, které „se k sobě hodí“, aniž by například uměl pojmenovat základní harmonické funkce. Tématu hudební improvizace byla v roce 2005 věnována celostátní konference. Jedním z referujících byl Vít Zouhar, který ve svém referátu Ke genezi programu Slyšet jinak píše: *„Prostřednictvím přímé zkušenosti s vytvářením a interpretováním hudby má mít každý žák možnost formovat své hudební představy a s jejich pomocí si lépe hudbu osvojovat, chápat její funkci i strukturování a takto se seznamovat s hudební pluralitou.“*³² Kladně se k improvizaci vyjadřují též autorky publikace S písničkou u klavíru Zdenka Průšová a Zdena Janžurová: *„...je prokazatelné, že určité hudební dovednosti a znalosti se improvizací upevňují a některých lze dosáhnout jenom prostřednictvím improvizace. Například právě svéráz tvůrčího výkonu v hudbě mohou pochopit jen ti, kteří sami na sobě zažili tvůrčí styk s hudebním materiálem. Pojem improvizace je pro mladé lidi zárukou, že se jedná o výkon radostný, spontánní, nepředvídaný a netušený.“*³³

Podstatná je dovednost improvizace při klavírním doprovodu písní s akordickými značkami. Samozřejmě je možné doprovázet každou píseň jedním naučeným doprovodem - například pravou rukou melodií, levou rukou rozložené akordy, to však po čase neuspokojí ani posluchače, ani hráče. Z jednotvárnosti nám může pomoci jednak improvizovaný doprovod, založený na intuitivní hře, okamžitým nápadu ztvárnění doprovodu během hraní písně (zvláště pokud píseň známe a vyvolává v nás předem nějakou náladu), jednak povědomí o základních modelech doprovodů (obecně např.: prodleva, rozložené akordy, příznávky... konkrétněji: valčík, blues, boogie, polka atd.), z nichž volíme ten nejvýraznější podle charakteru písně. Jaroslav Drášil se k tomu vyjadřuje takto: *„píseň je možné doprovázet jakýmkoliv způsobem, nemáme-li se však dostat do určitých rozporů se stylovostí, musíme volit ten nejvhodnější z doprovodů. *** Čím víc jich známe, tím zdařilejší můžeme v písni kombinovat a charakteru písňové*

³² ZOUHAR, V. Ke genezi programu Slyšet jinak. In *Hudební improvizace*. Praha : Divadelní ústav; Česká hudební rada, 2005. s. 4

³³ PRŮŠOVÁ, Z., JANŽUROVÁ, Z. *S písničkou u klavíru*. 3. vyd. Praha : Supraphon, 1985. s. 3

*melodie doprovod přizpůsobovat.*³⁴ Obě možnosti (improvizovaný doprovod či volba typu doprovodu, který známe) předpokládají dlouhodobější praxi ve hře podle akordických značek. Budeme-li se aktivně doprovázení písní věnovat, spíše nám rychle „naskočí“ vhodný doprovod, který by charakter písně vystihoval. (Otázce klavírních doprovodů se věnujeme v následující samostatné kapitole.)

Umění tvořivého doprovodu ovlivňuje také vztah žáka k lidové písni. *„Jestliže učitel nabízí i možnost pracovat s písní tvořivě, uplatnit fantazii, vkus, znalosti a dovednosti, vztah žáků k lidové hudbě ještě upevňuje.“*³⁵

Nedělka v závěru výše zmiňované publikace píše: *„...improvizace má příznivý dopad na komplexní hudební rozvoj osobnosti *** je možné a potřebné se jí učit a vyučovat ji. Navzdory tomu se však její výuka neuskutečňuje kontinuálně: většinou spadá jen do začátků nástrojové přípravy, kde zahrnuje elementární postupy, a dále ji překrývá příprava interpretační. I pokročilý pianista tak často trpí disproporcí mezi úrovní studovaného repertoáru a úrovní improvizačních dovedností, které během nástrojové přípravy dále nerozvíjel. *** K případné námitce, že u nás pro výuku improvizace dosud není dostatek kvalifikovaných učitelů, lze dodat, že tento stav se nezmění, pokud se s ním pouze smíříme a budeme čekat na dobu, kdy odborné školy opustí i v této oblasti proškolení absolventi. Na získávání nových vědomostí, na rozvíjení schopností osvojováním nových dovedností není totiž nikdy pozdě.“*³⁶

6.3 Historie improvizace

Historii improvizace popsal Václav Jan Sýkora v publikaci *Improvizace včera a dnes*³⁷. Všechny dále uvedené informace týkající se historie improvizace jsem čerpala z této publikace. Sýkora píše, že se improvizovalo od pradávných dob, kdy ještě neexistovalo notové písmo, mohli bychom říci, že se improvizovalo díky tomu, že notové

³⁴ DRÁŠIL, J. *Klavírní improvizace doprovodů*. 1. vyd. Hradec Králové : Pedagogická fakulta, 1986. s. 168

³⁵ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011., s. 64

³⁶ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011.s. 180

³⁷ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966. 81 s.

písmo neexistovalo. Hudební myšlenky se předávaly dále a jejich opětovná reprodukce dalším člověkem závisela na tom, nakolik se naučí nebo si zapamatuje hudební nápad. Bylo tak nasnadě, že nepřesnou reprodukcí vznikaly nové varianty.

V nejstarších kulturách se improvizovaly rytmy na bicí nástroje, u primitivních kmenů žila kolektivní improvizace. Vyspělejší národy se začaly zaměřovat na melodii. „Čím větší váhy nabývá v lidské společnosti jednotlivec, tím více se uplatňuje melodie a zaznívá improvizovaná tvorba melodií.“³⁸ Do gotického období se improvizace zaměřovala na jednu melodii a její melodické a rytmické obměny. V křesťanských sborech se improvizovaly melodie hymnů. Improvizovaná melodie se „často tak lišila od starší verze, že pak šlo o jiný hymnus“³⁹.

Prvním notovým písmem byly neumy, které byly velmi přibližné, neodkazovaly na konkrétní intervalovou výšku, nýbrž jen naznačovaly, kam by měla melodie směřovat. Stále tedy zde byl prostor pro individuální improvizaci. Později již noty zaznamenávaly konkrétní výšku, zbyla tedy možnost improvizovat alespoň v rytmu.⁴⁰

Etapy improvizace popsal Sýkora takto: Zpěvák, který se doprovázel sám na strunný nástroj, zahrál v melodii jiný tón, než který zpíval, pak i řadu jiných tónů, mluví zde o heterofonii = rozrůznění. Další fází je primitivní dvojhlas, který vznikl podložním zpěvu ležícím basem. Později následoval doprovod melodie druhým hlasem. Mohlo by být pro leckoho překvapivé, že nakolik jsme dnes zvyklí, že můžeme celkem jednoduše vytvořit k melodii druhý hlas tím, že onu melodii zpíváme o tercii výš nebo níž, tak dříve se nejprve tvořily dvojhlas ve vzdálenosti kvarty. Vynález dvojhlasu v terciovém intervalu pochází z Anglie a Sýkora o objevení tohoto způsobu dvojhlasu píše jako o revolučním.

Od 12. století se začala pěstovat vícehlasá improvizace. Zpěváci byli schopni improvizovat druhé i třetí hlasy. „S improvizací praxí při vícehlasém zpěvu počítali koncem středověku i sami skladatelé“⁴¹. V renesanci bylo obvyklé „krášlení“, kolorování melodie (vytváření ozdob), umělci, kteří takto obohacovali melodie, se nazývali koloristé.

³⁸ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966. s. 16

³⁹ Tamtéž, s. 17

⁴⁰ Tamtéž, s. 18

⁴¹ Tamtéž, s. 19

Nejvyšší úrovně dosahovali varhaníci a cembalisté. V této době se ještě nelišila literatura pro varhany a pro cembalo.

Hlavní skladební technikou renesance a baroka byl kontrapunkt – vytváření protimelodií. Melodie se buď rytmicky „zrcadlily“ (kontrapunkt nota proti notě), nebo byly rytmicky volné. Kontrapunkt byl vykomponovaný nebo též improvizovaný. V 15. století žila kolektivní improvizace zpěváků a hudebníků. Tzv. zlatý věk zažil improvizovaný kontrapunkt v 16. století. V 15. a 16. století se kladl velký důraz na improvizaci schopnosti varhaníků. Varhaníci volně improvizovali na začátku bohoslužby a poté také kolorovali dané melodie. Hlavní hudební formou, jejíž doménou byla polyfonie a improvizace, se stal ricercar a fuga. Obě skladby spojuje polyfonní práce s tématem, přičemž v ricercaru se pracuje postupně s více tématy. Ricercar byl předchůdcem fugy. Kromě varhan se hojně improvizovalo na loutnu, cembalo, které se postupně od varhan osamostatnilo, a violu da gamba. Na varhany se improvizovalo v chrámě, improvizace na loutnu, cembalo a violu da gamba se užívala ve světské hudbě. Pro profesionální hru na tyto nástroje byla schopnost improvizace podmínkou k přijetí do služby v chrámě či ve světské kapele.

Baroko přineslo do hudby zásadní inovace – dur-mollovou harmonii, generálbas a melodii, která byla „*hlavním nositelem hudební myšlenky*“⁴². Místo polyfonie dominovala tedy doprovázená monodie. Hlavní melodie, která bývala obvykle umístěna do středu mezi hlasy (tenor), se přesunula do sopránu a ostatní hlasy ji doprovázely. Z horizontálního vnímání hudby se přešlo k vertikálnímu – od basu k sopránu vznikl akord. V baroku se též zrodila opera a i v ní byl velký prostor pro improvizace, jelikož skladatelé nejen, že nevypisovali všechny party pro všechny nástroje, ale také nechávali volbu nástrojů na kapelníkovi. „*Nástroje se dělily na melodické a akordické, akordické vytvářely akordický podklad dle generálbasu, melodické improvizovaly kontrapunkt ke generálbasu a byly jim určeny drobné vykomponované orchestrální mezihry, tzv. ritornely*“⁴³. Také předehra se improvizovala. Reformní byl v tomto směru Claudio Monteverdi, který operu více prokomponovával, včetně přede hry.

⁴² SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966.

⁴³ Tamtéž, s. 24, 25

Hra podle generálbasu byla po celé 17. a 18. století naprosto běžná a skvěle ji ovládali varhaníci, cembalisté, loutnísté, gambisté. „*Italští mistři vydávali tiskem dokonce skladby pro sólové cembalo, jež spočívaly jedině v basovém číslovaném partu i bez sopránu a musily být sólistou dotvořeny nejen v akordech, ale hlavně v melodii*“.⁴⁴ Pověstní v improvizovaném, kolorovaném zpěvu byli tehdejší kastráti.

Ke konci 18. století se u některých významných skladatelů ozdoby přestávají ponechávat improvizaci a jsou vypisovány. Kromě chrámové hudby se začíná upouštět od praxe generálbasu. Během tohoto století se však ještě hojně improvizovalo ve formě volných fantazií, to se týkalo zejména hráčů na klávesové nástroje (varhany, cembalo, clavichord, kladívkový klavír). „*Ve volných fantaziích a improvizacích na dané téma byly v 18. století uskutečněny dokonce i jakési závody, utkání umělců*“.⁴⁵ Výjimečnými improvizátory byli Wolfgang Amadeus Mozart a Ludwig van Beethoven.

V 19. století byli významnými improvizátory Fryderyk Chopin a Ferenc Liszt. Liszt zařazoval improvizaci i do programu koncertu. „*Z pozdějších klavíristů už se toho nikdo neodvážil. Klavíristé se neodvážili improvizovat, ani když hráli své vlastní skladby. Přestali se v tomto druhu umění cvičit*“.⁴⁶ Což se odráží i v praxi generálbasu, který se přestal praktikovat všeobecně a byl ponechán převážně varhanní hře v církevní hudbě. Důraz se tedy pomalu přesouval od improvizování a volných fantazií k co nejdokonalejší interpretaci hudebních děl podle notového zápisu a vedlo se k zápisům hudebních nápadů.

Ke konci 19. století se změnila i hudební praxe varhaníků. Jednak k jejich přijetí již nepodstupovali složité improvizací zkoušky (například improvizaci fugy na dané téma, což bylo ve století osmnáctém pro přijetí nezbytnou dovedností), jednak jim v liturgii nebyl dán tak široký prostor. Od varhaníků byly požadovány zejména přede hry ke společnému zpěvu a „*přede hry mezi jednotlivými částmi liturgických úkonů*“⁴⁷. Rozdíl byl ještě ve varhanní praxi v české katolické církvi a církvích protestantských. Evangelické církve směřovaly ke zjednodušení doprovodů chorálů a nových písní. „*U katolíků byla ještě funkce varhaníka nezbytná*“.⁴⁸

⁴⁴ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966. s. 26

⁴⁵ Tamtéž, s. 38

⁴⁶ Tamtéž, s. 51

⁴⁷ Tamtéž, s. 53

⁴⁸ Tamtéž, s. 53

Je několik oblastí, ve kterých se improvizace udržela po celé dvacáté století. Sýkora zde uvádí: varhanní hru, náboženské zpěvy – spirituály – vznikající na jihu Spojených států, lidovou hudbu (*„Lidová hudba byla vždy doménou improvizace. Vždyť její interpreti za starších časů noty neznali, jedinou kostrou produkce lidové kapely byla všem známá melodie lidové písně. Tuto píseň zpěvák zpíval a instrumentalisté ji po svém doprovázeli, ozdobující ji improvizovanými ornamenty.“*⁴⁹), oblastí, ve které se improvizace nejen uchovala, ale především rozvinula, byl jazz. Jazz Sýkora přirovnává k baroku. *„Právě jako v baroku i v džezu je rytmickým motorem bas. *** Podobně jako v baroku i v džezu se znovu vyskytuje technika generálbasu, tj. zkratkové notové písmo číselné. *** Toto zkratkové písmo se čte a hraje improvizacním způsobem, docela tak, jako se prováděl generálbas, ovšem za použití typických džezových rytmů a manýr. Podle značkového písma hrají nejen nástroje akordické, tedy klavír, kytara, džezové varhany, ionika a podobné klávesové nástroje, ale někdy i nástroje melodické. Tím více vystupuje do popředí nutnost tyto zkratky realizovat, improvizacně dotvořit a provést.“*⁵⁰

Na závěr Sýkora píše o hudbě aleatorické, která vznikla jako reakce na hudbu dodekafonickou a multiseriální⁵¹. Aleatorika je „náhodná hudba“, je v ní přímo určen prostor pro interpreta, aby se podílel na celkové podobě skladby. Pro představu Sýkora uvádí tyto možnosti: *„Skladatel určí, co se má hrát, stanoví melodický a případně harmonický materiál. Rytmus však je ponechán hráči.“*⁵² **** Skladatel naznačí výběr tónů, ale melodii si z nich složí sám interpret. *** Skladatelé používají aleatoriku nejčastěji jen na některých místech skladby, označených zpravidla předpisem „In modo aleatorico“ či podobně.“*⁵³

6.4 Osvojitelnost improvizace

Otázka osvojitelnosti improvizace byla v minulosti hojně diskutovaná, jednoznačné stanovisko předestírá Michal Nedělka, jednak píše: *„...improvizace je osvojitelná*

⁴⁹ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966. s. 56

⁵⁰ Tamtéž, s. 57

⁵¹ Hudba, ve které se organizuje vše – od pořadí tónů, přes rytmus po dynamiku.

⁵² SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966. s. 63

⁵³ Tamtéž. s. 64

podobně jako komponování, k němuž má velmi blízko“⁵⁴, jednak cituje hudební teoretiky Alexandra Lvoviče Maklygina a Güntera Philippa: „obecně rozšířený názor, že improvizace je záležitostí mimořádně nadaných dětí, nemá opodstatnění a odráží setrvačnost a pasivitu hudebněpedagogických názorů“⁵⁵ (Maklygin), „osvojitelnost improvizace je dnes nezpochybnitelná“⁵⁶ (Philipp).

Dále cituji Jaroslava Tůmu, který měl na konferenci Hudební improvizace (již zmiňuji výše v podkapitole Význam improvizace) referát Výuka k umění improvizace – minulost, současnost: „Každého je možné naučit improvizovat alespoň nějak, když už ne dobře. Míra talentu je sice rozhodující, avšak podceňována všemi zúčastněnými je vhodná metodika a zejména nutnost cvičení. Ano, improvizaci je třeba cvičit.⁵⁷ *** Zárukou skutečné improvizace je v každém případě téma, které je v daném okamžiku nové a nevyzkoušené, a odvaha pustit se někam, kde jsem ještě nebyl, nebo jsem se dávno nepohyboval.“⁵⁸ Z hlediska improvizace jsou toto dva základní body: nebát se improvizovat a cvičit se v improvizaci. Bude-li se žák učit improvizovat během hodiny klavíru, je úkolem pedagoga vytvořit pro žáka takové prostředí, aby se nebál, aby žák nebyl nervózní před učitelem, že udělá chybu. „Psychická pohoda je zvláště důležitá při práci s žáky uzavřenými do sebe, kteří zpočátku nejsou schopni dávat najevo city. V této souvislosti Maklygin upozorňuje, že k tomu, aby se žák zbavil zábran, nebo aby je dokonce vůbec nezískal, musí být pedagog vyzbrojen dostatkem taktu a trpělivosti, má dávat najevo radost z žákových improvizčních projevů a má se zcela vyhnout pojmům chyba a oprava.“⁵⁹ Učitel by tedy neměl být dohlížitelem nad správností improvizace, nýbrž průvodcem po cestě improvizace, kdy žákovi ukazuje možnosti, další cesty.

⁵⁴ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011. s. 30

⁵⁵ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011. s. 33

⁵⁶ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011. s. 32

⁵⁷ TŮMA, J. Výuka k umění improvizace – minulost, současnost. In *Hudební improvizace*. Praha : Divadelní ústav; Česká hudební rada, 2005. s. 47

⁵⁸ TŮMA, J. Výuka k umění improvizace – minulost, současnost. In *Hudební improvizace*. Praha : Divadelní ústav; Česká hudební rada, 2005. s. 48

⁵⁹ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011., s. 41

Výukou klavírní improvizace dětí předškolního a raného školního věku se zabývá metodická příručka Jany Marcolové – Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1.–3. ročníku LŠU⁶⁰. Marcolová v úvodu píše, že pro děti tohoto věku je nejvhodnější výuka hrou. Podle jejího metodického materiálu děti pod vedením pedagoga zkoušejí napodobit na klaviatuře nejrůznější zvuky, které vydávají zvířata nebo předměty (například bučení krávy, tikot hodin), zkoušejí napodobit charakteristiku zvířátka (myška, která utíká), odhadují podle klavírní hry pedagoga, jakou pohádkovou postavu předvádí, jestli například hodnou princeznu (líbezná melodie ve vyšších polohách), Kašpárka (skotačivá hra) nebo třeba důstojného krále (vážná hra v kvintách ve střední poloze) apod. Podle Marcolové je optimální hra se skupinou dětí, které se aktivně zapojují, navzájem hádají, co které dítě u klavíru předvádí, mohou vést na klaviatuře dialogy nebo rozvinout podle fantazie děj. Malé děti tak mohou získat hned ze začátku vztah ke klavíru jako k nástroji, který je opravdu i na hraní, pro zábavu, nejen pro učení správných prstokladů a cvičení etud. Podobně hravou, tvořivou formou zkoušejí děti s pomocí pedagoga poslouchat a hrát lidové písně. *„Vítanou změnou při hře lidových písní jsou variace – obměny jejich melodie. Můžeme si s dětmi zahrát na schovávanou – děti budou „hledat“ písničku, schovanou v jednoduché variaci, kterou učitel hraje. *** Rytmus začneme uvolňovat např. vkládáním rytmizovaných zvukomalebných vložek mezi takty („Kočka leze dírou“ – mňau, mňau), zdvojnásobením délky některých slov („Já mám ko-ně-“ apod.). Cílem těchto změn není ani v nejmenším snaha „upravovat“ nebo měnit přirozenou krásu lidových písní. Chceme, aby děti poznaly, jak vzniká skladba, aby pochopily její hudební stavbu i řád a přecházely tak postupně od napodobování k uvědomělé tvůrčí činnosti.“*⁶¹ K závěru metodické části příručky Marcolová píše: *„Poněvadž improvizace je tvůrčí záležitostí, vyžaduje individuální přístup, hluboký zájem, chuť znova a znova vymýšlet, měnit a stále se učit.“*⁶²

⁶⁰ MARCOLOVÁ, J. *Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1. – 3. ročníku LŠU: Metodická příručka pro pedagogy*. 1. vyd. Praha : Panton, 1983. 36 s.

⁶¹ MARCOLOVÁ, J. *Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1. – 3. ročníku LŠU: Metodická příručka pro pedagogy*. 1. vyd. Praha : Panton, 1983. s. 9

⁶² Tamtéž s. 9

6.5 Osobní zkušenost se základy improvizace

Měla jsem příležitost věnovat se s několika žáky, kteří se učili na klavír, základům improvizace, jednak jsme se pokoušeli o improvizaci souvislé melodie, delší skladby, jednak o improvizaci v rámci doprovodů již napsaných, existujících písní. V následujících odstavcích popíši způsob práce, jakým jsem s žáky (prvního a druhého stupně základní školy) pracovala:

6.5.1 Improvizace vlastní souvislé melodie

Předem je dobré žákovi říci, že to zkusíme – slovo „zkusit“ považuji za důležité, protože tím dáváme najevo, že nám nejde v první řadě o výsledek, o to, jak dobře nebo špatně improvizace dopadne, ale o samotný proces. Žák se obvykle ze začátku ostýchá, když předtím improvizovat nezkoušel, ale pokusit se odhodlá. (Také plurál v pobídce „zkusme to“ naznačuje, že „v tom jsme spolu“, že učitel není ten, kdo bude žáka hodnotit, ale že se jedná o spolupráci.)

Improvizovat zkusíme ve dvou. Jeden člověk hraje doprovod (jednoduchou posloupnost několika (dvou až čtyř) akordů v pravé ruce a s basem v levé v pravidelném rytmu), druhý improvizuje melodii.

Nejprve se dohodneme na rytmu a já zvolím harmonický podklad, který budu pro začátek hrát. Akordy volím tak, aby žák mohl hrát melodii jen na bílých klávesách a nemusel se tak bát, že zahraje „vedle“. Je dobré na to žáka upozornit, že bude-li používat při této hře jen bílé klávesy, nemusí se obávat „nesprávných“ tónů během hry, že v podstatě všechno bude znít dobře. Žák tak může hrát více sebejistě.

Stává se, že žák začne hrát tóny úplně nahodile, bez nějaké vzájemné souvislosti. V tom případě je dobré poradit následující:

1. nejprve se zaposlouchat do harmonie,
2. zamyslet se nad tím, jak na nás doprovod působí (spíše rozjímavě či vesele?),
3. improvizovanou melodii si zkusit nejprve zazpívat nebo alespoň v duchu představit,

4. následně zvolit omezený rozsah tónů (např. od malého h po G¹)⁶³ a obecně pro začátek hrát minimalističtěji, například volit delší tóny, u kterých budeme mít čas si představit, kam bychom chtěli, aby melodie směřovala.

Po chvíli se role vymění – žák hraje doprovod a já improvizuji melodii. Touto výměnou se můžeme vzájemně inspirovat.

6.5.2 Improvizace v rámci doprovodů

Při doprovázení písní s akordickými značkami si s žáky povídám, zajímá mě jejich názor na doprovod písně. Zjišťuji, který typ doprovodu u určité písně považují za vhodný a který naopak se podle nich k písni vůbec nehodí. Je potřeba, aby žáci nad písní uměli přemýšlet, zkoušeli samostatně pracovat, aby nebyli přímo závislí jen na názoru pedagoga, který samozřejmě ze začátku ukáže možnosti a styly doprovodů atd. Je tedy dobré s žáky pracovat tak, aby si pěstovali hudební cit a dokázali využít zkušenosti získané na hodinách pak sami v praxi bez dohledu pedagoga.

Kromě stylu doprovodu se zamýšlíme také nad vhodnou předehrou, případně mezihrou a dohrou. I zde se snažím přimět žáka, aby vyvinul aktivitu a navrhl nějaké řešení. Některý žák se ostýchá nebo rovnou řekne, že neví, aniž by nad tím zapřemýšlel. Zpravidla však není problém se s žákem dohodnout, že si dáme chvíli čas, oba budeme přemýšlet a pak si navzájem řekneme své nápady. Nikdy bychom neměli žákův nápad zkritizovat, vždy se na něm dá najít něco dobrého, i když ho pak třeba nasměrujeme jinam. Ocenění žáka motivuje k další snaze se zapojit.

K některým písním se hodí krátké improvizované vyhrávky, převážně tam, kde je v melodii dlouhý tón nebo delší pomlka. Vyhrávkami se myslí krátké, melodické či rytmické úseky, které by neměly konkurovat melodii, tedy je optimální, znějí-li mimo hlavní melodii (viz výše: během pomlky či během dlouhého tónu při zpěvu). Vyhrávky obvykle žákům nejdou v začátcích spatra, není na škodu si melodii promyslet a nápady, které bychom v písničce chtěli použít, si zapisovat. Při dlouhodobém cvičení a zkoušení

⁶³ „Zkušenosti dokazují, že když řekneme dítěti: *hraj, co chceš, dělej, co tě napadne*, žák vůbec neví, co by měl chtít, a není ani schopn uhádnout, co po něm vlastně chce učitel. Chceme-li tedy dát žákovi volnost, musíme jeho svobodu nejprve vymezit, aby poznal hranice prostoru, v němž se má pohybovat na základě hudebních zkušeností a nástrojových dovedností, které si již osvojil.“ (PRŮŠOVÁ, Z., JANŽUROVÁ, Z. *S písničkou u klavíru*. 3. vyd. Praha : Supraphon, 1985. s. 3)

již poznámky nebudou potřeba a nebude těžké i u dalších písniček si jednoduché vyhrávky vymýšlet bez přípravy během hry.

7 Klavírní doprovody písní: improvizace a stylizace doprovodů

„Pustíte-li se do vyučování improvizace klavírního doprovodu, můžeme vás předem ujistit, že to je práce vděčná, že děti nejen rády hrají písničky, ale při takové práci i ochotněji cvičí na svůj nástroj. Čas, který věnujete doprovodům, vrátí se vám mnohonásobně s rozvojem fantazie a tvořivých schopností dětí a s růstem jejich citového vztahu ke klavíru a zaujetí pro hudbu.“⁶⁴

7.1 Literatura

V této kapitole krátce představím sedm publikací, které se doprovodům písní věnují.

První je publikace **Stanislava Pecháčka - Hra písní na klavír**⁶⁵. Tato kniha se nezabývá hrou písní podle akordických značek, ale věnuje se harmonizaci a doprovodům lidových písní. Pecháček uvádí tři fáze v tvorbě doprovodu: 1. volba vhodné tóniny, 2. harmonizace písně, 3. stylizace klavírního doprovodu. Každé z těchto fází věnuje samostatnou kapitolu. V další kapitole se věnuje nástrojové předehře a poslední obsahuje autorova další doporučení (např. volbu tempa, dynamiku, závěry písní ad.). Kniha obsahuje mnoho ukázek písní a modelových doprovodů (písně v sudém taktu: varianty doprovodu písně pochodového typu, polkového typu, dále doprovod s basem a příznávkami, doprovod osminovými akordickými figuracemi, synkopický doprovod a doprovod celými akordy; u písní v lichém taktu rozlišuje písně tanečního typu doprovázené střídáním basu a příznávek a doprovody osminovými a čtvrt'ovými akordickými figuracemi; dále doprovodné modely písní s proměnlivými takty (furiant) a písní recitativního typu). Kromě těchto notových ukázek kniha obsahuje též úkoly k procvičování.

Příručka klavírních doprovodů a dirigování písní v mateřské a základní škole Miloše Kodejšky a Mikuláše Popoviče⁶⁶ se zabývá jednoduchými doprovody

⁶⁴ PRŮŠOVÁ, Z., JANŽUROVÁ, Z. *S písničkou u klavíru*. 3. vyd. Praha : Supraphon, 1985. s. 4

⁶⁵ PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999. 76 s. ISBN 80-86039-96-X.

⁶⁶ KODEJŠKA, M., POPOVIČ, M. *Příručka klavírních doprovodů a dirigování písní v mateřské a základní škole*. Praha : Portál, 1996. 117 s. ISBN 80-7178-099-5

lidových písní jednak pomocí základních harmonických funkcí, jednak doprovodům písní s obohaceným akordickým doprovodem. Nasetkáme se v ní s akordickými značkami, ale pro tuto práci vnímám za zvláště přínosnou kapitolu: Převedení doprovodu z levé ruky do pravé. Kapitola obsahuje zdůvodnění a především praktickou aplikaci. Dovednost harmonizovat píseň v pravé ruce, hrát pravou rukou melodii včetně druhého hlasu, osamostatnit bas atd. považuji za velmi užitečnou pro interpreta, jemuž se tak rozšíří možnosti stylizace doprovodů.

Autorky **Zdenka Průšová a Zdena Janžurová** se v publikaci **S písničkou u klavíru**⁶⁷ věnují doprovodům písní komplexněji, kapitoly jsou rozděleny z hlediska školního ročníku žáka, od přípravné hudební výchovy po sedmý ročník. Kapitoly zabývající se doprovody od prvního ročníku po sedmý vždy končí závěrem, ve kterém jsou pojmenované cíle, kterých bychom chtěli s dětmi toho ročníku dosáhnout (např. „*Cílem práce ve 3. ročníku je schopnost doprovodit píseň základními funkcemi s použitím obrátů základních akordů...*“⁶⁸ „*Cílem práce ve 4. ročníku je, aby děti získaly jistý cit pro doprovod mollových písniček a aby se doprovod v levé ruce vylehčoval, zatímco pravá ruka se připravuje hrou tercií a sext na akordickou hru v 5. ročníku...*“⁶⁹). Publikace představuje modely a variace doprovodů k lidovým písním a písně určené k improvizaci doprovodů, které jsou doplněny funkčními značkami. Do dodatku publikace autorky zahrnuly „Ukázky charakteristických úprav známých zahraničních písní“ a „Ukázku různých prostých možností úpravy písně *Ej, láska, láska*“. Melodii této písně doplňují následujícími možnostmi doprovodu: druhým hlasem, druhým hlasem s imitací, figurovaným doprovodem, doprovodem ve dvojhmatech, doprovodem v akordech, druhým hlasem v pravé ruce – tedy pravou rukou ve dvojhmatech – a melodii doplněnou akordy v pravé ruce s osamostatněným basem.

Jaroslav Drášil v **Klavírní improvizaci doprovodů**⁷⁰ pojednává jednak o harmonizaci lidové písně (v notových příkladech s funkčními harmonickými značkami), jednak o doprovodech písní lidových i umělých s akordickými značkami. Autor se mimo jiné zabývá tvorbou druhého hlasu, převedením akordů do pravé ruky,

⁶⁷ PRŮŠOVÁ, Z., JANŽUROVÁ, Z. *S písničkou u klavíru*. 3. vyd. Praha : Supraphon, 1985. 86 s.

⁶⁸ Tamtéž, s. 48

⁶⁹ Tamtéž, s. 57

⁷⁰ DRÁŠIL, J. *Klavírní improvizace doprovodů*. 1. vyd. Hradec Králové : Pedagogická fakulta, 1986. 171 s.

vedením basové linky. Představuje akordické modely klavírních doprovodů s absencí melodického hlasu, tedy jako klavírní doprovod ke zpěvu nebo sólovému nástroji, přičemž levá ruka hraje osamoceny bas, pravá akordy, ale také modely klavírních doprovodů pro levou ruku. V kapitolách s akordickými značkami autor seznamuje čtenáře s teorií (systémem akordických značek, značením basových tónů, přehledu nejdůležitějších akordů) a předkládá také technická cvičení k osvojování hry podle akordických značek. V Drášilově publikaci nacházíme též dvoutaktové příklady základních rytmů a temp následujících tanečních skladeb – foxtrot, slowfox, blues, beguine, slowrock, rumba, samba, cha-cha, tango milonga, boogie-woogie, waltz, calypso, mambo, charleston, carioca, habanera, paso doble a beat.

Prakticky je zaměřena publikace **Vadima Petrova - Klavír a akordické značky**⁷¹. V knize nacházíme četné variace (například jedenáct variací doprovodů k jedné melodii) a modely doprovodů jak pro levou ruku, pravá hraje melodii, tak pro obě ruce, přičemž melodie je přenechána zpěvu či jinému nástroji. Podobně jako J. Drášil uvádí rytmické modely tanečních skladeb, Petrov uvádí příklady stylizace různých doprovodů (waltz, polka, alla menuet, beguine, moderato, andante, rumba, habanera) v podobě celých krátkých skladeb, notový zápis zahrnuje oddělenou melodickou linku, klavírní doprovod pro obě ruce a akordické značky.

Emil Hradecký v publikaci **Hrajeme na klavír podle akordových značek**⁷² začíná výklad od intervalů, vysvětluje systém akordické značky (kapitola: „Co znamenají písmena, číslice, znaménka a zkratky?“) a zvláště se věnuje jednotlivým akordickým značkám včetně praktických cvičení k osvojení akordů a jejich obrátů. Také v této knize se nachází modely doprovodů od nejjednodušších až po stylizované taneční, zahrnuje lidové i populární písně. Charakteristický rytmus a styl doprovodu je ukázán na dvoutaktovém příkladu, po němž následuje krátká skladba využívající tento doprovod. Jsou zde modelové doprovody např. pro valčík, polku, ragtime, boogie, blues, rumbu, sambu, rokenrol a další včetně příkladů konkrétních písní.

⁷¹ PETROV, V. *Klavír a akordické značky*. Netolice : Jc-Audio, 2010. 40 s. ISMN 979-0-706532-20-2

⁷² HRADECKÝ, E. *Hrajeme na klavír podle akordových značek*. 2. vyd. Petřvald : Blesk Market s.r.o., 2011. 91 s. ISMN 979-0-706544-00-7

Poslední knihou, kterou zde chci představit, jsou **Rytmicko-melodické modely k doprovodům populárních písní podle akordových značek a jejich klavírní stylizace**⁷³, autorem je **Tomáš Kuhn**. Tato kniha je ze zde zmíněných knih nejnovější (vydaná v r. 2013) a doprovodům písní se věnuje nejšířěji (ač se tedy nezabývá lidovými písněmi, kromě několika amerických, dvou anglických a jedné české – Proměny, která je však silně spojena se skupinou Čechomor a Lenkou Dusilovou). Je rozdělena na analytickou a systematickou část. Analytická část se zabývá akordy a akordickými značkami, spojováním akordů v levé i v pravé ruce, tvorbou melodie s akordickou sazbou atd., systematická část se zabývá klavírními doprovody dvanácti druhů stylů a žánrů – polka, valčík, pochod, blues, boogie, ragtime, tango, samba, rumba, bossa nova, pop a rock (který zahrnuje rokenrol, slowrock, hard rock a rockovou baladu), přičemž nabízí modely doprovodů všech těchto stylů jak pro hru s melodií, tak pro hru bez melodie. U každého stylu (s melodií i bez melodie) je uvedeno více variant modelových doprovodů, modely se liší obtížností. Všechny modely jsou doplněny ukázkou populární písně, která daný model v doprovodu využívá. Velkým plusem této publikace je, že se v příkladech objevují i populární písně současných zahraničních interpretů, jimiž jsou např. Christina Aguilera, Alicia Keys, Robbie Williams, skupina Metallica a další, což může být pro žáky základních uměleckých škol přitažlivější než učit se modelové doprovody pouze na příkladech písní z minulého století. Kromě doprovodných modelů těchto dvanácti stylů jsou zde zahrnuty ještě tři modely doprovodů pro hru doprovodu bez melodie, a těmi jsou funk rock, jazz rock a reggae.

7.2 Klavírní doprovody

Tato práce se zabývá doprovody písní s akordickými značkami, tedy písněmi, které jsou již harmonizovány, proto se zde nebudeme harmonizací písní zabývat, ačkoliv je potřeba připomenout, co píše Pecháček: „*Harmonizace melodie se řídí obecně platnými zákonitostmi, je však do určité míry také záležitostí osobního vkusu. Ne vždy proto musíme*

⁷³ KUHN, T. *Rytmicko-melodické modely k doprovodům populárních písní podle akordových značek a jejich klavírní stylizace*. 1. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2013. 155 s. ISBN 978-80-261-0258-8

*předepsané značky respektovat.*⁷⁴ Tato poznámka se týká především doprovodů a harmonizace lidových písní, u písní populárních, u nichž známe originál, převažuje tendence k jeho napodobení. (Výjimkou jsou například písně, u nichž chceme při hře změnit původní žánr, kupř. nějakou populární píseň „zjazzovat“.) Zvláště pozorní tedy musíme být u populárních písní z internetu, které nemusejí být vždy harmonizovány správně podle originálu.

7.2.1 Představa doprovodu

V rámci improvizace doprovodů vyděluje Zenkl dvě fáze: 1. představu úpravy doprovodu, 2. realizaci představy⁷⁵. Představa doprovodu musí být alespoň přibližná, konkrétní detaily se mohou vytríbit až při samotné hře. Představu si tvoříme na základě taktového označení (je-li píseň v sudém či lichém taktu), žánru, tempa a nálady⁷⁶. „*Úprava doprovodů nespočívá jen v nezbytném harmonickém podkladu, ale také v důrazu na charakter a emocionální působení písně.*“⁷⁷ Čím více se doprovody písní zabýváme a cvičíme se v nich, tím rychleji si dokážeme vytvořit představu, jak bychom chtěli píseň doprovodit (jak bychom chtěli, aby píseň zněla), jelikož využíváme zkušeností, které jsme v tomto směru získali. Není přitom primární přinášet pokaždé něco nového, každou píseň doprovodit jinak, originálně. Doprovod může být jednoduchý, ale je potřeba, jak bylo řečeno výše, dokázat rozlišit náladu a žánr písní.

7.2.2 Zdobení melodie

Doprovod písně bude znít zajímavěji, neponecháme-li pravé ruce jen samotnou melodii, ale pokusíme-li se ji ozvláštnit. Jednak můžeme vyplňovat melodickými

⁷⁴ PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999. s. 15

⁷⁵ ZENKL, L. Psychologická problematika improvizace doprovodů písní. In *Doprovody lidových písní a jejich improvizace*. České Budějovice : Pedagogická fakulta České Budějovice, 1974. s. 15

⁷⁶ PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999., s. 35

⁷⁷ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011., s. 63

vyhrávkami „prázdné“ takty, jednak, a to především, můžeme tvořit k melodii druhé hlasy. Pro lidovou píseň je nejvhodnější tvořit druhý hlas v intervalu tercie a sexty⁷⁸.

7.2.3 Převedení harmonie do pravé ruky

Píseň je možné doprovázet s melodickou linkou i bez melodické linky (je-li melodie přítomna jinak – zpěvem či jiným nástrojem). V obou případech můžeme harmonii přenechat pravé ruce. Zde se zaměříme na doprovod s melodickou linkou. Harmonizujeme-li v pravé ruce, musíme mít na paměti, že melodie musí znít ze všech tónů nejvýše. Ostatní přidané tóny, tvořící akord, hrajeme pod melodií. Jinak by melodie byla nekonkrétní, mohla by zaniknout. Cvičení na akordické podklady melodie v pravé ruce najdeme v Hradeckého *Hrajeme na klavír podle akordických značek* (viz seznam literatury). Akordickou úpravou v pravé ruce se zabývá též Drášil: „*Připomínám, že se nebude akordicky podkládat každá nota melodie, obzvláště ne osminové noty. Výjimku však nevyklučuji /např. píseň Kalamajka/.*“⁷⁹ Akordy se zvláště netvoří pod průchodné tóny, různé melodické ozdoby apod.

7.2.4 Bas

Převedením akordů do pravé ruky osamostatníme bas. Nejjednodušší způsob tvoření basu je hrát vždy základní tón z akordu, nicméně basová linka může být mnohem zajímavější, například vkládáním průchodných tónů (např. mezi akordy C dur a A moll vložit v base tón h) nebo střídavých. K basu však můžeme přistupovat ještě kreativněji, například „bass walkingem“ (chodícím basem), kterého se často užívá v bluesových písničkách. Drášil se o basu v klavírních doprovodech vyjadřuje takto: „*Jeho správný pohyb vyžaduje teoretické znalosti, především však vtip a fantazii improvizátora.*“⁸⁰

⁷⁸ DRÁŠIL, J. *Klavírní improvizace doprovodu*. 1. vyd. Hradec Králové : Pedagogická fakulta, 1986. s. 38

⁷⁹ DRÁŠIL, J. *Klavírní improvizace doprovodu*. 1. vyd. Hradec Králové : Pedagogická fakulta, 1986. s. 43

⁸⁰ Tamtéž, s. 46

7.2.5 Tempo a dynamika

Aby byl doprovod písně komplexní a odpovídal výrazu písně, musíme dbát na správné tempo. „Většina zpěvníků je udává italským, příp. českým termínem. I když je to označení jen přibližné, je třeba jej respektovat (alespoň ve třech základních rovinách: pomalu – středně rychle – rychle) a nehrát všechny písně v jednom univerzálním tempu. Jen v menší míře je volba základního tempa záležitostí osobního vkusu.“⁸¹ Kromě tempa nesmíme opomíjet také dynamiku, s níž dotváříme náladu písně. Dynamika se ve zpěvnících neznačí⁸², její realizace závisí na interpretovi. „Obecně platí zásada, že stoupá-li melodie, zvětšuje se i dynamická kvantita. Tuto zásadu nelze ovšem generalizovat, neboť dynamický průběh je závislý také na melodické stavbě písně a harmonické struktuře.“⁸³ Měli bychom také věnovat pozornost obsahu slov a dynamiku jim alespoň částečně přizpůsobovat. Jestliže doprovázíme zpěváka, je potřeba myslet na to, aby náš doprovod nebyl hlasitější než zpěv.

7.2.6 Předehra

Nehrajeme-li píseň jen pro poslech, ale jako doprovod ke zpěvu či sólovému nástroji, je vhodné píseň doplnit předehrou. V předehře zpravidla zazní alespoň část melodie, Pecháček o předehře píše: „Měla by být melodicky, harmonicky i rytmicky uzavřená, tj. končit akordickým tónem (nejlépe I. stupněm), harmonicky na tónice a pokud možno první dobou.“⁸⁴ Ne vždy je nutné melodii v předehře hrát, absence melodie v předehře je možná především v populárních písních. Jako příklad můžeme uvést píseň Hallelujah Leonarda Cohena, kterou však má mnoho lidí spojenou jako cover⁸⁵ Rufuse Wainwrighta s klavírním doprovodem v animovaném filmu Shrek. Předehrou této klavírní verze jsou jen rozložené akordy s basem.

⁸¹ PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999. s. 57

⁸² Výjimkou je píseň Pásla ovečky ve zpěvníku Já, písnička (zpěvník pro 1. – 4. třídu)

⁸³ ŠPAČEK, A. Utrídění improvizčních a doprovodných systémů. In *Doprovody lidových písní a jejich improvizace*. České Budějovice : Pedagogická fakulta České Budějovice, 1974. s. 35

⁸⁴ PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999. s. 52

⁸⁵ Cover/ coververze je nová úprava písně jiným interpretem než autorem.

7.2.7 Modely doprovodů

Pro větší jistotu ve výběru vhodné klavírní stylizace písně je účelné osvojit si základní rytmy a modely doprovodů různých žánrů. Pro modely doprovodů lidových písní odkazují k publikaci Stanislava Pecháčka *Hra písní na klavír*, pro modely doprovodů populárních písní doporučují publikaci Tomáše Kuhna *Rytmicko-melodické modely k doprovodům populárních písní podle akordových značek a jejich klavírní stylizace* (viz podkapitola 5.1 Literatura). Tyto dvě publikace k tomuto účelu považují za dobře srozumitelné, názorné a přehledné.

8 Průzkum

Jedním z cílů této práce bylo nastínit stav výuky hry na klavír podle akordických značek na základních uměleckých školách. Za nejefektivnější způsob jsem považovala vytvoření dotazníku, který by jednotliví učitelé vyplnili. Vytvořila jsem taktéž dotazník pro žáky a absolventy ZUŠ v oboru hry na klavír.

8.1 Dotazník pro učitele hry na klavír

8.1.1 Otázky

Dotazník pro učitele obsahoval těchto šest položek:

1. Vyučujete na základní umělecké škole
 - a) státní
 - b) soukromé
2. Jste ve věkové kategorii
 - a) 20–35 let
 - b) 36–50 let
 - c) 51 let a více
3. Učíte žáky doprovázet písně podle akordických značek?
 - a) Nevyučuji.
 - b) Ano, žáky, kteří o to projeví zájem.
 - c) Ano, všechny žáky.

4. Jestliže jste uvedli, že vyučujete všechny žáky, napište prosím, od kterého ročníku:

Následující otázky se týkají respondentů, kteří na otázku č. 3 odpověděli kladně – odpovědi b) a c)

5. Uveďte prosím, jaké materiály k výuce doprovodů písní používáte (jaké zpěvníky či noty):
6. Věnujete se ve výuce písním
 - a) jen lidovým
 - b) jen populárním
 - c) lidovým i populárním

První dvě otázky (druh ZUŠ a věkovou kategorii) jsem zvolila z toho důvodu, že mne zajímalo, zdali budou učitelé ze soukromých škol upřednostňovat jiné odpovědi než učitelé škol státních a zdali se budou lišit například odpovědi mladších učitelů – v první věkové kategorii 20–35 let, od odpovědí učitelů z věkové kategorie 51 let a výše, kteří (můžeme předpokládat) mají delší učitelskou praxi.

Otázka č. 3 (kterou doplňuje čtvrtá) je jádrem tohoto průzkumu, tedy tím nejdůležitějším, co chceme dotazníkem zjistit, a sice jestli učitelé klavíru zahrnují do dnešní výuky také dovednost hry podle akordických značek, či je-li tato dovednost na okraji vzdělávacího procesu.

Zajímavé informace přináší odpovědi na otázku č. 5, která se týká výukových materiálů. Jednak mohou být zdrojem inspirace pro výuku, jednak mohou naznačit styl, jakým se vyučuje hra podle akordických značek, jestli spíše okrajově, čemuž by odpovídala například „zelená“ *Já, písnička*, nebo více do hloubky, například Hradeckého *Hrajeme na klavír podle akordových značek*.

Jiný typ doprovodů můžeme očekávat u lidových a populárních písní. Kromě toho se můžeme setkat i s jinou skladbou akordů. Není kupříkladu obvyklé setkat se u lidových písní s „akordy s označením“ (add, sus apod.) nebo „akordy s lomítkem“ atd. Otázky č. 5 a č. 6 nastiňují možnou širší repertoáru.

8.1.2 Hypotézy

Očekávám, že kladné odpovědi se budou objevovat více u učitelů soukromých škol a z věkové kategorie 20–35 let. Celkově však předpokládám, že výuka doprovodů písní podle akordických značek se většinou nevyučuje, pakliže ano, předpokládám, že se tak děje od čtvrtého či pátého ročníku a výš. Předpokládám, že učitelé, kteří doprovody vyučují, se s žáky věnují více písním lidovým než populárním a že bude dominovat „zelený“ či „žlutý“ zpěvník z řady *Já, písnička*.

8.1.3 Sběrání dat

Dotazník byl vytvořen přes Google forms a byl k dispozici v elektronické podobě. Dotazník jsem posílala učitelům na jejich e-mailové adresy, které jsem našla na stránkách jednotlivých základních hudebních škol. Podařilo se mi oslovit tedy jen učitele, jejichž e-

mailová adresa byla na internetu uvedena. Kontaktovala jsem přibližně tři sta učitelů po celé České republice, dotazník vyplnilo 107 učitelů.

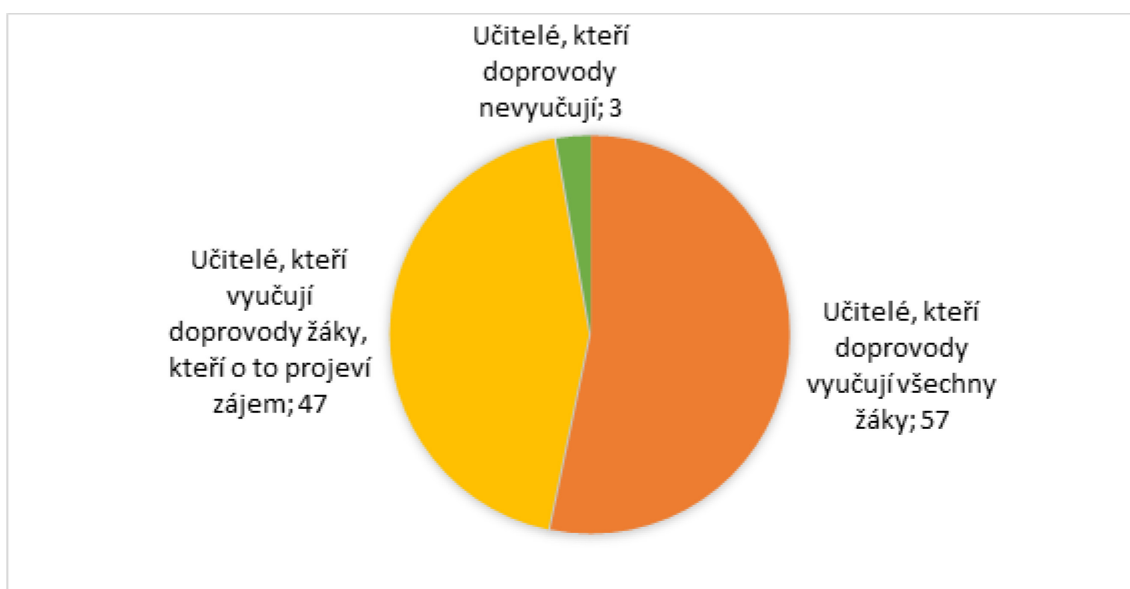
8.1.4 Odpovědi

Odpovědi popíši slovně, některé pro větší názornost doplním grafickým zobrazením.

8.1.4.1 Stav výuky doprovodů písní s akordickými značkami

Doprovody písní podle akordických značek z počtu 107 učitelů:

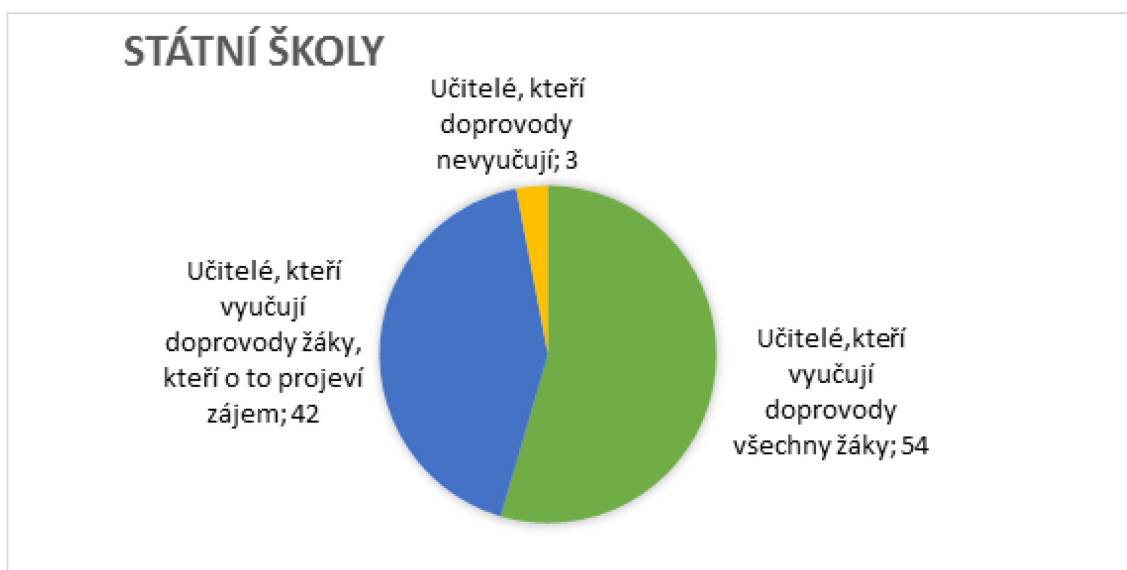
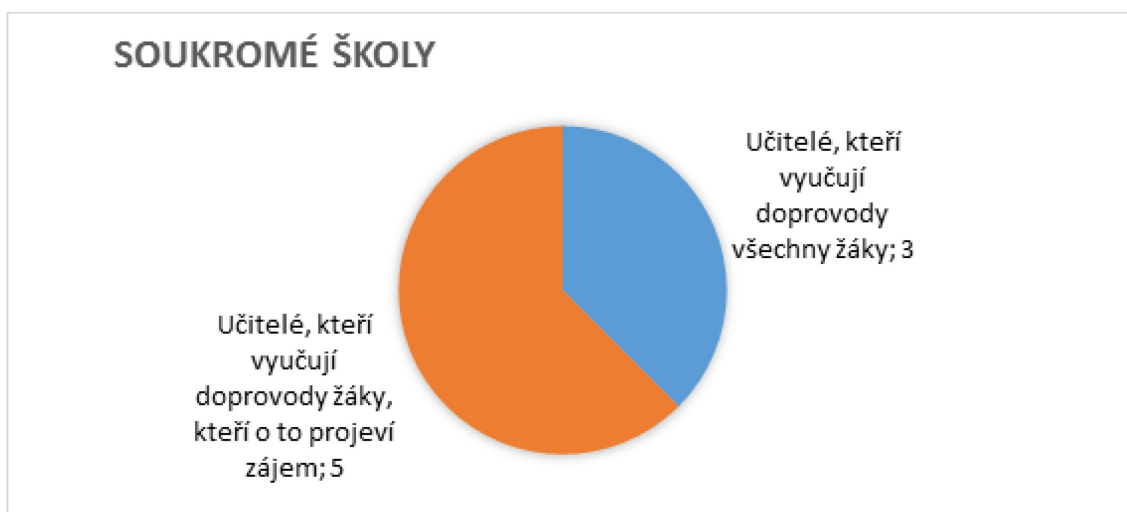
- 57 učitelů vyučuje všechny žáky
- 47 učitelů vyučuje žáky, kteří o to projeví zájem
- 3 učitelé nevyučují.



8.1.4.2 Výuka doprovodů v závislosti na typu základní umělecké školy

Co se týče typu základní umělecké školy, ze soukromých škol dotazník vyplnilo 8 učitelů, z nichž 3 učitelé vyučují doprovody podle akordických značek všechny žáky a 5 učitelů žáky, kteří o to projeví zájem.

Ze státních škol vyučují doprovody všechny žáky 54 učitelé, 42 učitelé žáky, kteří o to projeví zájem a 3 učitelé doprovody nevyučují.



8.1.4.3 Výuka doprovodů v závislosti na věkové kategorii vyučujících

Věkové kategorie respondentů byly zastoupeny poměrně rovnoměrně:

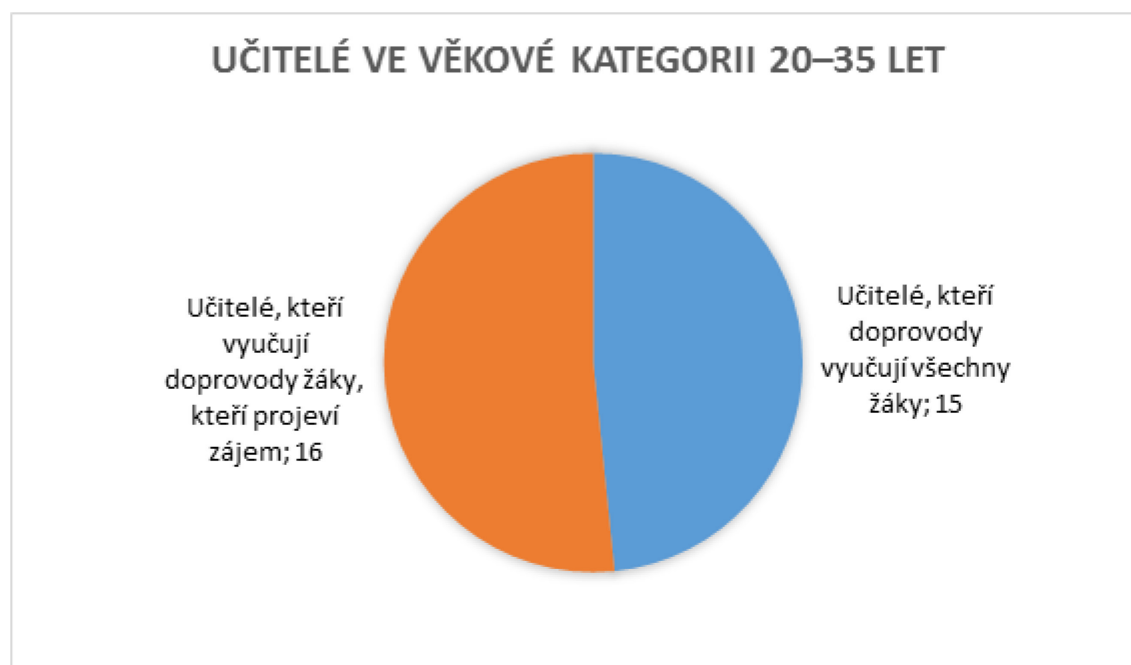
- věkovou kategorii 20–35 let označilo 31 učitelů
- věkovou kategorii 36–50 let označili 32 učitelé
- věkovou kategorii 51 a více let označili 44 učitelé.

Věková kategorie vyučujících se na výsledcích průzkumu prakticky neprojevila.

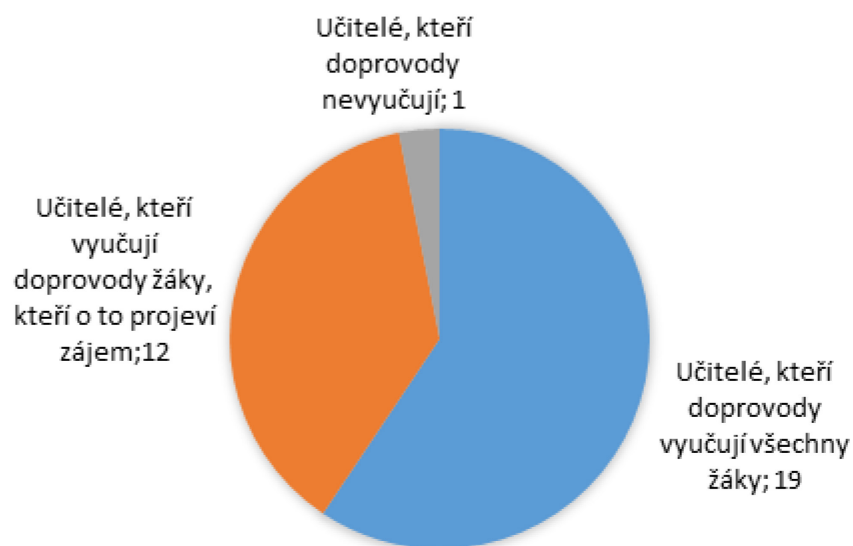
Ve věkové kategorii 20–35 let vyučuje 15 učitelů všechny žáky, 16 vyučuje žáky, kteří o to projeví zájem, 0 nevyučuje.

Ve věkové kategorii 36–50 let vyučuje 19 učitelů všechny žáky, 12 vyučuje žáky, kteří o to projeví zájem, 1 nevyučuje.

Ve věkové kategorii 51 let a více vyučují 23 učitelé všechny žáky, 19 vyučuje žáky, kteří o to projeví zájem a 2 nevyučují.



UČITELÉ VE VĚKOVÉ KATEGORII 36–50 LET



UČITELÉ VE VĚKOVÉ KATEGORII 51 LET A VÍCE



8.1.4.4 Ročník zahájení výuky doprovodů písní s akordickými značkami

Tato otázka se týkala pouze respondentů, kteří odpověděli, že vyučují doprovody písní podle akordických značek všechny žáky. Ne všichni učitelé zadání otázky respektovali, proto místo očekávaných 57 odpovědí jsme nashromáždili odpovědi od 62 učitelů. Já zde však budu počítat pouze s odpověďmi učitelů, kteří vyučují doprovody písní s akordickými značkami všechny žáky. Z těchto 57 učitelů na tuto otázku odpovědělo 53 učitelů. 40 odpovědí obsahovalo jen ročník, ve kterém výuku doprovodů učitelé začínají, 8 odpovědí bylo více rozepsaných a 5 odpovědí obsahovalo i ročník, ve kterém se s výukou doprovodů končí. Pro přehlednost zde nejprve předestřu výsledky průzkumu podle odpovědí učitelů, kteří napsali pouze konkrétní ročník, ostatní odpovědi budu následně citovat.

Ročník zahájení výuky doprovodů s akordickými značkami:

- 1. ročník uvedli 22 učitelé
- 1. nebo 2. ročník uvedl 1 učitel
- 2. ročník uvedlo 8 učitelů
- 2. nebo 3. ročník uvedl 1 učitel
- 3. ročník uvedli 3 učitelé
- 4. ročník uvedli 2 učitelé
- 5. ročník uvedl 1 učitel
- 6. ročník uvedl 1 učitel
- PHV 2⁸⁶ uvedl 1 učitel

Ročník zahájení i ročník ukončení výuky doprovodů s akordickými značkami:

- „pouze v Phv, max. v 1. roč.“
- „od nejmenších (PHV) do cca 3. ročníku - nejdříve ve dvojhmatech, poté v celých akordech“
- „od 1. ročníku do 5. ročníku“
- „PHV (nejprve jde o doprovod pouhou T, S, D) - II. stupeň“
- „od PS do SPD“⁸⁷

⁸⁶ PHV = přípravná hudební výchova – dítě může navštěvovat ZUŠ od 5 let, v pěti letech navštěvuje PHV 1, od šesti let PHV 2

⁸⁷ PS = přípravné studium, SPD = studium pro dospělé

Rozsáhlejší či méně konkrétní odpovědi:

- „*jakmile to dovolí fyzické předpoklady (velikost ruky) a základní orientace ve stupnicích a akordech (obratech)*“
- „*co nejdříve*“
- „*To je velmi různé, podle úrovně schopností a dovedností žáků.*“
- „*od 1. (basové tóny), od 2. plný akord*“
- „*jak kdy, někdy základ v 1., jindy třeba až ve 4.*“
- „*zhruba 12 let a výše (dle možností vnímání)*“
- „*Dle schopností, talentu a pile žaka/yně*“
- „*Co nejdříve, když získají povědomí o hře akordů ke stupnicím. Je to různé, v rozmezí 2. - 4. roč.*“

8.1.4.5 Materiály užívané při výuce

Tuto otázku zodpovědělo 89 učitelů.

Deset z nich se nevyjádřilo konkrétně, napsali například, že používají „různé zpěvníky“, vlastní materiály nebo hrají písničky ze zpěvníků, které si přinesou děti apod.

Z odpovědí dalších tří učitelů vyplynulo, že vlastně podle akordických značek úplně neučí, přestože odpověděli, že ano. Z jejich odpovědí plyne, že se s žáky věnují především harmonizaci a improvizaci. Jejich odpovědi cituji:

- „*Nepoužívám zpěvníky, vycházím ze základních lidových písní, které děti znají ze školky.*“
- „*"Já písničky" - orientačně. Ale spíše vysvětlujeme základy harmonie a posunujeme jednu jednoduchou lidovku do dalších tónin.*“
- „*Jen podle sluchu, doprovody žáci vymýšlí sami.*“

K této otázce se vyjádřil také jeden z respondentů, který uvedl, že doprovody písní s akordickými značkami nevyučuje, ale učí doprovázet podle sluchu.

Ostatních 75 učitelů se pak rozepsalo konkrétně:

Zpěvníky

Mezi zpěvníky jednoznačně dominovala *Já, písnička*. Zmínilo ji 65 učitelů.

- 46 učitelů neuvedlo konkrétní díly
- 2 učitelé odpověděli, že používají první a druhý díl
- 4 učitelé napsali, že používají první, druhý a třetí díl
- 4 učitelé uvedli, že používají i čtvrtý a pátý díl, přičemž zpěvníky „Já, písnička“ mají pouze tři díly. Ostatní díly se vážou k vydání s názvem „Já a písnička“
- 9 učitelů napsalo, že používá všechny díly, z čehož však není úplně jasné, jestli používají všechny tři díly *Já, písnička*, nebo i další zpěvníky z vydání *Já a písnička*

Druhým nejpobulárnějším zpěvníkem jsou *Písničky z pohádek a dětských filmů*. V odpovědi ho uvedlo 12 učitelů. Tento zpěvník má také více dílů a jen v jednom případě bylo v odpovědi uvedeno, že používají všechny díly, v ostatních odpovědích nebyly konkrétní díly zmíněny. Vzhledem k tomu, že jednotlivé díly se od sebe neliší svou úrovní, není pro nás informace o používání konkrétního dílu podstatná.

Devět učitelů napsalo, že s žáky hrají „*písničky Svěráka a Uhlíře*“, 3 z nich zmínili konkrétní zpěvníky: 2 učitelé jmenovali zpěvník *Když se zamiluje kůň*, 1 učitel zpěvník *Dětem*.

Zpěvníky *Hity do 3. tisíciletí* jmenovali 4 učitelé, z nich 3 napsali, že používají všech pět dílů, 1 zmínil první až čtvrtý díl. Ani v tomto případě se zpěvníky neliší svou úrovní.

Zpěvníky *Písnička I* a *Písnička II* uvedli 3 učitelé, všichni uvedli oba dva díly.

Pouze v jedné odpovědi byly rozlišeny zpěvníky *Já písnička* a *Já a písnička*. Reálně se však při výuce používá zpěvník *Já a písnička* častěji, než bylo uvedeno, viz výše.

Jednou byly uvedeny následující zpěvníky: *České a slovenské evergreeny*, *DO-RE-MI*, *Maličká su*, *Zpěvník* (J. Suchý a J. Šlitr), *Zpěvník* (Tomáš Houška), *Život je jen náhoda*.

Internet

Internet jako zdroj materiálů k výuce doprovodů uvedli 3 učitelé.

Jiné noty

V jedné odpovědi byly uvedeny *noty jazzových standardů* – bez bližší konkretizace. Tři učitelé uvedli *Slavné melodie v lehké úpravě pro klavír*.

Další materiály používané k výuce doprovodů písní s akordickými značkami

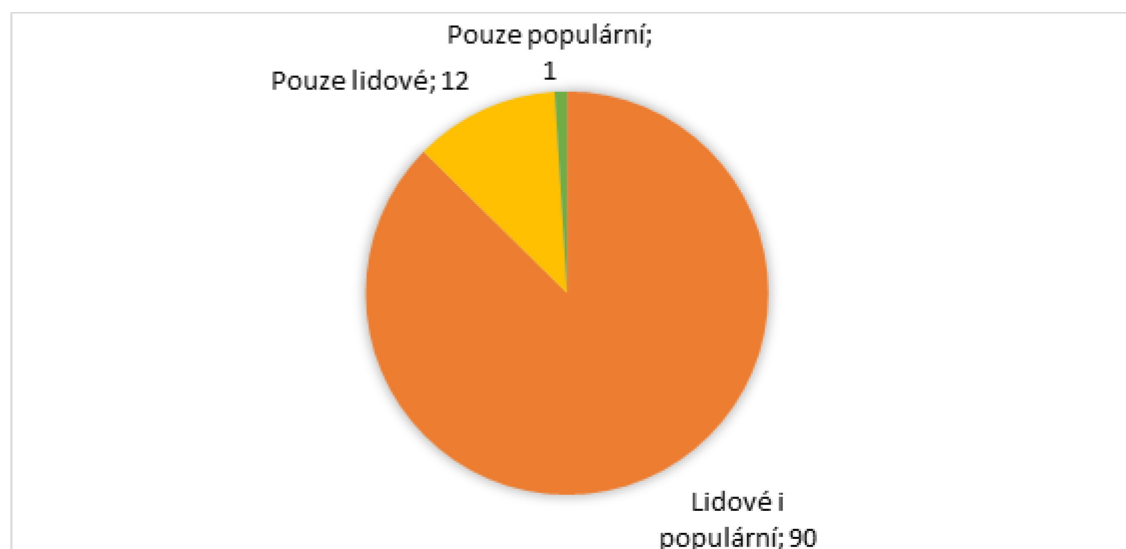
Nejčastěji se v odpovědích objevovala publikace *Hrajeme na klavír podle akordových značek* (Emil Hradecký), zmínilo ji 14 učitelů.

S písničkou u klavíru (Z. Průšová, Z. Janžurová) uvedlo 7 učitelů⁸⁸.

Jako materiál k výuce bylo jednou uvedeno *Tajemství akordových značek* (Milan Šolc), *Klavírní doprovody písní* (Rudolf Bernatík, 4 díly), a *Klavírní škola pro SPgŠ* (Eliška Kleinová, Věra Laudová, 4 díly).

8.1.4.6 Výuka doprovodů lidových a populárních písní

Na tuto otázku odpověděli 103 učitelé. 90 učitelů se ve výuce věnuje písním lidovým i populárním, 12 učitelů se ve výuce věnuje pouze písním lidovým a 1 učitel se ve výuce věnuje pouze písním populárním.



⁸⁸ Více o těchto publikacích viz výše – kapitola 6 Klavírní doprovody písní: improvizace a stylizace doprovodů

8.2 Dotazník pro žáky a absolventy ZUŠ v oboru hry na klavír

8.2.1 Otázky

Dotazník pro žáky a absolventy obsahoval tyto položky:

1. Chodil/a jsem/ chodím na ZUŠ
 - a) státní
 - b) soukromou
 - c) zkusil/a jsem obě

2. Do 1. ročníku ZUŠ jsem nastoupil/a
 - a) Před rokem 1990
 - b) Mezi lety 1991–1995
 - c) Mezi lety 1996–2000
 - d) Mezi lety 2001–2005
 - e) Mezi lety 2006–2010
 - f) Mezi lety 2011–2015

3. Na ZUŠ jsem se učil/a hrát a doprovázet písně podle akordických značek.
 - a) Ano
 - b) Ne, neučil/a jsem se to
 - c) Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem

4. V jakém ročníku (alespoň přibližně) jsem se začal/a v ZUŠ učit hrát písně podle akordických značek, prosím napište (stačí číslicí)

Podobně jako v dotazníku pro učitele jsem volila první otázku z toho důvodu, že mne zajímalo, zda budou žáci a absolventi státních základních uměleckých škol volit jiné odpovědi než žáci a absolventi škol soukromých.

Druhou otázkou jsem chtěla zjistit, zda se budou měnit odpovědi v závislosti na různých letech, kdy do ZUŠ začali žáci či absolventi chodit, bude-li například patrný měnící se trend výuky klavírních doprovodů s akordickými značkami.

Třetí otázka je opět jádrem tohoto dotazníku. Výsledek odpovědí této otázky budeme následně konfrontovat s výsledky odpovědí z dotazníku pro učitele.

Čtvrtá otázka pak bude přinášet doplňující informace k otázce předchozí.

8.2.2 Hypotézy

Předpokládané odpovědi na otázky zjišťující celkový stav výuky doprovodů písní s akordickými značkami, ročník zahájení výuky a výuku v závislosti na typu ZUŠ jsem uvedla výše (viz 7.1 Dotazník pro učitele hry na klavír: 7.1.2. Hypotézy). Také v tomto dotazníku zjišťuji věkovou kategorii respondentů, respektive dobu zahájení docházky do ZUŠ. Tak jako jsem v předchozím dotazníku předpokládala, že výuce doprovodů se budou věnovat spíše mladší učitelé, tak zde také předpokládám, že kladné odpovědi se budou objevovat u žáků (absolventů), kteří docházku zahájili později (po r. 2000).

8.2.3 Sbírání dat

Také tento dotazník byl vytvořen přes Google forms a byl k dispozici v elektronické podobě. K dispozici byl na různých facebookových stránkách a facebookových skupinkách – například „Studenti Pedf UK“, „UK v Praze, Katedra hudební výchovy“, „Muzikanti a kapely“, „Klavesaci a klaviristi“ a další. Dotazník vyplnilo 200 žáků a absolventů ZUŠ.

8.2.4 Odpovědi

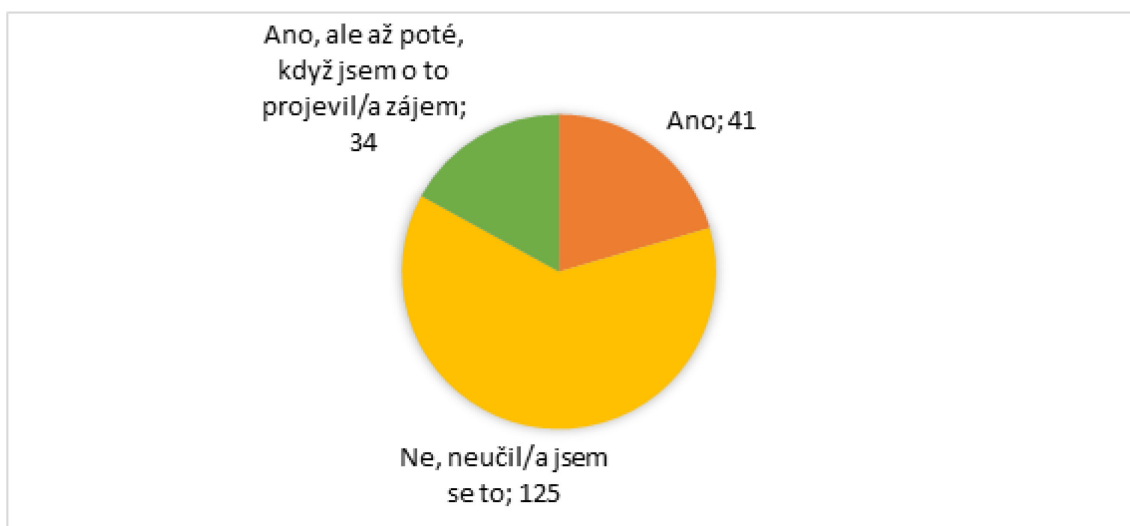
Nejprve si představíme obecně výsledky průzkumu stavu výuky doprovodů písní s akordickými značkami, v následujících podkapitolách rozebereme výsledky v závislosti na dalších faktorech, jimiž jsou typ základní umělecké školy a doba, ve které respondenti začali do ZUŠ chodit.

8.2.4.1 Stav výuky doprovodů písní s akordickými značkami

Respondenti měli reagovat na toto tvrzení v dotazníku: „Na ZUŠ jsem se učil/a hrát a doprovázet písně podle akordických značek.“

Z 200 respondentů volilo odpověď:

- Ano – 41 respondentů
- Ne, neučil/a jsem se to – 125 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 34 respondentů



8.2.4.2 Stav výuky doprovodů písní s akordickými značkami v závislosti na typu ZUŠ

Ze 175 žáků a absolventů **státních ZUŠ** volilo odpovědi:

- Ano – 34 respondentů
- Ne, neučil/a jsem se to – 114 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 27 respondentů

Z 12 žáků a absolventů **soukromých ZUŠ** volilo odpovědi:

- Ano – 3 respondenti
- Ne, neučil/a jsem se to – 6 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 3 respondenti

Z 13 žáků a absolventů, kteří vyzkoušeli **obě ZUŠ**, volilo odpovědi:

- Ano – 4 respondenti
- Ne, neučil/a jsem se to – 5 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 4 respondenti

8.2.4.3 Stav výuky doprovodů písní s akordickými značkami v závislosti na letech, ve kterých respondenti do ZUŠ začali chodit

Předpoklad, že by žáci a absolventi, kteří nastoupili do ZUŠ v pozdějších letech, volili výrazně jiné odpovědi než žáci a absolventi, kteří do ZUŠ nastoupili před rokem 1990 nebo na začátku 90. let, se nepotvrdil.

Z 15 respondentů, kteří nastoupili do ZUŠ **před rokem 1990**, volilo odpovědi:

- Ano – 2 respondenti
- Ne, neučil/a jsem se to – 10 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 3 respondenti

Z 27 respondentů, kteří nastoupili do ZUŠ **mezi lety 1991–1995**, volilo odpovědi:

- Ano – 7 respondentů
- Ne, neučil/a jsem se to – 13 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 7 respondentů

Z 84 respondentů, kteří nastoupili do ZUŠ **mezi lety 1996–2000**, volilo odpovědi:

- Ano – 12 respondentů
- Ne, neučil/a jsem se to – 60 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 12 respondentů

Z 61 respondentů, kteří nastoupili do ZUŠ **mezi lety 2001–2005**, volilo odpovědi:

- Ano – 15 respondentů
- Ne, neučil/a jsem se to – 36 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 10 respondenti

Z 10 respondentů, kteří nastoupili do ZUŠ **mezi lety 2006–2010**, volilo odpovědi:

- Ano – 3 respondenti
- Ne, neučil/a jsem se to – 5 respondentů
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 2 respondenti

Z 3 respondentů, kteří nastoupili do ZUŠ mezi lety 2011–2015, volilo odpovědi:

- Ano – 2 respondenti
- Ne, neučil/a jsem se to – 1 respondent
- Ano, ale až poté, když jsem o to projevil/a zájem – 0 respondentů

8.2.4.4 Ročník zahájení výuky doprovodu písni s akordickými značkami

- 1. ročník uvedlo 11 žáků či absolventů
- 2. ročník uvedlo 9 žáků či absolventů
- 3. ročník uvedlo 9 žáků či absolventů
- 4. ročník uvedlo 8 žáků či absolventů
- 5. ročník uvedli 3 žáci a či absolventi
- 6. ročník uvedl 1 žák či absolvent

K této otázce se slovně vyjádřilo několik respondentů, kteří označili v předchozí odpovědi, že se doprovody písni s akordickými značkami v ZUŠ neučili. Jejich odpovědi cituji⁸⁹:

- „*neučila jsem se to za celých 15 let hraní*“
- „*V ZUŠ ne, naučila jsem se sama*“
- „*Osobně tuto problematiku také kritizují, ať se to týká doprovodů či improvizace a to třeba také jen pouze k tématu akordových značek. Vše, co jsem se tímto směrem naučil já, tak bylo jen z vlastní iniciativy a doma, ZUŠ mě pouze naučila noty a techniku, nástroj jsem poznal až potom ;-)*“
- „*nikdy mě to neučili*“
- „*Nezačala, skončila jsem dřív, než na to došlo... Škoda. Bylo by to to jediné, co bych teď použila...*“
- „*nikdy a dost mi to chybělo :-)*“

⁸⁹ Některé příspěvky byly doplněny diakritikou

8.3 Komentář k výsledkům průzkumu

Náš průzkum přinesl velmi protichůdné odpovědi v hlavním bodu našeho zájmu, a tím je stav výuky doprovodů písní s akordickými značkami na základních uměleckých školách. Předpoklad, že se většinově doprovody nevyučují, byl podle odpovědí v dotazníku pro učitele vyvrácen (odpověděli tak pouze tři učitelé ze 107, kteří dotazník vyplnili). Naproti tomu však odpovědi žáků a absolventů se k původnímu předpokladu více přiklánějí (nadpoloviční většina odpověděla, že se to nikdy neučila, necelá čtvrtina respondentů odpověděla kladně, aniž by museli u pedagogů projevit o tuto problematiku zájem).

Určitá nesrovnalost ve výsledcích obou dotazníků může vyplývat z následujících důvodů: jednak z toho, že ne všichni učitelé respektovali zadání otázky, která zněla jednoznačně: *Učíte žáky doprovázet písně podle akordických značek?*, a odpovídali následovně po předchozí kladné odpovědi, že nehrají písně z not, nýbrž podle sluchu (což si odporuje, jelikož podle sluchu už není podle akordických značek), nebo se více věnují harmonizaci a transpozici (ale ne vyloženě hře podle akordických značek), viz výše v odpovědích dotazníku pro učitele. Jednak spatřuji určitý rozpor v případě, kdy pedagog odpoví, že doprovody podle akordických značek vyučuje pouze v přípravné hudební výchově, maximálně v 1. ročníku (opět viz výše). Je zjevné, že pro žáka, který by se měl učit doprovázet písně podle značek pouze v přípravném ročníku a v prvním ročníku (předpokládáme tedy věk dítěte kolem šesti či sedmi let), by bylo nanejvýš obtížné nejen se zorientovat v akordických značkách, ale také technicky zvládnout zahrát například septakordy. Nemluvě o jakékoli schopnosti improvizovat a stylizovat doprovod.

Obecně vnímám velmi pozitivně (i přes tyto některé nesrovnalosti), že více jak polovina učitelů, kteří dotazník vyplnili, odpověděla, že vyučuje doprovody všechny žáky. V tomto směru výsledky průzkumu předčily má očekávání. Z dotazníku také ale vyplývá, že hra podle akordických značek dosud není obecně zahrnuta do vzdělávacího plánu, na což poukazuje fakt, že necelá polovina učitelů (47 učitelů ze 107) tyto doprovody vyučuje až v případě, kdy o to projeví zájem žák.

Další moje výše zmíněné hypotézy se většinově nepotvrdily. Jednak se neprojevila na výsledcích věková kategorie učitelů (ani žáků a absolventů), jednak se neprojevila ZUŠ (dlužno ovšem podotknout, že pouhých osm odpovědí učitelů ze soukromých škol

(a dvanáct odpovědí žáků, kteří chodili pouze na soukromou ZUŠ) není dostatečný vzorek pro utváření závěrů). Učitelé také oproti mým předpokladům uváděli, že výuku doprovodů začínají vyučovat obvykle co nejdříve (v prvním, druhém ročníku, či dokonce v přípravné hudební výchově). Zpětně vnímám negativně, že v dotazníku nebyla zahrnuta také otázka, v jakém ročníku s výukou doprovodů podle akordických značek učitelé končí. Můžeme předpokládat, že by odpovědi na tuto otázku také ovlivnily závěry plynoucí z tohoto průzkumu. Vyučuje-li učitel doprovody pouze žáky prvního až třetího ročníku (jedna ze zmíněných z odpovědí, viz výše), bude pravděpodobně žákova schopnost stylizovat a improvizovat doprovod na jiné úrovni, než vyučuje-li učitel doprovody žáky během celého prvního cyklu (1.–7. ročník) nebo ještě i dále.

Materiály používané ve výuce jsou poměrně různorodé, avšak s výraznou a očekávanou převahou zpěvníků *Já, písnička*. Ze 75 učitelů, kteří napsali konkrétní materiály, ji zmínilo 65. Většina učitelů (46) konkrétní díly neuvedla, proto v těch případech nemůžeme rozeznat obtížnost písni a z toho plynoucí nároky, které jsou na žáka kladeny. V několika odpovědích byly zmíněny zpěvníky, které jsou pro hru podle značek obtížnější (obsahují akordy s přidanými tóny, zvětšené, zmenšené apod.), což je jistě pozitivní informace, přestože tyto zpěvníky se objevovaly v menší míře. Oceňuji, že někteří učitelé (ač jich byla menšina) zmiňovali také materiály teoretické, například *Hrajeme na klavír podle akordových značek* (E. Hradecký) či *S písničkou u klavíru* (Z. Průšová, Z. Janžurová) a další. Učitelé se také oproti mým předpokladům věnují s žáky písniím nejen lidovým, ale i populárním.

9 Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala problematikou výuky doprovodů písní s akordickými značkami na základních uměleckých školách. V teoretické části jsem popsala základní pojmy, které jsou potřebné k tvoření doprovodu, jako jsou intervaly, akordy, akordické značky. Variant zápisu harmonie do akordické značky je více. Snažila jsem se proto tuto kapitolu pojmut natolik komplexně, abych zamezila možnosti, že by pro nás po jejím prostudování byla nějaká akordická značka v běžně používaných zpěvnících zcela neznámá či nečitelná. Dále jsem se zde věnovala také improvizaci a stylizaci klavírního doprovodu.

Obsahem praktické části je průzkum mezi učiteli klavíru a také mezi žáky a absolventy oboru hry na klavír na základních uměleckých školách. Cílem průzkumu bylo zjistit, jaký je stav výuky doprovodů a jsou-li nějaké faktory, které výsledky průzkumu výrazně ovlivňují. Mé hypotézy týkající se výsledků průzkumu se na základě dotazníku pro učitele nepotvrdily. Mým hlavním předpokladem bylo, že doprovody písní s akordickými značkami se na základních uměleckých školách převážně nevyučují. Výsledky průzkumu mezi učiteli tuto mou hypotézu vyvrátily. Je ale důležité zdůraznit, že výsledky průzkumu mezi učiteli se s výsledky průzkumu mezi žáky a absolventy neshodovaly, a proto průzkum jednoznačnou odpověď nepřinesl. Podíváme-li se, kolik respondentů volilo odpověď, kterou jsem předpokládala, tedy z pohledu učitelů: „doprovody nevyučuji“, z pohledu žáků a absolventů: „neučil/a jsem se doprovázet písně podle akordických značek“, a srovnáme-li si četnost těchto odpovědí procentuálně, vyjde nám, že tuto odpověď volilo 63 % žáků a absolventů a pouze 3 % učitelů. Z odpovědí některých učitelů vyplývalo, že se výuce doprovodů věnují jen velmi okrajově, což mohlo vést také k nesouladu mezi výsledky obou dotazníků. Různý přístup k problematice je patrný například při zjišťování ročníku, ve kterém učitelé doprovody podle akordických značek vyučují. Je možné, že žák, který by se doprovody učil pouze v prvních ročnících a později již ne, by mohl volit v dotazníku odpověď „ne, neučil/a jsem se to“, a to z toho důvodu, že by pro něj takto povrchní seznámení s problematikou nemuselo být dostatečné. Tato problematika zůstává proto i nadále diskutabilní.

Považovala bych za užitečné, kdyby tato práce mohla být inspirací pedagogům, kteří se výuce doprovodů písní s akordickými značkami nevěnují nebo se této výuce věnují jen okrajově. Věřím, že by tento jiný, kreativnější přístup ke klavíru byl pro žáky hodnotný.

Seznam literatury

DRÁŠIL, J. *Klavírní improvizace doprovodů*. 1. vyd. Hradec Králové : Pedagogická fakulta, 1986. 171 s.

HRADECKÝ, E. *Hrajeme na klavír podle akordových značek*. 2. vyd. Petřvald : Blesk Market s.r.o., 2011. 91 s. ISMN 979-0-706544-00-7.

KODEJŠKA, M., POPOVIČ, M. *Příručka klavírních doprovodů a dirigování písní v mateřské a základní škole*. Praha : Portál, 1996. 117 s. ISBN 80-7178-099-5.

KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 183 s.

KUHN, T. *Rytmico-melodické modely k doprovodům populárních písní podle akordových značek a jejich klavírní stylizace*. 1. vyd. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, 2013. 155 s. ISBN 978-80-261-0258-8.

MARCOLOVÁ, J. *Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1. – 3. ročníku LŠU: Metodická příručka pro pedagogy*. 1. vyd. Praha : Panton, 1983. 36 s.

NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2011. 189 s. ISBN 978-80-7290-427-3.

PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. Praha : Univerzita Karlova – Pedagogická fakulta, 1999. 76 s. ISBN 80-86039-96-X.

PETROV, V. *Klavír a akordické značky*. Netolice : Jc-Audio, 2010. 40 s. ISMN 979-0-706532-20-2.

PRŮŠOVÁ, Z., JANŽUROVÁ, Z. *S písničkou u klavíru*. 3. vyd. Praha : Supraphon, 1985. 86 s.

SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966. 81 s.

ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. 9. vyd. Praha : Supraphon, 1989. 156 s. ISBN 80-7058-111-5.

ŠPAČEK, A. Utrídění improvizčních a doprovodných systémů. In *Doprovody lidových písní a jejich improvizace*. České Budějovice : Pedagogická fakulta České Budějovice, 1974. s. 29–37.

TŮMA, J. Výuka k umění improvizace – minulost, současnost. In *Hudební improvizace*. Praha : Divadelní ústav; Česká hudební rada, 2005. s. 4–7. ISBN 80-7008-027-2.

VELEBNÝ, K. *Jazzová praktika 1*. 2. vyd. Praha : Panton, 1983. 125 s.

ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1976. 199 s.

ZENKL, L. Psychologická problematika improvizace doprovodů písní. In *Doprovody lidových písní a jejich improvizace*. České Budějovice : Pedagogická fakulta České Budějovice, 1974. s. 10–28.

ZOUHAR, V. Ke genezi programu Slyšet jinak. In *Hudební improvizace*. Praha : Divadelní ústav; Česká hudební rada, 2005. s. 4–7. ISBN 80-7008-027-2.

Zpěvníky

DVORNÍK, P. *Hity do 3. tisíciletí (1. díl)*. 1. vyd. Cheb : G+W, 2003. 115 s. ISMN M-706509-40-2.

HOUŠKA, T. *Zpěvník*. 2. upr. vyd. Praha : Tomáš Houška, 1994. 415 s. ISBN 80-901740-2-7.

JÁNSKÝ, P. *Pod starou lucernou*. 1. vyd. Cheb : Music Cheb, 1998. 192 s. ISMN M-706517-00-1.

JÁNSKÝ, P. *Život je jen náhoda*. Cheb : Music Cheb, 1993. 128 s.

LIŠKOVÁ, M. *Do-re-mi I*. 1. vyd. Praha : SPN - pedagogické nakladatelství, akciová společnost, 2015. 150 s. ISBN 978-80-7235-554-9.

Písnička II. Praha : Cesty, 2000. 232 s. ISBN 80-7181-414-8.

SUCHÝ, O. *Písničky z pohádek a dětských filmů (I. díl)*. 1. vyd. Cheb : G + W, 1997. 124 s. ISMN M-706509-06-8.

SVĚRÁK, Z., UHLÍŘ, J. *Dětem*. 1. vyd. Praha : Fragment, 2013. 349 s. ISBN 978-80-253-1949-9.

SVĚRÁK, Z., UHLÍŘ, J. *Když se zamiluje kůň*. 1. vyd. Praha : Fragment, 2004. 93 s. ISBN 80-7200-910-9.