

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klavír

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**KLAVÍRNÍ PEDAGOGIKA:  
VÝUKA ZAČÁTEČNÍKA**

**Lenka Dombaiová**

Vedoucí práce: prof. Emil Leichner, prof. František Malý

Oponent práce: MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Datum obhajoby: 6. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Piano

MASTER 'S THESIS

**PIANO PEDAGOGY:  
BEGINNER TEACHING**

**Lenka Dombaiová**

Thesis Advisor: Prof. Emil Leichner, Prof. František Malý

Thesis Opponent: MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Date of thesis defense: 6. 9. 2019

Academic title granted: MgA.

Prague, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

vypracova(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Cílem této diplomové práce, která je zaměřena na vyučování malých dětí, je podat ucelený přehled o nejdůležitějších oblastech počáteční fáze výuky klavírní hry. Autorka poukazuje na nutnost neustálého rozvoje hudebního sluchu a hudebních schopností žáků, hledá cesty a navrhuje praktická řešení, jak těchto cílů dosáhnout. V práci jsou zahrnuty praktické otázky výuky úhozu, orientace na klaviatuře, hry z not.

## **Abstract**

The aim of this thesis, which is focused on teaching small children is to give a comprehensive overview of the most important areas of the initial phase of piano playing. The author points out the necessity of continuous development of musical hearing pupils' musical abilities, seeking ways and proposing practical solutions to achieve these goals. The work includes practical questions of key stroke, keyboard orientation, playing notes.

## Obsah

Úvod.....	8
1. Postava pedagoga v životě dítěte.....	9
2. Počátky hudební výuky.....	11
2.1. Jak rozpoznat u dítěte hudební talent.....	11
3. Specifika klavíru.....	15
4. Zahájení klavírních lekcí.....	17
4.1. Rozvoj sluchu, zraku, hmatu.....	17
4.1.2. Sluch.....	17
4.1.3. Zrak.....	18
4.1.4. Hmat.....	19
5. Tělesné cviky v hodině.....	21
6. Rozvoj hudebnosti.....	26
6.1. Metrum.....	27
6.2. Rytmus.....	29
7. Orientace na klaviatuře a výuka úhozů.....	31
7.1. Portamento skupinami prstů.....	34
7.2. Příprava hry v legatu.....	36
7.3. Staccatový úhoz.....	37
8. Přejít ke hře z not.....	41
8.1. Metody výuky z not.....	41
9. Správné sezení u klavíru.....	45
10. Pedalizace.....	45
11. Veřejné vystupování.....	47
11.1. Příčiny trémy a jak se s ní vypořádat.....	49
12. Spolupráce učitele a rodičů.....	51

13. Doporučené hudební materiály.....	53
Závěr.....	54
Seznam použité literatury.....	55

## Úvod

Tato diplomová práce se věnuje výuce začátečníka a je zaměřena na vyučování malých dětí. Aby se dítě naučilo hrát na klavír a aby rozumělo hudbě, je potřeba mu tento nový svět, do které vstupuje, hravým způsobem přiblížit.

Výuka nesmí být jednostranně zaměřena jen na rozvoj prstové techniky, nejdřív dítě musí umět slyšet, potom se učí hrát. Důležitým úkolem pedagoga je naučit dítě hudbu vnímat jako živý organismus, který se rodí z úplného ticha, má svou pulsaci, vyvíjí se, má charakter, náladu, tempo, sílu a barvu přednesu. Hudba nikdy není dvakrát stejná, existuje v čase - tady a teď. Aby mělo malé dítě možnost do tohoto magického světa hudby proniknout, je nutné, aby mělo dobrého průvodce - svého prvního učitele hudby. Jeho úkolem je předkládat dítěti dílčí cíle a neustále zvyšovat úroveň jeho hudebních schopností.

Tato práce poukazuje na podstatné oblasti z počáteční fáze výuky hry na klavír, hledá možnosti a navrhuje metody, jak rozvíjet hudební schopnosti žáka. Zabývá se otázkami rozvoje sluchu, chápání metro-rytmického průběhu skladeb, řeší technické aspekty klavírní hry a snaží se podat ucelený přehled o první etapě vyučování dětí.



## 1. Postava pedagoga v životě dítěte

Role učitele je obecně v životě dítěte velmi důležitá. Všichni lidé, se kterými se během života setkáváme, nás nějakým způsobem formují a obzvlášť učitel má ve svých rukou obrovskou moc. Zasahuje do života svého žáka, může ovlivňovat jeho myšlení a osobní rozvoj, a s tímto vědomím by měl učitel ke svému žákovi zodpovědně přistupovat. Jsem přesvědčená, že každý, a nezáleží jeho věku, si dokáže vzpomenout na nějakého učitele, se kterým trávil část svého studia. Můžeme vzpomínat s láskou na někoho, kdo nám byl vzorem, jehož vlastností, schopností a osobnosti jsme si vážili, nebo naopak s pocitem určité ublíženosti, jakých škod se na nás učitelé anebo učitelky dopustili.

Učitel by měl být silnou osobností, měl by mít dobrý a citlivý vztah k lidem, a pokud pracuje s dětmi, tak především k nim. Dobrý pedagog musí svému žákovi poskytnout nejen co nejlepší vzdělání ve svém oboru, ale měl by si být vědom i lidských a psychologických faktorů, které jeho práce s dítětem obnáší. Myslím si, že v každém pedagogovi, který pracuje s malými dětmi, by měla zůstat zakořeněná určitá část jakéhosi „žakovství“, vzpomínka na dětství, na dobu, kdy on sám byl dítětem, byl v roli žáka, uvědomoval si vztah mezi ním a svým učitelem, na vlastní kůži cítil, jak se k němu jeho pedagog chová. Potom by snad někteří učitelé přistupovali ke svým žákům s větší dávkou tolerance a dokázali by se lépe vcítit do pocitů, která už dávno zapoměli.

Alena Vlasáková ve své knize uvádí, že: „Na tom, jaký je pedagog, který učí začátečníka, závisí často vztah dítěte k hudebnímu vyučování“<sup>1</sup>. Shoduje se s Judovinou Galperinou v myšlence, že dojmy z hudebního dětství jsou v paměti uloženy navždy<sup>2</sup>. Učitel hudby může být dítěti průvodcem na cestě k hudebnímu umění. Pomáhá mu objevovat a odkrývat tajemnou krásu, která se v hudbě, a jejím provádění ukrývá, a proto je počáteční etapa hudebního vyučování tak důležitá a často i rozhodující.

Pro učitele je velkou odměnou, když si jeho žák hudbu opravdu zamiluje a třeba se jí i celoživotně věnuje. Mnohdy se však právě vinou prvního učitele stává, že student nechce mít s hudbou už nic společného, natožpak dál hrát

---

<sup>1</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, s. 54. ISBN 80-7331-005-8.

<sup>2</sup> JUDOVINA-GAL'PERINA, Tat'jana Borisovna. *U klavíru bez slz, aneb, Jsem pedagog dětí*. Brno: LYNX, 2000. ISBN 80-902-9320-4.

na nějaký hudební nástroj. Vzpomínky na utrpení a nepříjemné pocity, které v dětství pravidelně prožíval, jsou v jeho psychice natolik zakořeněny, že na hudbu zanevře napořád. Ti odvážnější přešlapy svého (m)učitele hudby v dospělosti přejdou a vydají se hledat svou vlastní cestu, jak vztah s hudbou obnovit.

Úloha pedagoga v procesu klavírního vyučování je v tomto směru velmi náročná. Žák se svým učitelem pravidelně tráví společný čas, ve třídě se spolu setkávají dvě individuality, učitel a žák, které se musí vzájemně respektovat a tolerovat. Od prvních momentů setkání učitele s žákem je velmi důležité pracovat na jejich vzájemném vztahu. Učitel by se měl snažit navázat pozitivní a přátelský kontakt s dítětem. Princip psychologického souladu je v učení hudbě velmi důležitý. Když má žák svého učitele rád, často je právě tato jeho láska k němu opěrnou hůlkou, která mu pomáhá překonat dílčí nezdary při učení se na klavír.

Výuka hry na klavír je dlouhodobý, mnohotvárný a velmi složitý proces, který vyžaduje velké úsilí jak ze strany žáka, tak i učitele. Každé dítě, se kterým učitel pracuje, je jedinečné, má svou osobnost, temperament, inteligenci, schopnosti, míru nadání a vnímavosti, tempo dozrávání, tělesné dispozice. Úkolem učitele je tyto unikátní zvláštnosti v dítěti odhalovat a podle toho volit ve výuce takové postupy, které jsou pro konkrétní dítě vhodné.

Malé dítě je osobnost, která je schopná samostatně myslet a vyjádřit své „já“, a na to by jeho pedagog neměl nikdy zapomínat. Tato rozmanitost učiteli rozhodně neumožňuje, aby všechny žáky vyučoval podle stejných, předem daných, schémat. Každé dítě vyžaduje individuální přístup, učitel musí zohledňovat jeho psychologické, psychické a fyziologické vlastnosti, a proto je pedagogická práce velmi tvůrčí a neustále se měnící, proces.

## 2. Počátky hudební výuky

### 2.1. Jak rozpoznat u dítěte hudební talent

Objevování přítomnosti hudebního talentu u malého dítěte je pro pedagoga náročný, zodpovědný a taktéž nelehký úkol. Není možné jej zjednodušit pouze na jednorázovou akci. Jedná se o neustálý proces, který jde následně ruku v ruce s průběhem výuky hry na nástroj. Některé vlohy se projeví okamžitě, něco se ukáže později, něco až po týdnech nebo měsících práce<sup>3</sup>. „Vlohy jsou vrozené dispozice, mají anatomický a neurofyziologický základ z části daný dědičností. Nelze je zjišťovat přímo, jen zprostředkovaně na základě chování a kvality výkonů jednotlivce.“<sup>4</sup>

Na celou situaci je vhodné pohlížet nejen z pohledu pedagoga, on není jediným účastníkem, ale též se vžít do pocitů dítěte a podívat se jeho očima. Pro malé dítě, které se najednou ocitne v pozici někoho, koho testují a hodnotí, nemusí být tato situace vždy příjemná. Učitel neví, z jakého prostředí dítě pochází, v jakém duchu rodiče s dítětem vedli hovor na téma „hra na klavír“. Mnohdy dítě cítí tlak ze strany rodičů, kteří si talentovanost, či netalentovanost svého potomka vztahují až příliš na sebe a tím pádem kladou na dítě přehnané nároky. Je tedy žádoucí snažit se vytvořit pro dítě takovou atmosféru, aby dokázalo podat co nejpřirozenější výkon a přestalo si uvědomovat onu náhlou „důležitost a vážnost“ situace. Nechceme v dítěti vyvolat pocit, že je na prohlídce u doktora. Stojí přeci před možností začít se učit něco nového, vstoupit do krásného světa hudby.

Co by tedy mělo být v hledáčku pedagoga, který se setká s neznámým dítětem a u kterého má určit, zda je talentované, či nikoli? V první řadě jde o elementární zkoumání projevů hudebnosti. „Zazpívej mi nějakou hezkou písničku. Pojd', zahrajeme si spolu na ozvěnu, zopakuj po mně, co ti zazpívám, zahraju, nebo zatleskám já.“ Těmito slovy může učitel navázat kontakt s dítětem a probudit v něm touhu předvést, co už umí. Tyto základní úkoly pomohou učiteli udělat si obrázek o tom, jestli má dítě hudební sluch a jaké je jeho rytmické cítění. Velkou pozornost věnuje učitel zejména kvalitě rytmického a intonačního projevu. Jeho úkolem je zvážit míru a taktéž příčinu možných nepřesností a nečistot.

---

<sup>3</sup> JUDOVINA-GAL'PERINA, Tat'jana Borisovna. *U klavíru bez slz, aneb, Jsem pedagog dětí*. Brno: LYNX, 2000. ISBN 80-902-9320-4.

<sup>4</sup> FRAŇEK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005, s. 144. ISBN 978-80-246-0965-2.

Neschopnost čistě intonovat nemusí vždy souviset s nedostatkem talentu. Pokud dítě nedokáže čistě posadit tón, nemusí to nutně znamenat absenci jeho sluchových schopností<sup>5</sup>. Dítě může mít perfektní vnitřní sluch, ale hlas mu zkrátka z nějakého důvodu neumožňuje přesné intonování. Do jaké míry se jedná o nedostatek soustředěnosti nebo o rozrušení z neobvyklé situace? Opravdu se projevil nedostatek hudebního talentu?

Některé projevy dítěte, které nejsou předmětem samotného „odhalování talentu“, jsou taktéž velmi důležité a pomohou učiteli získat ucelenější pohled na naturel a temperament dítěte. Jeho vyjadřování může být sebejisté, živé, energické, uvolněné a přirozené nebo naopak nejisté, bázlivé, netečné a nevýrazné. Je nezbytné povšimnout si i manuálních dispozic, které jsou pro hru na klavír nezbytné, a dalších fyzických projevů dítěte, které mnohé prozradí, například zda je jeho chůze uvolněná, symetrická, toporná nebo ztuhlá, zda gesta, kterými provází svůj celkový projev, jsou plynulá nebo trhaná. Všechna tato zjištění pomohou učiteli sestavit mozaiku složenou ze střípků talentu, dispozic a osobnosti dítěte. Tyto poznatky nejsou změřitelné a velkou roli hraje učitelův odhad, intuice a profesionální zkušenost. Navíc je vždy potřeba počítat s aktuálním psychickým stavem dítěte. Je velmi důležité uvědomovat si, že žádný z jeho při zkouškách projevů není definitivní a rozhodující, jen pomůže učiteli vytvořit si celkový dojem, který v něm zkušenost s daným dítětem zanechá.

Učitel by si měl být vědom také toho, jak silný dopad může na rodinu dítěte jeho verdikt o talentu, či jeho nedostatku, mít. Jde o velmi a závažné a zodpovědné rozhodnutí, které může určit směr života dané rodiny. Navíc si je učitel vědom toho, že na základě jednorázového „otestování“ nelze jednoznačně takovýto soud vynést. Učitel by tedy měl s rodiči zahájit hovor o celé situaci, promluvit o perspektivách a o přínosu studia hudby pro rozvoj dítěte a taktéž je upozornit i na povinnosti, které dítěti i jim, ze studia vyplynou, za předpokladu, že má být vzdělávání smysluplné a hodnotné. (*více viz kapitola „Spolupráce učitele a rodičů“*).

Většina dětí, které se začnou věnovat hře na hudební nástroj, projde systémem základního uměleckého vzdělávání. Průběh přijímacích zkoušek se od postupu, který byl popsán výše, do jisté míry liší. Na společné individuální posezení

---

<sup>5</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 39. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-151-3

učitele, dítěte a rodiče není prostor. Děti a jejich rodiče jsou pozvaní do školy na vyhlášený termín přijímacích zkoušek. Komise sestavená alespoň ze tří učitelů má za úkol dítě prozkoušet ze základních rytmických a intonačních předpokladů, také vyzvou dítě k zazpívání písničky. Mnohdy se stává, že se dítě pod vlivem stresové situace stydí a písničku ani nezazpívá. Zkoušející učitelé taktéž zjišťují, o jaký hudební nástroj mají zájem. To vše se seběhne v řádu několika minut, dítě i rodiče se s učitelem rozloučí s tím, že výsledky se uchazeči dozví později, až po závěrečném zhodnocení celých přijímacích zkoušek. Učitelé si pohovoří o svých dojmech z výstupu, poznamenají si vše do protokolu a přichází další uchazeč o vzdělávání. Více méně tímto způsobem to pokračuje několik po sobě jdoucích dní.

Je patrné, že ideální postup pro zkoumání hudebního talentu, s nímž souvisí přijímání dětí k nástrojové výuce, a způsob, kterým se žáci přijímají do základních uměleckých škol, jsou ve svém provedení poněkud odlišné. V tom velkém množství uchazečů, kteří mají zájem o hudební vzdělání, je nereálné, aby s každým z nich učitel individuálně pohovořil. To může vyvolávat obavy, že jsou přijímací zkoušky do ZUŠ pro děti vlastně velice stresující, jakoby se najednou ocitly v pozici zboží, o které někdo buď projeví zájem anebo ne. Tuto situaci ovšem nehodnotím výhradně negativně, myslím si, že kde je vůle, tam je i cesta, a i když se ono „zrychlené přijímací řízení“ od optimálního odlišuje, dá se z dané situace vytěžit maximum. Je potřeba vycházet co nejvíce z postupů individuálního zkoumání hudebnosti a předem postup zkoušek a pečlivě naplánovat.

Přijímací zkoušky jsou velmi důležitou událostí každé školy, na nich závisí její úspěšnost, prestiž, spokojenost dětí, učitelů i rodičů. Proto je potřeba se na přijímací zkoušky z pedagogického hlediska řádně připravit. Učitelé ve zkušební komisi zadávají dětem podobné úkoly, jaké by zadal učitel, kdyby byl s dítětem ve třídě sám, aby zjistili, zda má talent. Pokud škola vybere ze svých zaměstnanců takové pedagogy, kteří jsou zkušení, pečliví, mají vztah k dětem a zodpovědně tuto práci vykonávají, je to velký předpoklad pro úspěch na všech frontách. Jako výhodu hodnotím, přítomnost více učitelů. Víc hlav víc ví. Učitelé se spolu mohou poradit, sdělit si své názory a dojmy. Vzhledem k obrovskému množství dětí, kteří, prakticky během několika málo hodin, dorazí do školy, je vhodné neomezovat se v závěrečném hodnocení výstupu dítěte pouze na výrazy typu: rytmus A, intonace B a podobně. K vyhodnocování zkoušek dochází až s odstupem času a tyto neosobní poznámky v učitelích nezanechají patřičný dojem ze zkoušeného dítěte. Je proto žádoucí, aby se učitelé alespoň stručně rozepsali o tom, jak na ně dítě

ve skutečnosti působilo. Poznámky mohou vypadat různě, např.: vnímavý, citlivý, ostýchavý, perfektní rytmus a intonace, rodiče muzikanti. Poznámky mohou být jakékoli, vždyť přece slouží pedagogům k tomu, aby mohli s co nejlepším svědomím učinit tak závažné rozhodnutí.

### 3. Specifika klavíru

Ačkoli je klavír naprosto unikátní hudební nástroj, který má své přednosti, jako je rozsah klaviatury, možnost polyfonní hry, obsáhlé dynamické a barevné zvukové spektrum, má oproti jiným hudebním nástrojům, také své nevýhody, které jsou dány jeho konstrukčním principem a způsobem tvoření tónu.<sup>6</sup> Po doteku na klávesu již není možné tón jakkoli barevně či dynamicky upravit a taktéž po úhozu okamžitě dochází k postupnému slábnutí a mizení tónu. Pianista musí předem vnitřně slyšet, jakou kvalitu by měl mít tón, který chce zahrát. Po zaznění ho už nezmění. Mladý klavírista má skrytou nevýhodu oproti jiným, například smyčcovým nástrojům. Když začátečník hraje na housle, musí neustále hledat intonačně správný tón a dbát na jeho kvalitní provedení. Zato mladý pianista hlídat intonaci nemusí. Pedagog tedy musí svého žáka o to víc nutit se poslouchat, a o to víc ho podněcovat k rozvoji sluchu. Už od začátku by měl žák usilovat o vytvoření krásného tónu. Nejpřirozenější cesta k jeho dosažení je nápodobou. Učitel žákovi zahraje tón, nebo skupinku tónů na klavír a jeho snahou by mělo být, co nejvěrněji tento tón/skupinku tónů a způsob jeho tvoření napodobit. Žák musí zároveň procítit způsob učitelova tvoření tónu a přejmout jej. Dítě se od malička učilo nápodobou, takže tento způsob práce je i pro ně naprosto přirozený a nenásilný. Učitel může položit žakovu ruku na tu svoji, aby cítil jeho pohyby, může mu paži přidržet, vést ji. Metoda nápodoby v praxi je pro dítě nejvhodnější a nejvíce zajímavá. Na nudné teoretické vyprávění není v hodinách s malým dítětem prostor. Učitel musí naprosto přesně vědět, co žáka učí, proč volí právě takový postup, ale svého žáka tím nezatěžuje. Určujícím faktorem správnosti provedení je od prvopočátku sluch. Učitel musí svého žáka neustále nabádat k sebekontrolě, zda tón, který vytvořil, odpovídá tomu, co slyšel, nebo jeho představám.

Je vhodné společně se zněním jednotlivých tónů či jejich skupin, cílit na dětský fantazijní svět. Pedagog může slovně doprovázet znějící klavír: „Poslouchej, tady nahoře to je jako když zpívají na jaře malíci ptáčci“ nebo „Spodní tóny klavíru zní, jako když bručí medvěd. Ty o něco vyšší tóny, to by mohla být malá medvíďata, která za ním cupitají.“ Učitel může svým vyprávěním navodit i dynamickou představu hudebního projevu, ptáčci jsou malíci, lehounčí

---

<sup>6</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 32. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-151-3.

a křehcí, proto hrajeme ve slabé dynamice, medvěd je těžký a dupe, projev tedy vyžaduje dynamiku silnější. Stejně tak může učitel slovně popsat, charakter a úhoz znějících tónů či melodií. „Představ si, že tady potichu našlapuje kočička, která nechce, aby ji slyšela myš“, „Tady skáčou vrabci z větvičky na větev“ a podobně. Při práci s dětmi se fantazii meze nekladou. Žák může svého učitele také velmi inspirovat, zahraje mu úryvek a dítě samo má vypovědět, a většinou to dělá s velkou radostí, jakou představu v něm úryvek, který odezněl, vyvolal.

Hra na ozvěnu je efektivní způsob, jak dítě naučit hrát nové jednoduché skladbičky. Rozvíjí sluchovou představu a paměť a umožňuje žákovi neustále kontrolovat znějící tóny



## 4. Zahájení klavírních lekcí

Protože je hra na hudební nástroj činnost, která vyžaduje spolupráci tří z pěti základních smyslů člověka: sluchu, zraku a hmatu, je práce na jejich zdokonalování a vzájemné koordinaci, při výuce hry na klavír nezbytná. Když spolu tyto smysly dokáží správně spolupracovat, roste schopnost dítěte snadněji a přirozeněji se učit. Stručně řečeno, vše se vším souvisí.

### 4.1. Rozvoj sluchu, zraku a hmatu

V první části této kapitoly se chci zaměřit na téma rozvoje tělesných schopností žáka. Učitel by měl od počátku výuky všestranně rozvíjet žákovo vnímání, hodiny klavíru by rozhodně neměly být jednostranně zaměřeny jen na schopnost správně používat při hře na klavír ruce. Proč je tak důležité věnovat se rozvoji tělesných schopností žáka, sluchu, zraku a fyziologii vůbec?

#### 4.1.1. Sluch

Umění dobře slyšet a vnímat hudbu pokládám za jeden z nejzákladnějších pilířů hudebního umění, proto je nezbytným úkolem pedagoga od úplného počátku, i nadále ve vyučování, neustále pečlivě rozvíjet žákův sluch, jeho „schopnost slyšet“.<sup>7</sup> Mít dobrý hudební sluch neznamena jen slyšet, že něco zní. Znamená to slyšet a vnímat výšku, melodii, rytmus, vícehlas, harmonii, barvu, dynamiku a taky naučit se slyšet vnitřně a melodii si umět představit.

Při systematickém rozvoji sluchu se dítě naučí vnímat a rozeznat rozdíly mezi vzájemnými výškami tónů, poznává, zda jsou intervaly u sebe blízko nebo daleko, dokáže určit, zda melodie stoupá nebo klesá, a díky tomu si přirozeně osvojuje orientaci na klaviatuře – vysoké tóny hledá směrem doprava, hluboké doleva. Později při poslechu intervalů ve spojení s hmatovou představou ví, že při menším intervalu prsty nejsou daleko od sebe, naopak pokud bude interval větší, musí dlaň trochu roztáhnout. Pokud učitel v hodinách opakovaně věnuje dostatek času rozvoji sluchu, pak dítě při samotné hře přirozeněji vytváří prstoklady a to mu usnadňuje hru nejen podle sluchu, ale i pozdější hru z not.

Perfektním pomocníkem při rozvoji sluchu jsou lidové písně. Dítě si vnitřním sluchem představuje melodii písně, kterou zná, tu potom hledá na klaviatuře

---

<sup>7</sup> „umět slyšet“ je zde uvedeno ve smyslu: být schopen rozeznávat nuance v barvě, síle, úhozu.

a zpětnou vazbou kontroluje, zda jeho vnitřní představa koresponduje se znějící melodií.

Sluch se rozvíjí i při čtení not bez nástroje. Výborný způsob, jak rozvíjet sluchovou představivost je například zpívání podle notového zápisu v té fázi výuky, kdy už dítě umí číst noty. Sluch je úzce propojen se zrakem i hmatem - dítě vidí, slyší, hmatá<sup>8</sup>.

Je nesmírně důležité dbát na rozvoj sluchu a sluchové představy a neustále žákům připomínat, že vyjadřovacím prostředkem hudby je zvuk, který slyšíme, a je potřeba neustále dbát na jeho kvalitu. Díky sluchu můžeme hudbu vnímat. Na hudební nástroj hrajeme proto, aby v nás právě to, co slyšíme, probouzelo pocity. „Hudba bývá považována za nejemocionálnější umění.“<sup>9</sup> Hrát na klavír není snadné, je zapotřebí zapojit a zkoordinovat celou řadu tělesných i duševních aktivit a právě přes všechno to soustředění se a námahu, děti občas zapomenou, že důležité je to, jak jejich hra zní a že se musí naučit sami sebe poslouchat.

#### 4.1.2. Zrak

Pokud má dítě dobrý zrak, a netrpí nějakým zrakovým postižením, usnadňuje mu to práci u klavíru, orientaci na klaviatuře i v notovém zápisu. Při zrakových potížích, které nejsou řešené, se dítě více namáhá, roste únava, klesá pozornost a celý proces učení se dítěti komplikuje. Někdy je možné základní potíže se zrakem odhalit. Při pozorování dítěte si učitel snadno všimne, že žák mhouří oči, přibližuje nebo oddaluje hlavu od notového zápisu nebo zbytečně pohybuje celou hlavou, aby vyrovnal nedostatečnost očních svalů. Obzvláště dnes, v době počítačů a smartphonů, kdy některé děti mnohdy i několik hodin denně upřeně zírají do monitoru nebo na display, nejsou problémy se zrakem u dětí bohužel nic neobvyklého. Není v moci učitele dítěti zrak „opravit“, ale to nejmenší, co může udělat, je upozornit rodiče na problém, a tím pomoci jeho vyřešení. Učitel sám může do vyučovací hodiny zařadit pár speciálních cviků na zlepšení zraku, které by dítěti s jeho problémem mohly částečně pomoci<sup>10</sup>. Pro dítě to bude vítaná změna činnosti, při níž si psychicky odpočine.

---

<sup>8</sup> JUDOVINA-GAL'PERINA, Tat'jana Borisovna. *U klavíru bez slz, aneb, Jsem pedagog dětí*. Brno: LYNX, 2000. ISBN 80-902-9320-4.

<sup>9</sup> FRAŇEK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005, s. 171. ISBN 978-80-246-0965-2.

<sup>10</sup> *existuje řada knih, které se touto problematikou zabývají, doporučuji například M. Norbekov: Jak se zbavit brýlí*

Důležité je nezapomínat na možnost, že neschopnost správně číst noty, nespočívá ve špatném zraku, ale může mít kořeny v neurologické poruše. Pokud pedagog zjistí, že dítě má tento problém, je potřeba přizpůsobit mu styl výuky. Při práci s malými dětmi je vhodné používat nejprve velký notový text, který snadněji přečtou.

### 4.1.3. Hmat

Dovolím si rozšířit oblast hmatu na celý trup a to právě proto, že se ve výuce nelze zaměřit pouze na prsty, jakožto na prostředek, kterým dítě hraje. Hra na klavír vyžaduje spolupráci velkých i drobných pohybů. Ty velké jsou řízeny zádovým svalstvem, menší vyžadují aktivitu nadloktí, předloktí, zápěstí a nejdrobnější pohyby vykonávají prsty. Dítě by mělo co nejdříve zažít na vlastní kůži pocity napětí a uvolnění ve svalech a mělo by být schopné tyto pocity od sebe rozeznat, a také si je navodit. Mít zpevněné prsty a být schopen uvolněných pohybů paže, je při tvoření správných hracích návyků nezbytné.

Většina klavírních pedagogů řeší otázku velkých a malých pohybů. Začít nejprve velkými pohyby rukou a potom přejít k těm menším, nebo naopak? Podle starších klavírních škol (např. BGS) se postupovalo od přesných a kontrolovaných pohybů jednotlivých prstů a fixací ruky v pěti-prstové poloze. Tento přístup k výuce je v moderní české klavírní pedagogice zastaralý.

Podle mého názoru mívají vedené děti problémy s vykonáváním větších pohybů, s uvolněností rukou a součinností pohybů paže, zápěstí a prstů. Nesmíme zapomínat, že technické prostředky hry, které volíme, nejsou cílem. Technika je cestou k dosažení cíle, který si určíme. A našim cílem by mělo být naučit dítě dobře hrát, rozumět hudbě. Velice přesně se k tomuto tématu vyjádřil ve své knize Kogan: *“Nestačí, aby se ruce klavíristy pohybovaly přirozeně a nenuceně, je ještě třeba, aby dopadaly v daném čase na potřebné klávesy a vyluzovaly z klavíru žádaný tón. Stručně řečeno, pohyb musí být nejen uvolněný, ale i cílevědomý.”*<sup>11</sup> Pokud je, a mělo by být, cílem učitele naučit dítě vnímat a tvořit krásný, znělý tón, je důležité dbát na dobrou sluchovou představu.

Malé dítě dokáže lépe ohlídat, jak nástroj při jeho doteku zní tehdy, když se zpočátku soustředí na hru pouze jedním prstem, má více času hlídat kultivovanost

---

<sup>11</sup> KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství: psychologické předpoklady úspěšnosti hudebníkovy práce*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 24. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-227-5.

a kvalitu tónu. Z tohoto důvodu mi přijde vhodnější a logičtější postupovat od větších pohybů, a soustředění se na jednotlivé tóny, k pohybům menším. Když se dítě snaží hrát rovnou všemi prsty, kvalita tónu jde upozaděna. Jeho pozornost je odvedena od krásného tónu k provádění přesných a pro něj zatím velmi složitých pohybů. Je to logické. Dítě se snaží, aby dokázalo trefit daným prstem tu správnou klávesu, to u něj vyvolává svalové napětí a na kontrolu kvality znějících tónů mu už kapacita nezbývá. Taktéž práce se zrakem a zrakovou přípravou, je v případě zvoleného postupu od malých pohybů k velkým, v nevýhodě. Při hraní jednotlivými prsty se žákovy ruce pohybují staticky v rozsahu jen několika, zpravidla maximálně pěti tónů, tím pádem si neosvojuje orientaci na celé klaviatuře

Z textu je patrné, že neustálý rozvoj všech tří oblastí: sluch – zrak – hmat, které jsou spolu velmi úzce propojené a vzájemně se doplňují, vede k lepším výsledkům.

## 5. Tělesné cviky v hodině

Malé dítě přirozeně touží po pohybu. Zařadit do vyučovací hodiny tělesná a dechová cvičení, je mnohostranně prospěšné. Vhodně zvolené cviky rozvíjí tělesné schopnosti žáka, pomáhají mu odstranit napětí v těle, změna činnosti navíc mírní žakovu únavu a pomůže mu nastartovat se do další části vyučovací lekce. Podle potřeby volíme takový druh cvičení (chůze, tanec, pohybová cvičení, dechová cvičení atd.), který se do konkrétní části vyučovací hodiny hodí.

Není žádoucí využívat pohybové prvky v hodině nahodile. Pokud dochází v průběhu rozdělané práce ve vyučovací hodině k pasivnímu odpočinku anebo k neplodnému rozhovoru, který nemá s vyučovací lekcí nic společného, ztrácí se tempo výuky a trvá déle, než se žák vrátí myšlenkami zpět k probírané látce. Cílený odpočinek lze efektivně využít ke změně činnosti, uvolnění ztuhlých svalů, k osvěžení psychické únavy dítěte. Pohyb v hodině může být i pomůckou při pochopení metro-rytmické problematiky, charakteru skladby, tanečnosti atd. Záleží na umění učitele, jak moc dokáže dítě motivovat, probudit v něm fantazii, a nadchnout jej k činnosti, a taktéž na představitosti žáka, který s materiálem předloženým od učitele následně pracuje.

O psychice dětí a lidí obecně nám mnohé napoví jejich držení těla. To, co se děje uvnitř, se zrcadlí na povrchu. Držení těla odráží nejen fyzický ale i psychický stav dítěte. Například ohnutá záda, ramena vklenutá směrem dovnitř a mírně nahoru k uším značí bázlivost a tělo nám dává najevo, že se duše jakoby snaží schovat dovnitř. Děti s takto špatným držením těla bývají nesmělé a stydlivé. Pokud je dítě ostýchavé a stydlivé, pravděpodobně se to bude odrážet i na způsobu jeho přednesu. Neznamena to, že by nebylo nadané, pouze má v sobě nějaký problém, se kterým si neví rady. Tyto problémy lze však u dítěte naštěstí řešit různými uvolňovacími cviky.

„Loutka“

Hra na loutku. Dítě je loutka, učitel je vodič loutek.

*Varianta 1:* Dítě stojí, učitel před ním. Uchopí dítě za dlaně a s těmi pohybuje všemi směry, vnímá, zda má dítě opravdu od ramen volné ruce, cítí jejich váhu. Role si lze vsedě (vzhledem k výškovému rozdílu mezi žákem a učitelem) prohodit. Pro dítě je zajímavé, když učitel postupně uvolňuje váhu paže a tím začne dítě vnímat rozdílnou hmotnost jeho ruky.

*Varianta 2:* Dítě stojí, učitel za ním. Vsune dítěti dlaně těsně nad loket a drobnými pohyby odstrkuje ruce jemně od těla. Ty poté nechává volně spadnout zpět k tělu.

#### „Výtah“

Dítě stojí, nohy jsou rozkročeny na šíři ramen. Jeho ramena jsou uvolněná, mírně spuštěná, paže jsou v předpažení. Lokty mírně ohnuté v tupém úhlu. Zápěstí je uvolněné a ruce od zápěstí volně visí. Těžiště těla spočívá v bedrech. Učitel stojí vzadu za dítětem, zespodu mu drží paže, jakoby je podepíral. Dítě si pocitově pokládá paže jakoby do křesla. Když se učitel přesvědčí, že těžiště těla dítěte je v pánevní oblasti a rovnoměrně rozložené do obou nohou, lehce nadhodí paže dítěte nahoru a ony volně spadnou, dlouho se houpají až do úplného zatavení.

#### „Baletka“

Dítě stojí, má mírně prohnutý trup. Při nádechu se zvedne na špičky, po celou dobu nádechu zvedá paže nahoru nad hlavu, tam je zkříží, následně pohyb přechází do upažení. Ve fázi pohybu rukama dolů do upažování sejde na celá chodidla. Výdech probíhá zároveň s předklonem, paže padají volně dolů, houpou se až do úplného zastavení. Hlava je svěšená volně dolů v prodloužení páteře. Cílem je při postupném procvičování zkoordinovat dech s pohybem a vše provádět plynule.

#### „Mlýnek“

Pohybování rameny, které se může provádět ve stoje i v sedě. V pozici v sedě je nutné ohlídat narovnaná záda. Nejprve provádíme cvičení ve zjednodušené formě, pohybujeme rameny nahoru a dolů, střídavě i současně. Potom přejdeme ke krouživým pohybům současně, střídavě, dopředu i dozadu.

#### „Dirigent“

Dítě diriguje hudbu, učitel jej může naučit pohyby dirigenta do dvou, tří a čtyř-čtvrtého taktu. Do cvičení se zapojují všechny svaly, učitel dbá na plynulost pohybu. Pohyb se odehrává od ramen do konečků prstů, ramena jsou v klidu, dítě jimi nepohybuje. Toto cvičení lze využít při metrorhythmickém nácviu.

#### „Plavání“

Jedná se o cvičení, které je zaměřeno na dýchání. Paže jsou předpaženy, napodobují pohyb plavání po zádech ve vodě. Při nádechu se ruce rozevrou do

upažení, otevře se hrudní koš, při výdechu se vracejí zpět do výchozí polohy. Je možné mírné zakulacení zad. Všechny pohyby je potřeba vykonávat plynule.

#### „Zajíček“

Provádí se v sedě na židli, jedná se o cvičení pro správné postavení pánve při sezení u klavíru. Z výchozí pozice, kdy je trup kolmo k zemi, dítě přechází do pozice vysazené pánve (zajíček vystrkuje ocásek), ruce jsou pokrčené směrem k ramenům a obráceny dlaněmi vzhůru, následuje pozice podsazené pánve (zajíček vystrkuje ocásek), paže jsou napnuté a dlaně se přitom opírají nad koleny a poslední pozicí je správný sed u klavíru, ruce jsou volné.

#### „Břišní tanečnice“

Dítě sedí na židli, ruce jsou složeny na temeni hlavy dlaněmi dolů, ramena jsou volná, krk protáhlý směrem ke stropu. Dítě přesedává z jedné pánevní kosti na druhou a za pomoci opory o nohy tělem dělá krouživé pohyby. Pohyby musí být plynulé, dítě nesmí zdržovat dech. Je vhodné si společně s pohyby zpívat písničku, nebo odříkávat říkadlo.

#### „Houpací křeslo“

Cvik prováděný v sedě, prohlubuje pocit opory o chodidla. Dítě se na židli kolébá jako na houpacím křesle, odrazí se od špiček nohou, zhoupne se a při pohybu zpět se na chvíli zastaví. V tu chvíli se opře o celá chodidla. Poté se opět odrazí od špiček atd. Prsty nohou jsou neustále v kontaktu se zemí. Ruce jsou s propletenými prsty položeny před koleny.

#### „Kočičí probuzení“

Cvičení slouží k rozlišování pocitu pasivní, aktivní a napjaté ruky. Ruka bezvládně volně leží na víku od klavíru - je ticho a kočička spí. Ozve se tón, ožijí polštářky prstů, ruka je najednou připravena po nich přešlapovat, její pozice se nezměnila, ale je ve stavu připravenosti, tu si dítě vnitřně uvědomuje - kočička se probudila. Náhle je opět ticho, ale ruka má zvláštní nepříjemný pocit. Naježí se tedy v dlaňových kloubech, prsty jsou položeny na podložce - kočka uviděla myš a chce po ní skočit. Kočka nemůže myšku najít, myška nikde není - ruka chvíli stojí opřená o prsty a „přemýšlí“. Zazní písnička, ruka se uvolní a bez pohybů prstů, jen vnitřně, přešlapuje na místě. Po odeznění hudby kočička usíná a ruka také.

### „Lakování“

Ruce se promění ve štětce a ty malují po klaviatuře duhovými barvami. Dítě napodobuje natírání štětcem, konečky prstů jsou jako štětiny namočené do barvy. Cvičení probíhá nejprve vestoje, kdy dítě přenáší váhu z jedné nohy na druhou, „malovat“ může oběma rukama stejným směrem, poté střídavě od středu klaviatury směrem ke krajům, nebo obráceně. Cvičení lze provádět i vsedě, váhu dítě přenáší z jedné pánevní kosti na druhou.

### „Větrný mlýn“

Cvičení začíná krouživými pohyby celých paží, ruce jsou narovnané, potom plynule přejde ke kroužení rukou, které jsou však pokrčeny v lokti, následně se k pohybům přidává pohyb zápěstí a potom i prstů od pátého ke druhému směrem k dlani. Nakonec se přidá k pohybu i palec, jehož pohyb simuluje, jako když bereme do ruky předměty, nebo hněteme těsto.

### „Letící orel“

Tento cvik se podobá cvičení „Loutka, varianta 2“, avšak v tomto cvičení bude žák následně sám pohybovat rukama. Žák stojí, ruce má volně svěšené podél těla, učitel mu stojí za zády. Učitel vsune svoje ruce mezi trup a nadloktí a pomalu žakovy ruce nadnáší kousek od těla. Ve chvíli, kdy pocítí malý odpor váhy žakovy paže, vyzve jej, aby sám podržel ruce v dosažené pozici. Je nutné hlídat ramena, nesmí se zvedat. Poté žák opakuje celý pohyb bez pomoci učitele s vědomou představou velkých orlích křídel. Žák napodobuje pohyb letícího ptáka. Cvičení je prováděno pomalu, uvolněně, učitel hlídá pravidelné dýchání. Dítě může mít zavřené oči, lépe se potom soustředí na pohyb. Postupně může dítě své pohyby zvětšovat, stále hlídáme pohyb ruky vedený od lokte. Cvičení zakončíme opětovným zmenšováním pohybu až do úplného zastavení.

### „Navíjení klubíčka“

Cvičení slouží k součinnosti předloktí a uvolněného zápěstí. Cvičení lze provádět vsedě i vestoje. Pohyb, jako když navíjíme vlnu na klubíčko, provádíme s rukama ve výši pasu. Pohyb začíná z pomalého tempa, postupně se ruce roztáčí rychleji. Je vhodné přidat hudební doprovod, učitel hraje v pomalém tempu, postupně tempo zrychluje, nebo naopak zpomaluje. Dítě reaguje na změnu tempa rychlostí pohybu rukou. Pohyb by měl být vždy vyrovnaný.

### „Dešťové kapky“



Cvičení prováděné vestoje, paže jsou volně podél těla. Nejprve dítě drobně rozpohybuje prsty, jako když z prstů padají malé kapky deště. Potom se k pohyblivým prstům přidává pohyb obou rukou do upažení a zpět. Opět je nutné hlídat volná ramena.

„Housenka pídalka“

Dítě sedí bokem ke klavíru a na zavřeném víku má položenou ruku. Dlaň je uvolněná, prsty zaoblené, bříška prstů a palec se dotýkají dřeva. Prsty udělají malý krůček dopředu a chňapnou po víku, ke kterému jakoby se přichytily přísavkami a tímto pohybem se ruka posune dopředu, avšak bez aktivity paže. Ta se posouvá pouze díky pohybu prstů. Po celou dobu pohybu jsou prsty i palec v kontaktu s víkem klavíru, nezvedají se<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Cvičeními jsem se volně inspirovala z knih J. Galperiny: *U klavíru bez slz*, a A. Vlasákové: *Klavírní pedagogika*.

## 6. Rozvoj hudebnosti

Při výuce začátečníka je potřeba si pečlivě srovnat, co vše musí učitel u svého žáka ohlídat. Není možné učit všechny děti podle jednoho stejného schématu. Co bude u jednoho žáka fungovat, u toho druhého fungovat nemusí. Je nereálné vytvořit si plán a ten se snažit na každé hodině nekompromisně dodržet. Kouzlo a zároveň náročnost pedagogické práce spočívá ve variabilitě, se kterou ke každému dítěti učitel přistupuje. To však neznamená, že je možné postupovat nahodile a bez rozmyslu. To by práci nejen zpomalovalo, ale učitel by mohl udělat spoustu chyb a vytvořit dítěti návyky, kterých se těžko zbavuje. Práce s úplným začátečníkem se skládá z mnoha oblastí, na kterých musí učitel s dítětem společně pracovat. Musí rozvíjet jeho hudebnost, připravit jej fyzicky pro hru, naučit dítě správně sedět u klavíru, orientovat se po klaviatuře, musí ho naučit správný úhoz, číst notový zápis... Mimo všechny tyto dovednosti, které přímo souvisí s hrou na nástroj, by navíc měl pedagog dosahovat i jiných, lidských, kvalit. Zkusit si položit otázku: Co je ve výuce hry na klavír to nejdůležitější? Odpověď zní: Hudba. Tak tedy dobrá, začneme hudbou. Co to ale znamená?

Nejgauz konstatoval, že hudební rozvoj musí předcházet tomu technickému<sup>13</sup>. Vždyť volba technického řešení problému vychází z potřeby realizovat konkrétní hudební představy. Opět se dostávám k tvrzení, že technika tedy není cíl, nýbrž prostředek. Samozřejmě z hlediska strategie učení je nutné dosáhnout určité technické vyspělosti. Za ideální považuji přístup, kdy učitel věnuje vyváženou péči oběma složkám, jak rozvoji hudebnosti, tak práci na technice hry. Jedno bez druhého nemůže efektivně existovat. Pokud má žák jasnou představu o tom, jak by měly tóny znít, ale nemá k tomu dostatek technických prostředků, nemůže tuto představu realizovat a naopak. Nejvhodnější je tedy kombinovat hudební a technický rozvoj a systematicky postupovat stále kupředu na vyšší úroveň. To však neznamená, že se tohoto pravidla neustále vzrůstající úrovně musí pedagog striktně držet. Mnohdy je dobré tempo zmírnit, aby si dítě mohlo s radostí zopakovat to, co se již naučilo a aby uplatnilo nabyté zkušenosti

a to bez požadavků zvyšující se náročnosti. Jindy je dobré naopak využít technické cvičení jako zpestření. Technický rozvoj by tedy měl být podřízen tomu

---

<sup>13</sup> NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. Praha: SPN, 1983, s. 63.

hudebnímu, který určuje směr. Výuka hry na klavír je především tvořivou uměleckou činností, ne honem za co nejrychlejšími prsty.

### 6.1. Metrum

Aby dítě dokázalo správně vnímat průběh hudby, je dobré na cvičeních rozvíjet metrickou pulsaci. Za tímto účelem lze do hodiny zařadit různé pohybové činnosti, například tleskání, pochodování, náznaky tance, dirigování a podobně. Můžeme využít obyčejná říkadla, nebo texty lidových písní. Rytmicky odříkáváme jejich text a do toho tleskáme doby. Můžeme s dětmi zpívat písničky, pouštět jim různé nahrávky skladeb, anebo sami hrát na klavír. Volba skladbičky určuje charakter pohybu. Jako příklad práce v hodině uvedu metro-rytmický nácvik ve 2/4 a 3/4 taktu za zpěvu písní *Když jsem husy pásala* a *Měla babka čtyři jabka*, pro 4/4 takt využijeme pochodování na píseň *Chodíme, chodíme*<sup>14</sup>

*Když jsem husy pásala*

1. *Tleskání těžkých dob (je možné tleskat i všechny doby v taktu)*
2. *Natáčení těla ze strany na stranu na těžkou dobu:* dítě i učitel stojí s nohama u sebe a rukama v bok. S první dobou taktu natočí s mírným pokrčením v kolenou tělo doprava, s první dobou dalšího taktu se stejným způsobem natočí doleva. Pohyby opakujeme do konce písně.

*Měla babka čtyři jabka*

1. *Přenášení váhy na těžkou dobu:* dítě i učitel stojí mírně rozkročmo, mají ruce v bok, na těžkou dobu přenáší váhu s mírným pokrčením v kolenou z jedné nohy na druhou. Chodidlo odlehčené noty je postavené na špičce, stojná noha stojí na celém chodidle.
2. *Přidání doprovodného pohybu paže:* výchozí pozice nohou je stejná jako u bodu č. 1., levá ruka je v bok, v pravé ruce drží dítě před hrudníkem, zhruba na úrovni prsou, šáteček. Přenášíme váhu z jedné nohy na druhou, nohy pracují jako v bodě č. 1, při přenesení váhy na pravou nohu dítě mávne do upažení šátečkem od těla, při přenášení váhy na levou nohu se šáteček vrací do výchozí pozice. Paže jakoby vykreslovaly široké písmeno U. Hlídáme, aby dítě rukou neškubalo, aby byly jeho

---

<sup>14</sup> ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka*. 4.vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2014, s. 7. ISMN 979-0-2601-0436-5.

pohyby ladné a aby vyplňovaly průběh všech dob v taktu. Cvičení je možné provést i s šátečkem v levé ruce.

3. *Přidání kroků na lehké doby*: tuto variantu je vhodné zkusit s dětmi, které zvládnou koordinovat více pohybů najednou. Výchozí pozice nohou i rukou je stejná jako u bodu č. 1. Přenášíme váhu z jedné strany na druhou a vyšlapáváme každou dobu jednotlivým krokem. První doba je úkrok stranou a přenesení váhy doprava, na druhou dobu dítě provede přísun levé nohy k pravé, třetí doba je krok pravou nohou na místě vedle levé. Poté následuje stejný pohyb doleva. Po zvládnutí koordinace můžeme lehké doby šlapat potichu na špičkách.

Obě dvě cvičení lze upravit dle schopností a dispozic žáků. Na závěr může učitel doprovodit dítě hrou na klavír a nechat ho, aby tančilo samo.

### *Chodíme, chodíme*

Učitel hraje žákovi tuto pochodovou píseň (lze využít i *Jedna, dvě, Honza jde, Beskyde, Beskyde, Já mám koně, vraný koně* a jiné). Žák se zaposlouchá do rytmu a charakteru hudby a potom začne pochodovat do rytmu. Může ke krokům přidat tleskání, ale pro některé děti je tato synchronizace pohybů dost náročná. Jakmile skončí pochodování, přisedne si dítě ke klavíru k učiteli a doprovází ho hrou metra. Pro začátek je lepší nechat dítě zahrát jeden takt předem, aby si samo určilo rychlost pochodu a nemuselo se trefovat do učitelovy hry.

The image shows a musical score for a piece titled "Chodíme, chodíme" (March). It is a piano score for a single system, labeled "I" and "Pochodem" (March). The score is written for a grand piano (D and U staves) and features a 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody is simple and rhythmic, with a tempo marking of "8" (allegretto). The accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece is attributed to "Moravská".

Chodíme, chodíme, hore po dědíně,  
nejednej maměnce dceru obudíme,  
nejednej maměnce dceru obudíme.

Obr. 1: Chodíme, chodíme. Klavírní prvouka str. 7.

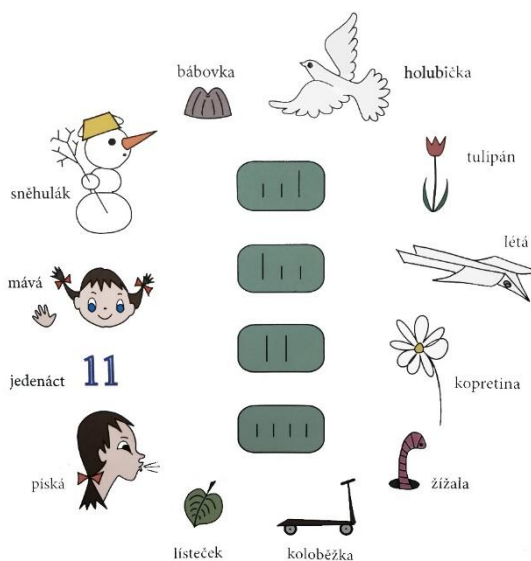
## 6.2. Rytmus

Poté, co s dítětem procvičíme metrické cítění, přichází na řadu nácvik rytmu. Zvolíme si říkadlo nebo písničku a při odříkávání textu vytleskáváme rytmus slov. Můžeme použít stejný materiál, který jsme použili při nácviku metra, dítě si bude moct porovnat rozdíly.

Potom, co dítě pochopí rozdíl mezi metrem a rytmem, přichází fáze, kdy se v jednom cvičení propojí jak metrické, tak rytmické cvičení. Žák tleská metrum a učitel rytmus a naopak. Později necháme dítě tleskat rytmus jednou rukou a metrum rukou druhou. Tento úkol je koordinačně náročnější.

Zábavnou formou, jak procvičit rytmus a přitom stále cítit metrický průběh, je vynechávání slok v písničkách. Dítě začne vytleskávat rytmus první fráze písničky, druhou netleská, ale říká si ji v duchu, třetí opět zatleská, atd. Žák se učí, že metrické cítění nesmí být narušeno pomlkou a že pomlku nesmí zkracovat.

Další stupeň při nácviku rytmu je propojení rytmické podoby slov s tou vizuální, tedy vytvořit zrakový vjem neboli „rytmický obraz“<sup>15</sup>. L. Šimková i duo autorek Z. Hančilová a I. Oplištilová používají pro tento účel tzv. hůlky<sup>16</sup>. Delší slabiky jsou znázorněny delšími hůlkami, kratší slabiky těmi kratšími. V *Klavíhrátkách* je několik cvičení (Obr. 2) různé obtížnosti, která dětem pomohou seznámit se s rytmickým obrazem slov.



Obr. 2: Zašifrované obrázky. Klavíhrátky str. 13.

<sup>15</sup> ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka: metodické poznámky*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003, s. 4. ISBN 80-863-8519-1.

<sup>16</sup> v *Nové klavírní škole* autorky Z. Janžurová a M. Borová použily termín svíslé čáry

Volme takový metodický postup, aby žák rozdíl v délce slabik nejprve rozlišoval, doplňoval a nakonec je sám zapisoval. Aby mohl tuto vizuální pomůcku používat i později bez opory slov, měli bychom ho vést k tomu, aby se naučil rytmický obraz prořikávat slabikami. Pro noty čtvrtové volíme slabiku „TÁ“, osminky budeme vyslovovat „TY-TY“.

Když žák porozumí vizuální podobě rytmu, který doposud znázorňovaly jen hůlky, můžeme se začít přibližovat k podobě skutečného notového zápisu. Pro lepší přehlednost budeme tedy krátké hůlky mezi sebou spojovat po dvou trámečkem.<sup>17</sup> Snadněji se potom přechází na skutečnou podobu běžné notace not čtvrtových a osminových.

---

<sup>17</sup> ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka: metodické poznámky*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003, s. 4. ISBN 80-863-8519-1.

## 7. Orientace na klaviatuře a výuka úhozů

Aby mělo dítě zvládnutou orientaci na klaviatuře, neznamená to jen naučit ho najít a pojmenovat tón. Jde především o propojení sluchové, hmatové a zrakové představy.

Když se dítě posadí ke klavíru, vystává pro něj velký úkol. Před ním se rozprostírá dlouhá řada bílých a černých kláves, které se zdají být jedna jako druhá a dítě se mezi nimi musí naučit orientovat. Snad každé dítě, se kterým jsem se kdy setkala, začalo po přiblížení se ke klavíru hledat a vyťukávat nějakou písničku. A hledalo ji na bílých kláves. Je to přirozené, bílé klávesy jsou dlouhé a široké, takže se na ně prstem dobře trefuje oproti těm černým úzkým. Většina dětí nadšeně přišla do první hodiny s tím, že už umí zahrát nějakou písničku. Zpravidla to bývá lidová píseň *Ovčáci čtveráci* a tu děti začínají vždy od tónu c, protože jim to někdo doma ukázal. Setkala jsem se ale i s takovými dětmi, které se při první hodině chovaly ke klavíru spíše odtažitě, sem tam ťukly prstíkem do klávesy, zahihňaly se zvuku, který se ozval, a rychle si ruku stáhly k sobě, jakoby měly strach, že provedou něco špatného. Povětšinou však děti samy chtějí už honem něco umět, nebo ukázat to, co už se naučily.

Jakmile žák začne hrát na klavír, okamžitě jej seznámíme s úhozem portamento. Začneme s ním hrát nejprve třetím prstem. Váha paže rovnoměrně rozloží do dlaně a dítě nemá takovou tendenci ostatní prsty zavírat směrem do dlaně. Některým dětem to však může zpočátku dělat potíže a tak je pro ně lepší začít prstem druhým. Je to dáno dosavadním vývojem, děti jsou zvyklé ukazovat si na věci ukazovákem, a tak tedy i při hodinách klavíru si na tóny ukazují. Pozor však na náchylnost vtáčení prstů směrem k dlani jakoby do pěsti. Vytváří se nepřirozené napětí a vznikají špatné návyky klavírní hry.

S výukou orientace na klaviatuře začínáme od černých kláves, přivádíme k nim pozornost a od nich odvozujeme bílé. Při tomto stylu výuky se propojí hmatová, zraková i sluchová představa. Hudební abecedu cvičíme s dětmi až po zvládnutí všech kláves. Snažíme se tak zabránit odpočítávání tónů od c a chápání c jako významnějšího tónu, než jsou ty ostatní<sup>18</sup>. Tento styl práce nepodporuje hmatovou představu. I se zavřenýma očima při ohmatání klaviatury dítě pozná, zda má prst položený na jedné ze dvou nebo ze tří černých kláves. Potom už stačí

---

<sup>18</sup> OPLIŠTILOVÁ, Iva a HANČILOVÁ, Zuzana: *Klavírátky. Přípravný pracovní sešit*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2012, s. 6. IMSN 979-0-2601-0464-8.

mezi ty černé vklouznout prstem a dítě začne poznávat první tóny, které leží právě mezi skupinkami černých kláves, tedy tóny *d, g, a*. Žáka vždy ihned učíme, jak se tóny jmenují a trváme na tom, aby si jejich název zapamatoval.

Ve chvíli, kdy začínáme s dítětem systematicky pracovat u klavíru, je nezbytné seznámit ho s tím, jak budeme v hodinách pojmenovávat prsty. Čím dříve si dítě osvojí, co znamená první, druhý, třetí, čtvrtý a pátý prst, tím lépe. Aby si žák dobře tyto názvy zapamatoval, vyzveme ho, aby spojil prsty dlaněmi k sobě. Rázem se spolu dotýkají první palce, druhé ukazováky, třetí prostředníky, čtvrté prsteníky i páté malíčky. Teď už můžeme žákovi říkat, aby hrál třeba třetím prstem. Bude vědět, co to znamená. Několik cvičení, které dětem pomohou zapamatovat si prstoklad je např. v *Klavírátkách*.

Představme si, že se s dítětem učíme poznat a pojmenovat tón a klávesu *d*. Pro lepší zapamatování můžeme rytmizovat text, který podpoří název tónu. Například: *Datel ťuká bum-bum-bum, chce veverce zbořit dům*. Rytmizovaný text potom hrajeme na tónu *d*. Z počátku používáme stále jen jeden prst (3. nebo 2.) a hru portamento. Můžeme společně s žákem vymyslet spoustu obměn jak rytmických, tak i textových. Můžeme zvolit názvy zvířat, jména lidí, můžeme reagovat na roční období, volíme takové prostředky, které v dítěti probouzí zájem a chuť pracovat. Tímto hravým stylem práce se žák učí poznávat tóny, aktivuje se jeho paměť, rozvíjí se hudebnost, v tomto případě i rytmické cítění, a upevňují se pohybové návyky tvoření tónu.

Dítě s poznáváním tónů nesetrvává pouze v jednočárkované oktávě, kterou má přímo před sebou, ale snažíme se ho rovnou připravit na orientaci po celé klaviatuře. Jakmile se naučí název daného tónu, hledá potom všechny další po oktávách směrem nahoru i dolů. Zapojujeme do hry střídavě obě dvě ruce. Děti jsou většinou napoprvé mile překvapeny, že se tóny neustále opakují a o to radostnější je jejich uvědomění, že těch tónů, které se budou muset naučit, není zas tak mnoho. Tímto způsobem se postupně žák seznamuje i se všemi dalšími tóny až nakonec pozná všechny bílé klávesy. Při postupném hledání stejných tónů v různých oktávách žáka upozorníme, aby si všímal jejich měnících se výšek. Je vhodné použít nějaká přirovnání, např. že dole bručí medvědi a nahoře zpívají ptáčci. Vždy je důležité hlídat a podněcovat žáka k tomu, aby tvořil kvalitní, kulatý zvuk, aby mu ruka nedopadala na klávesy moc z výšky a netvořil ostré tóny. I když se žák s klaviaturou teprve seznamuje, není důvod k tomu, aby se nesnažil napodobit učitelův krásný tón a tuto důležitou, vlastně



nejdůležitější, složku klavírní hry zanedbával. Jakmile si dítě uvědomí a zafixuje, že hlubší tóny jsou doleva a vyšší doprava, přichází čas na skloubení zvukové a pohybové představy. Ještě jednou upozorňuji na nevhodnost učit dítě postupně tóny podle hudební abecedy, dítě se naučí jako básničku, jak jdou slabiky za sebou a potom při hledání odpočítává jeden tón za druhým.

Za vhodný způsob nácviku orientace na klaviatuře, která už pomalu přechází ve hru písniček, a také procvičení sluchové představivosti a paměti, považuji hru jednoduchých lidových písniček, jakými jsou: *Sedí liška pod dubem*, *Kočka leze dírou* nebo *Halí belí*, v nichž tóny jdou postupně za sebou nahoru a dolů bez velkých skoků, nebo zhudebněná říkadla v rozsahu tercie, například *Zlatá brána*, *En ten týky*, *dva špalíky* a podobně. V obou případech postupujeme nejprve od vokálního provedení. S žákem si pomalu, avšak ve správném v rytmu, písničku zazpíváme (říkadla odříkáme a zaintonujeme), teprve potom se snažíme je hledat na klavíru. Hrajeme jedním prstem, hru všemi prsty zapojujeme později. Pro lepší názornost seznámení dítěte se zadaným úkolem, je vhodné mu nejprve zadanou písničku/říkadlo zahrát, je vhodné při hře i zpívat/intonovat. Je velice důležité předvádět dětem úkoly tak, jak by je měli sami potom provádět, jelikož se nejlépe učí nápodobou. Pokud s žákem procvičujeme hru jedním prstem, není vhodné, aby učitel používal prstoklad. Hojně se snažíme využívat i transpozice.

Za metodu, která také pomáhá naučit se orientovat na klaviatuře a rozvíjí sluch (a následně je využitelná i při výuce notového zápisu), považuji hraní sekund a tercií. Prozradím žákovi, jak se správně tyto intervaly jmenují, ale pro lepší názornost užívám slova *krok* a *skok*, která napomáhají dítěti i vizuálně pochopit, oč jde<sup>19</sup>. Nejprve je potřeba dítě obeznámit s tím, jak takové kroky, nebo skoky zní a vypadají - krok je malý, prst se přemístí pouze na sousední klávesu, skokem musí jednu klávesu prst přeskočit. Protože se dítě teprve seznamuje s klavírním zvukem, zpočátku nepokládám za prioritní rozložení celých tónů a půltónů. Dítě si zvyká na znění a vizuální podobu menšího a většího intervalu. Některé děti zaznamenají rozdíl mezi velkými a malými intervaly, což je může zvukově plést. Proto podle schopností žáka zvažuji, kdy se do kroků a skoků pustit. Pokud jsem přesvědčená, že s tím dítě nebude mít potíže, tak velmi brzy poté,

---

<sup>19</sup> Moje zkušenost s výrazy „sekunda“ a „tercie“ vs. „krok“ a „skok“ je taková, že si děti velice často dobře zapamatují obě dvě dvojice těchto názvů. Správné názvy intervalů pro ně nejsou nic obtížného, ale používají je podle toho, co je jim bližší. Já je nenutím používat jeden, nebo druhý termín, pokud vedou slova krok a skok k lepšímu pochopení, nevidím důvod, proč to dítěti zakazovat. Později, a to zpravidla v průběhu několika měsíců, si většinou všichni žáci osvojili správnou terminologii, kterou potom vědomě používají.

co si spojí vizuální i hmatovou představu kroků a skoků, přichází na řadu sluchové rozeznávání dvojic *krůček* a *krok*, *skůček* a *skok*, tedy malá a velká sekunda a tercie. V této fázi se do hry zapojují samozřejmě i černé klávesy.

Poté, co naučíme žáka hrát postupně všemi prsty (třetím, druhým, čtvrtým, prvním a pátým) v portamentu, můžeme přejít k nácviku hry skupinkami prstů.

Důležité je, že hra melodií v portamentu jedním prstem (postupně každým z nich) musí vždy ctít fráze, tedy musí být hrána na jeden impuls, jeden dlouhý spojovací pohyb. To je dlouhodobý úkol, který nelze zvládnout během pár hodin a je potřeba mu věnovat pravidelnou péči. Jeden ze způsobů, jak dítě naučit vnímat fráze je zahrát krátký motiv a ten postupně přenášet doškálně o sekundu výš. Skvělé přirovnání pro pochopení spojovacího pohybu mezi jednotlivými tóny uvádí A. Vlasáková: „První tón motivku je položením roku a další tóny uvnitř motivku jsou hrány, jakoby byl na polštářku prstu hudební magnet, který sbírá po cestě drobné magnetky ze dna klaviatury.“<sup>20</sup> U pokročilejších žáků postupně zrychlujeme tempo hraných motivků.

### **7.1. Portamento skupinami prstů**

Ani v tuto chvíli, kdy se dítě učí hrát všemi prsty, nedám dopustit na hru za doprovodu řeči, která nám pomáhá udělat z procvičování střídání prstů zajímavější činnost. Učit se bez nějakého vyššího smyslu jen střídat prsty vede k únavě a práce se stává pro dítě (a mnohdy i pro pedagoga) nudnou. V závislosti na charakteru skladeb, cvičení, nebo významu textu říkadla se neustále snažíme zapojovat do hry i dynamiku, probouzíme dětskou fantazii, rozvíjíme hudebnost. Kdykoli pracujeme s textem, snažíme se hrát i bez jeho doprovodu, aby mohlo dítě vnímat a soustředit se na zvuk klavíru. Text má svoji pomocnou úlohu v rytmické oblasti, má pomoci najít charakter a navodit atmosféru takovými prostředky, které jsou dítěti vlastní, a to slovy. Hudební umění je abstraktní a proto je potřeba se malému dítěti snažit neustále tento svět přiblížit tím, co je mu dobře známé.

---

<sup>20</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, s. 123. ISBN 80-7331-005-8.

Od okamžiku, kdy se dítě naučí hrát samostatně všemi prsty, musí se naučit používat logický prstoklad a při nácvičku a opakování skladbiček je nutné používat prstoklad vždy stejný. Pro hru všemi prsty volíme a vybíráme taková cvičení, která jsou ve prospěch muzikálního projevu, respektují ucelenější úseky frází a jsou logická i z pohledu zkušeného pianisty, případně nevhodně řešená cvičení dle svého uvážení upravíme. Příkladná ukázka nesmyslného střídání rukou se nachází např. u skladbičky *Vyletěla holubička* (Obr. 3).



Obr. 3: *Vyletěla holubička*. Klavírní školička s. 139.

Začít hrát pravou rukou spodní tetrachord c - f, ve druhé polovině taktu navázat levou je z pianistického i vizuálního hlediska nelogické. Vhodnějším řešením by bylo na začátku ruce prohodit, to znamená, že by dítě odehrálo první čtyři osminky melodie levou rukou a pohodlně a nenásilně by navázala s melodií ruka pravá, která by pokračovala dál podle notového zápisu.<sup>21</sup>

Souběžně s hrou jednotlivými prsty i skupinami prstů v portamentu začínáme dítě učit hrát dvojhmaty, jakmile si dítě osvojí schopnost hrát třetím prstem, přidáme k němu palec, a vytvoříme tercii ve dvojhmatu. Poloha palce společně se třetím prstem přirozeně navozuje správnou polohu prvního prstu dřív, než začne palec hrát samostatně<sup>22</sup>. Pro hru tercií volíme nejprve první - třetí a druhý - čtvrtý prst, nakonec kombinaci třetí - pátý, pro hru sekund jsou to druhý

<sup>21</sup> Jen proto, že jsou děti malé, nemá smysl učit je věci dělat špatně. Nepodceňujme je jen proto, že jsou ještě „malé“. Ony jsou v danou chvíli nejstarší a nejchytřejší, jak kdy byly. Neučme je dělat věci špatně pod záminkou, že to „opravdové“ hraní je na ně ještě moc složité a budou si muset počkat. Děti jsou velice chytré a vnímavé a zapamatují si to, co jim řekneme a co je budeme učit. Výuka hry na klavír je neustále se měnící proces, který by měl mít vzestupnou tendenci. Učit žáka špatné návyky s tím, že až bude větší, naučí se, jak opravdu hrát, je krok zpět. Ztráta času jak pro dítě, tak pro pedagoga.

<sup>22</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, s. 123. ISBN 80-7331-005-8.

– třetí, třetí – čtvrtý, první – druhý a teprve potom podle potřeby 4 - 5. Naučené dovednosti ihned aplikujeme do nějaké skladbičky, aby dítě mohlo s radostí využít nově naučených prvků klavírní techniky.

Když se dítě naučí hrát jednotlivými prsty a také dvojhmaty, může pedagog jeho technické dovednosti posunout na vyšší úroveň, a tou je spojování tónů a hra v legatu. Čím dříve se žák naučí hrát, aniž by musel své pohyby kontrolovat pohledem na ruce, tím snazší a plynulejší pro něj bude přechod ke hře z not.

## **7.2. Příprava hry v legatu**

Pedagog by měl nejdříve dítěti ukázat, ve smyslu zahrát, a vysvětlit, jaký je rozdíl mezi portamentem a legatem. Může třeba i žáka samotného vyzvat, aby se pokusil rozdíly ve zvuku popsat. S oblibou využívám metodu tzv. hudebních hádanek, kdy dítě samo popisuje, co slyší: tóny mezi sebou zní odděleně, jsou krátké, ostré atd. Současně se učí žák používat správnou terminologii. Nejen, že pozorným náslechem procvičuje sluch a hudebnost, ale také se učí formulovat své myšlenky do slov. Mám velice dobrou zkušenost s tím, když žáka vyzvu, aby se ještě před hudební hádankou otočil zády ke klavíru, nebo zavřel oči. Když je jeho pohled upoután ke klaviatuře, dítě má tendenci začít popisovat to, co vidělo místo toho, co slyšelo.

Poté, co žák pochopí zvukovou podobu legata, pustíme se do spojování tónů. Není žádoucí do hry v legatu vpadnout za cenu toho, že bude dítěti tuhnout ruka ve snaze vázat mezi sebou tóny, a proto je vhodné začít vázáním dvou tónů. Jednotlivé vázané dvojice vázaných tónů složené, přenášíme do různých oktáv a dbáme na to, aby se žák od druhého tónu neodrážel. Věnujeme pozornost přirozené koordinaci pohybů prstů se spojovacím pohybem paže. Pohyby paží provází směr melodie, pokud se melodie otáčí, tuto změnu směru doprovodí i krouživý pohyb paže. Pozor však na přílišné zbytečné kroužení paže kolem každého jednotlivého tónu melodie. „Paže musí plynule vydechovat od počátku fráze až do jejího konce. Každý nový impuls v jejím průběhu má za následek totéž, co nové nadechnutí při zpěvu“<sup>23</sup>. Stejným způsobem postupujeme při spojování tří, čtyř a pěti tónů.

Legato můžeme procvičovat formou různých obměn, jak každou rukou zvlášť, tak i střídáním rukou, kdy jednotlivé tóny hrané na střídačku pravou a levou

---

<sup>23</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, s. 128. ISBN 80-7331-005-8.

rukou mezi sebou vytváří zvukovou podobu legata. V tomto případě upozorníme žáka na nutnost poslouchat konce tónů, aby docílil efektu legata mezi nimi. Tento způsob je perfektní zejména proto, že ihned potom, co žák pochopí zvukovou podobu legata, se mu s co nejmenší námahou daří mezi sebou tóny vázat. Opět zde hraje sluchová kontrola představa hlavní roli.

### 7.3. Staccatový úhoz

Když už žák dostatečně ovládá hru zpevněnými prsty, které se neprohýbají, a je schopen prstové pohyby koordinovat s volnou paží, je na čase přistoupit k výuce staccatového úhozu.

Hrát staccato se dá různými způsoby, jednak tzv. *staccato od kláves*, *staccato shora a prstové staccato*, které vzniká energickým sklouznutím, dalo by se říct též setřením<sup>24</sup>, prstu po klávese směrem dovnitř do dlaně.

Dlouhou dobu jsem se věnovala úvahám, jak nejlépe naučit své žáky hrát staccato. Začít úhozem od kláves, který podporuje akci při odrazu a volný pohyb zápěstím po celé délce jeho pohybu anebo začít nejprve úhozem shora? A co když bude žák při úhozu shora mít tendenci zobat do kláves s tuhým zápěstím?

Při hledání odpovědí na tyto otázky, je vždy potřeba podívat se úplně na začátek, odpovědět si na tu nejpodstatnější otázku a tou je: Co chci, aby žák zahrál? V tomto případě se od „co budeme hrát“ odvíjí „jakou techniku k tomu použijeme.“ Charakter hry ve staccatu vždy přizpůsobujeme stylu a obsahu skladeb. Každý z tří výše uvedených typů staccatového úhozu se hodí na něco jiného.

Z hlediska vhodnosti úhozů pro začátečníky se budu podrobněji věnovat úhozu shora a úhozu od kláves.

Staccatový úhoz shora vzniká zkrácením portamenta, je oproti němu, radostnější, energičtější a rychlejší. Staccato vyžaduje přesnou sluchovou kontrolu, tóny musí znít jeden jako druhý, dítě by mělo k dosažení tohoto cíle dokázat včas opouštět klávesy. S tím souvisí větší pružnost ruky. Ačkoli jde o krátký úhoz, snažíme se dosáhnout melodické hry, ne jednotlivých sekaných tónů, které mezi sebou nemají žádnou hudební návaznost. Při nácviu hry staccato vycházíme ze stejných fyzických pocitů, jako při nácviu legata, tzn., že vedeme

---

<sup>24</sup> LHÉVINNE, Josef Alexandrovič. *Základné princípy klavírnej hry*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2016, s. 39. ISBN 978-80-89439-93-5.

žáka ke hře aktivními prsty a mezi jednotlivými tóny využíváme spojovacího pohybu paže. Ten, stejně jako při hře legato, odpovídá směru melodické linie a musí být plynulý.

Při nácvičku staccata shora volím nejprve hru stejnými prsty na jednom tónu. Začínáme, jako při portamentu, hrát třetím prstem. Upozorňuji na vhodnost použít rytmizovaný text, který žákovi pomůže udržet rytmus a cítit vzájemné vztahy mezi jednotlivými tóny. Tak, jako slabiky tvoří slova, jednotlivé tóny vytváří fráze. Můžeme využít například materiál z Klavírní školičky na str. 44: *Hodná slepička*. Připodobnění ke hře na slepičku, která zobe zrníčka, pomáhá dítěti navodit charakter pohybu a pochopit styl úhozu. Nácviček staccata na skladbičce *Hodná slepička* lze provádět i dalšími prsty, buď jednotlivě ve stejném pořadí, jako když se žák učil legato (druhým, čtvrtým, pátým a prvním), nebo od prvního do pátého prstu (prstoklad vychází z pětitónové stoupající melodie).<sup>25</sup> Záleží na šikovnosti a hmatových dispozicích konkrétního žáka, se kterým učitel pracuje a je na jeho zralé úvaze, kterou variantu nácvičku zvolí. Některé děti mohou dělat větší pokroky a postupovat rychleji, a tak bez problémů začnou hned hrát více prsty, s jinými musí učitel pracovat pomaleji a trpělivě se s nimi snažit naučit se střídat každý prst zvlášť. Po zvládnutí hry na jednom tónu můžeme přejít ke hře melodií a písní, ve kterých se staccato objevuje. Vhodné je využít lidové písničky, jako například *Prší, prší, Už je to uděláno* a jiné.

Pro rozvoj harmonického cítění a pro lepší pochopení charakteru skladby doporučuji, aby po nacvičení zadaného úkolu učitel žáka při jeho hře doprovázel.

Dbáme na to, aby dítě při hře neplácalo rukou do kláves, vždy musí vnímat polštářky zpevněných prstů a pohyb ze zápěstí nesmí být nahodilý. Toho dosáhneme tehdy, když budeme dítě vést ke správné sluchové kontrole. Není vhodné veškerou pozornost žáka soustředit na perfektní provedení pohybu, ale na perfektní zaznění tónů. I pro dospělého člověka je velice obtížné vnímat každý jednotlivý pohyb. "Čím více je mysl interpreta připoutána k pohybům, tím hůře se mu provádějí."<sup>26</sup>

Staccatový úhoz od kláves vzniká tak, že je prst připravený na klávese a od ní se s pocitem, jako by ode dna klavíru, odrazí. Pohyb vychází ze zápěstí,

---

<sup>25</sup> Učitel a žák mohou společně vymyslet vlastní variantu melodickou, rytmickou, s textem, který dítě zaujme, aby nebylo znuděné stále stejným příběhem a tóny.

<sup>26</sup> KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství: psychologické předpoklady úspěšnosti hudebníkovy práce*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 23. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-227-5.

to vynáší celý pohyb vzhůru a poté se prst opět vrací zpět na klávesu, odkud pokračuje ve hře dalších tónů stejným způsobem. Celý průběh pohybu musí být plynulý, žák nesmí nepřírozeně trhat a škubat zápěstím a paží. Pozornost věnujeme především součinnosti pohybů zápěstí a paže. Dítě musí pochopit, že ačkoli je pohybová fáze po samotném odrazu od klávesy vedena směrem nahoru, vychází ze zápěstí a prsty tedy celou dobu směřují dolů ke klaviatuře. Žák nesmí zahrát staccatový tón tak, aby při pokusu o odskočení od klávesy prohnul dlaň směrem vzhůru. Vzájemná poloha zápěstí a dlaně dostane do opačné pozice, tedy zápěstí je dole a prsty směřují vzhůru. Dochází k nepříjemné ztuhlosti v zápěstní oblasti. Aby dítě pocítilo tuhost, kterou si tímto stylem hry v zápěstí vyrábí, je možné ho požádat, aby svésilo ruce dolů volně podél těla a vnímalo pocity v klidu. Potom mu řekneme, aby se v této pozici paží snažilo zápěstí a dlaň tlačit co nejvíce nahoru, směrem ke stropu. Chvilí počkáme, až začne být žákovi pocit nepříjemný a potom mu dovolíme opět ruku povolit. Vysvětlíme, že pocit, který cítil, je podobný tomu, který má, když hraje s tuhým zápěstím. Když dítě pozná nepříjemný pocit, bude se mu snažit vyvarovat.

Nácvik úhozu probíhá jak vizuálně, dítě vidí pohyby, které jeho učitel dělá, tak s důrazem na pocity, které pohyb navozuje. Učitel si položí dlaň svého žáka na svoji ruku, zahraje mu, a žák lépe vnímá průběh pohybu. Samozřejmě neopomíjíme sluchovou složku, dítě by se mělo snažit vytvořit takový tón, délkou i dynamicky, který předtím zazněl od jeho učitele.

Žáci mívají tendence přehánět pohyby paží a vytvářet tak nesmyslně velké oblouky v domnění, že právě to je učitelův záměr. Je důležité jim vysvětlit, že pohyb, který ruka uskutečňuje, vychází z toho, jak moc se pevným prstem odrazili od klávesy. Je vhodné přirovnat tento pohyb ke skoku do výšky. Požádáme dítě, aby se postavilo a snažilo se na místě vyskočit co nejvyš, jak to dokáže.<sup>27</sup> Poté mu řekneme, aby jen poposkočilo, a zhodnotíme, jaké byly rozdíly ve výskoku v závislosti na síle odrazu. Toto cvičení můžeme různě obohacovat podněty typu: zkus si všimnout, kterou částí chodidla se při výskoku odrážíš. Jsou to prsty? Všimni si, že se do výskoku dostaneš i tím, že pokrčíš kolena. To je jako když se při staccatu odrazíš prstem od klávesy a v pohybu ti pomáhá zápěstí, protože jen samotný prst se tímto způsobem odrazit nemůže. Zkus se odrazit s nataženými

---

<sup>27</sup> Učitel si může v hodině takto zacvičit společně s dítětem. Když dítě uvidí, jak vysoko nebo nízko učitel skáče, pomůže mu to lépe vyhodnotit s poměry odrazu a výskoku. Navíc bude dítě na učitele pohlížet jako na někoho, s kým je legrace a prohloubí se tím jejich vzájemný vztah.

nohama. Nejde to. Zkus se odrazit od pat, pohyb je těžkopádný, atd. Všemi těmito návrhy můžeme dítě navést k tomu, aby pochopilo, že žádné pohyby nemohou probíhat separovaně, pokud mají být plynulé a příjemné.

Tento staccatový úhoz je vhodný zejména pro hru v pomalém tempu, kdy má žák dostatek času přenášet paži z klávesy na klávesu. Pohybem vyplňuje pocit trvání doby. Staccato od kláves je též přípravou pro pozdější hru velkých, znělých skoků, kdy je potřeba se odrazit a přitom pohyb vést k dalším tónům fráze.



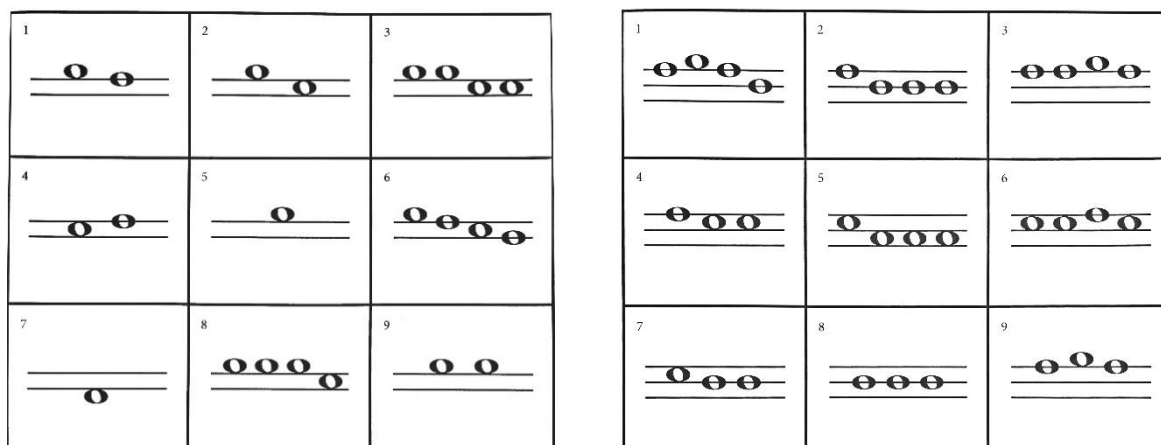
## 8. Přejchod ke hře z not

Když je dítě na dostatečné úrovni hudební i technické přípravy, umí použít základní druhy úhozu, zvládá orientaci na klaviatuře a má dobrou hmatovou představu, dalším krokem je zařadit do výuky hru podle notového zápisu. Tento nový úkol by neměl být náhlý a uspěchaný, je potřeba postupovat pozvolna. Aby se žák jednodušeji orientoval v notovém zápise, musíme v předchozích fázích výuky procvičovat jeho sluchovou a vizuální představivost. Před poznáváním notového zápisu je nezbytné, aby žák pochopil, že měnící se výšky hudebních znaků, tedy not, představují melodický průběh skladby nebo písničky.

Zároveň s výukou výšky tónů musí být dítě připravené na znalost rytmické složky notového zápisu. Z předchozí rytmické přípravy (kapitola Rytmus) vyplývá, že dítě už ví, jak dlouho trvá a jak vypadá nota osminová a čtvrtová. Postupně jej tedy seznámíme s trváním dalších notových hodnot.

### 8.1. Metody výuky hry z not

S oblibou používám při výuce hry z not *Klavíhrátky*. Obě autorky velice citlivým a pro děti pochopitelným způsobem, uvádí způsob, jak dětem čtení not usnadnit. V příloze pracovního sešitu jsou desky z tvrdého papíru, na nichž jsou na dvoulinkové (Obr. 4) a třílinkové (Obr. 5) notové osnově nakresleny noty. Ty jsou umístěny buď do mezer, nebo na linky a tvoří spolu rozepsané intervaly prim v rozsahu primy až kvarty.



Obr. 4 a Obr. 5: Dvoulinková a třílinková osnova

Tento nápad autorky mi přijde naprosto geniální, neučí dítě přímo konkrétní výšku tónu, ale pomáhá mu rozlišit směr melodie, zorientovat se v notovém zápise a na klaviatuře. To vše ve zjednodušené formě. Dítě se učí rozumět „obrázkům“, které spolu noty tvoří a spojuje si je s konkrétní představou sekundy nebo tercie (skoku a kroku). Žák tyto intervaly z předchozí přípravy už zná a ví, jak na klavíru vypadají a znějí. Zároveň se učí, že když jsou dvě noty na stejném místě, znamená to, že stejně zní. Dítě tedy musí vyhodnotit, zda vidí stoupající/klesající skupiny not, nebo dva stejné tóny.

S kartičkami pracujeme v hodinách například následujícím způsobem:

1. učitel postupně zahraje žákovi vybrané příklady z obrázku 1. U každého čtverečku společně slovně proberou, zda melodie klesala, stoupala, nebo se nezměnila, a jestli dítě slyšelo krok nebo skok, atd. Poté, co se učitel přesvědčí, že dítě látku pochopilo, může se přesunout k dalšímu dílčímu bodu nácviku.
2. učitel dává žákovi hádanky, který z obrázků právě zahrál. Pomáhá mu opět si uvědomit, jaký byl směr melodie, kolik tónů slyšel atd.
3. žák sám hraje obrázky, které mu učitel vybírá.
4. učitel a žák si mohou vyměnit své role. Žák hraje a učitel hádá, který z obrázků by to mohl být.
5. dítě se učí najít obrázky tónů ve znějící melodii. Pro tento nácvik jsou vhodné lidové písničky.

Pořadí prvního a posledního bodu je závazné. Pedagog musí nejprve dítěti vysvětlit, co po něm bude chtít a musí se přesvědčit, zda tomu dítě skutečně rozumí. Následující postup může být různě obměňován a nakonec je dobré vše prozkoušet v poněkud složitější verzi a aplikovat do praxe. Ve výuce využívám oba, tedy dvou i třílinkové příklady. Některé děti velice rychle pochopí systém kroků, skoků a melodií, a tak jim můžu předložit třílinkové příklady, které jsou přece jen o něco málo složitější.

Další způsob jak dítě připravit pro hru z not, je předložit mu notový zápis melodie, nebo písničky, kterou má velmi dobře sluchově osvojenou a kterou si pamatuje. Dítě pohledem do not sleduje směr melodie a její postupy. Tento způsob práce vychází ze Suzukiho školy. Tato metoda vznikla původně pro výuku houslové hry, je však velmi inspirativní i v oblasti klavírní výuky.

Jednou z dalších možností přípravy pro hru z not, je také načrtnutí melodického průběhu na papír. Opět je podstatné, že melodii, nebo jejich části, které by měl žák zakreslit, musí znát nebo je umět zahrát<sup>28</sup>. Přínosná je taktéž varianta, kdy učitel zahraje žákovi krátký melodický motiv, ten ho musí nejprve zazpívat nebo se alespoň pokusit o intonaci (záleží na individuálních schopnostech žáka), a potom zaznamenat na papír směr melodie. Jakmile dítě pochopí zadané úkoly a osvojí si schopnost graficky znázornit melodický vývoj, je možné tuto metodu ještě ztížit a to přidáním harmonického doprovodu. Žák musí sluchově úryvek analyzovat a rozlišit melodii od doprovodu. Dítě může také určovat charakter učitelem zahrané pasáže, který znázorní použitím různě barevných pastelky, podle toho, zda na něj melodie působila vesele, smutně, mírně nebo strašidelně atd. Žák se může pokusit zaznamenat taktéž dynamiku učitelova přednesu, například přitlakem na pastelku, tloušťkou čar a podobně.

Při výuce přesného notového zápisu začínáme s notami, které ke svému zápisu nepotřebují pomocné linky. Dítě se naučí nejdříve poznávat ty, které leží na linkách, potom ty, které patří do mezer. Procvičovat pozice tónů lze i bez notové osnovy. Představme si, že našich 5 prstů jsou linky v notové osnově. Dáme dlaň před sebe palcem nahoru a ukazováním na jednotlivé prsty jako bychom ukazovali na linky.

Dobrym pomocníkem pro výuku hry z not, jsou magnetické tabulky s notovou osnovou. Žák posunem magnetek znázorňuje intervaly a melodie, které mu učitel zahrál. Práce s magnetickými tabulkami je založena na podobném principu, jako práce s kartičkami z *Klavírátek* s tím rozdílem, že už se žák pohybuje s pětlinkové notové osnově. To mu umožňuje zaznamenávat skutečné výšky tónů, podle jejich jmen.

Většina z výše uvedených návrhy metod pro výuku hry z not, má jedno společné. Neustálé rozvíjení sluchu. Když se žák začne učit jména not, rozhodně by to pro něj neměl být „pouhý převod jedné „šifry“ – notového grafického symbolu – do „šifry“ druhé – písemného názvu noty – bez rozvíjení schopností konkrétní sluchové představy.“<sup>29</sup> Cílem pedagoga by mělo být vybudovat v chápání svého žáka pevnou vazbu, která má následující pořadí: notový zápis, zvuková představa,

---

<sup>28</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 43. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-151-3.

<sup>29</sup> TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 42. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-151-3.

úhoz klávesy. Jednou z metod k upevnování této vazby je například intonování studovaných skladbiček. Dítě může zpívat buď neutrální slabiky, nebo ještě lépe, konkrétní názvy not. Propojí si tak vizuální podobu not se znějícím tónem, ne jen s klávesou. Další variantou je žákovi skladbu nejprve přehrát, aby se seznámil s tím, jak zní. Učitel by neměl při nácvičce zbytečně přehrávat jednotlivé takty a fráze neustále dokola, děti si velice rychle melodii zapamatují a noty potom nepotřebují. Jakmile žák zvládá čtení not stále lépe, je možné sluchová cvičení postupně omezovat anebo kombinovat nácvičce nových skladeb z not dvěma způsoby. Část skladeb i nadále studovat nejprve intonačně a seznamovat žáka s tím, jak zní, a část nových skladeb se pokoušet zahrát přímo z not bez předchozích intonačních cvičení a jiné zvukové realizace. Doporučuji pro nový způsob studia skladeb vybírat takové, které mají přehledný a dobře čitelný notový zápis.

Už od počátku je dobré používat houslový i basový klíč, aby žák vnímal oba klíče jako jednotný systém.

## 9. Správné sezení u klavíru

Při výuce začátečníka je důležité dítěti vysvětlit, jakým způsobem se u klavíru správně sedí. Většina dětí se poprvé ke klavíru posadí tak, aby jim to bylo co nejvíce pohodlné. Usadí se doprostřed židle, nohy mají svěšené k zemi a v případě potřeby s nimi začnou houpat. Některé děti si židličku ke klavíru přisunou co nejbližší a nasoukají se ke klaviatuře jako k jídelnímu stolu. Učitel by měl od prvních hodin hlídat, aby dítě u nástroje sedělo správně.

Žák by měl u klavíru sedět přirozeně, nenuceně, s rovnými zády a pocitem lopatek u sebe a bez zbytečného napětí. Pokud zatím nedosáhne chodidly na zem, opírá se jimi o stoličku. Je důležité, aby pod nohama cítil pevnou plochu, jako by byly jeho nohy zakotveny v podlaze, „jako když má rostlinka kořeny, kterými si bere vláhu.“<sup>30</sup> Pianista vždy sedí uprostřed klaviatury, před sebou má klávesu *e1*, vzdálenost od klavíru určuje nutnost na klaviaturu pohodlně dosáhnout pohybovat se po ní, lokty jsou poněkud před tělem. Výšku sezení určujeme podle loktů, při jejich mírném nadnesení do stran musí být stejně vysoko nebo výš, než je povrch kláves. Důležité je posazení pánve, ta by neměla být podsazená ani vystrčená. Pro nácvik správného sezení u klavíru je vhodné využít cvičení „Zajíček“, „Břišní tanečnice“ a „Houpací křeslo“ z kapitoly *Tělesné cviky v hodině*.

## 10. Pedalizace

Děti jsou velice zvědavé a tak se velmi brzy, ne-li na první hodině, začnou vyptávat, k čemu slouží na klavíru pedály. V této chvíli je pro ně velkým zážitkem, když jim učitel nejen poví o tom, jak pedál funguje, když jim nejen zahraje, aby slyšely, jakou funkci pedál v klavíru zastává, ale také když jim ukáže, jak takový klavír vypadá zevnitř. Děti vidí, jak kladívka úderem do strun, které jsou natažené po celé délce těla klavíru, vytváří tóny, a jak je dusítka umlčují. Při použití pravého pedálu se dusítka nadzvednou a tóny mohou znít. Můžeme do nástroje zavolat nebo zapískat, ozývá se celá řada pro dítě neznámých zvuků. Tato podívaná a kouzlení se zvukem se jim velice líbí a tak s nadšením přistupují k novému úkolu a tím je: naučit se pedalizovat. Děti, které na pedál nedosáhnou, používají pedálový adaptér.

---

<sup>30</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, s. 120. ISBN 80-7331-005-8.

Můžeme s žákem improvizovat na černých klávesách, hrát akordické tóny v celém rozsahu klaviatury a používat přitom různé odstíny dynamiky.

Učitel musí dítěti vysvětlit, že při používání pedálů zůstává pata vždy opřená o zem, zvedá se jen špička nohy. Žák by neměl na pedál dupat a neměl by ho zbrkle pouštět. Může si to lehce vyzkoušet a uslyší, že dupání vytváří v nástroji ošklivé zvuky, při rychlém pouštění pedálu se ozývá bouchání. Dítě velmi brzy pochopí, že tyto zvuky by se ozývat neměly. Jak toho ale docílit? Aby dítě citlivě nohou pedalizovalo, aby si zvyklo na odpor, který mu pedál klade a také aby po pedálu nedupalo, je možné mu zespoda pod pedál vložit malý pěnový míček. Ten klade lehký odpor a nedovoluje dítěti promáčknout chodidlo až na podlahu. Protože pedál nezabírá v celém rozsahu svého pohybu, mělo by dítě zkusit hledat rozsah, ve kterém pedál funguje. Vyzveme jej, aby nohou lehounce stlačovalo pedál, a při každém stlačení zahrálo na klavír tón. Dříve nebo později dítě zjistí, kde je to místo, které hledalo. Pro zvýšení sluchové citlivosti dáváme žákovi hádanky, aby rozlišil správnou a nečistou pedalizaci.

Vzhledem k tomu, že větší uplatnění má ve hře na klavír synkopický pedál, zkusíme na stupnicové řadě tónů nácvik správné pedalizace. Nejdříve dítěti zahrajeme, jakého zvuku by mělo docílit. Učitel pomalu hraje jeden tón za druhým a snaží se docílit zvuku legata za použití pedálu. Používáme při hře jeden prst, aby dítě nemělo potřebu si ostatními pomáhat a okolní klávesy předržovat. První věc, kterou udělá většina dětí je, že se začnou dívat, kdy učitel pedál nohou bere. Je důležité odvést pozornost od žakových očí k jeho uším. Vyzveme ho tedy, aby pozorně poslouchal, jak tóny zní a potom si sám hru vyzkoušel. Některé děti velice rychle začnou pedalizovat správně, jiným pomůže, když jim učitel vysvětlí „technickou podstatu“ synchronizace pohybů prstů a nohy. Je potřeba, aby dítě umělo pedalizovat učitelovu hru, aby dokázalo vystihnout moment, kdy se z jednoho tónu stává jiný. K tomu je potřeba velké sluchové koncentrace.

## 11. Veřejné vystupování

Veřejné vystupování je přirozenou součástí výuky hry na klavír. Dítě by k němu mělo přistupovat s pocitem, že vystupuje za odměnu, že se něco krásného naučilo a může svojí hrou potěšit ostatní, ne se strachem o sebe. Zážitek z prvního vystupování se uloží do podvědomí a proto je velice důležité žáka na jeho první veřejné vystoupení dobře připravit. S tím souvisí i výběr vhodného programu. Učitel by měl dítěti vybrat takové skladbičky, které s největší pravděpodobností úspěšně zvládne. Některé děti jsou velice nesmělé. Pokud má učitel ve své třídě takového žáka, může mu pomoci překonat strach a dodat odvalu tím, že bude při prvním vystoupení vystupovat s ním, dítě bude cítit oporu ze strany učitele.

Vzhledem k tomu, že veřejné vystoupení většinou probíhá v jiném prostředí, než v tom, na které je dítě zvyklé z hodin klavíru, musíme dítě s tímto prostředím včas a v klidu seznámit. Jakmile s žákem poprvé vstoupíme do koncertního sálu, necháme ho prohlédnout si prostor, prostředí, obrázky a jiné dekorace, aby se později při hraní nerozptyloval. Velmi důležité je v sále pravidelně hrát, aby si dítě zvykalo nejen na nové prostředí, ale především na jiný zvuk klavíru, akustiku, tuhost kláves a s tím související jiný pocit při hraní. Seznámíme žáka s průběhem koncertu, odkud budou všichni účinkující chodit na pódium, že se před výkonem i po něm při potlesku vždy každý ukloní publiku. Vysvětlíme dítěti, že potleskem lidé vítají interpreta na pódiu a na konci vystoupení mu dalším potleskem děkují za jeho výkon. Je důležité dítě seznámit také s obecnými pravidly, jak se má na koncertě chovat. Poučit žáka, že má v tichosti sedět a poslouchat výkony ostatních, že mezi jednotlivými skladbičkami se netleská, do sálu a ven se v případě potřeby chodí vždy jen za potlesku, aby účinkující nebyl vyrušován.

V následujícím výčtu uvedu několik zásad, které pokládám za nejdůležitější, při přípravě žáka na veřejné vystupování.

1. *cvičit v pomalém tempu*: rychlé skladbičky, které má dítě zařazené v programu, je potřeba hrát i v pomalém tempu obzvlášť před vystoupením
2. *nechat dohrát do konce*: na skladbičkách můžeme pracovat obvyklým způsobem, se kterým souvisí zastavování žákovy hry, vypracovávání jednotlivých částí a jejich opakování. Vždy je ale nutné nechat po nácvičku

žáka zahrát si skladbičky v celku, bez doprovodných připomínek učitele, jeho zpěvu, syčení a podupávání. Totéž platí pro učitele při samotném vystoupení!

3. *naučit se rychle přizpůsobit situaci*: během vystoupení se může stát, že žák udělá chybu nebo se mu výkon nějak nepodaří. Učitel mu musí už při nácviku v hodinách vysvětlit, že pokud se tak stane, musí chybu přejít jakoby nic. Důležité je nevracet se k místu, kde se stala chyba, a neopravovat ho.
4. *těsně přes koncertem nedělat změny*: při přehrávce v den koncertu už pedagog nesmí svého žáka nutit dělat žádné zásadní změny, které se týkají jiného tempa, úhozu, anebo snad prstokladu. Může jej upozornit na dynamiku, zkorigovat tempo přednesu, ale rozhodně by už neměl s žákem na poslední chvíli dohánět cvičení a provádět jakékoli změny, na které není zvyklý. Tento přístup často vede k tomu, že dítě znervózní a potom svůj výkon zbytečně zkazí. Na cvičení už v den koncertu anebo těsně před ním zkrátka není místo.
5. *dýchat*: hluboké dýchání těsně před vystoupením stimuluje mozkovou činnost, několik hlubokých nádechů a výdechů navozuje klidnější pocit na psychické úrovni.<sup>31</sup>
6. *povzbudit dítě k výkonu*: milými slovy povzbudit dítě, dodat mu odvalu a sebevědomí, vyvolat v něm pocit radosti a těšení se na tuto výjimečnou událost. Nemluvit o strachu, chybách, nezveličovat důležitost vystoupení.
7. *na pódiu si odpouštět, při cvičení být tvrdí*: na tom, jak dopadne veřejné vystupování, se podílí celá řada aspektů. Některé lze velmi dobře ovlivnit. Velkou roli hraje domácí příprava. Dítě musí vědět, že o dobrém výsledku rozhoduje především správný způsob domácí přípravy,<sup>32</sup> proto ho učitel musí vést k vědomému a koncentrovanému způsobu cvičení. Výsledek vystoupení může do velké míry ovlivnit také momentální psychické rozpoložení žáka anebo tréma.

---

<sup>31</sup> Když jsem v roce 2005 dělala přijímací zkoušky na Pražskou konzervatoř, po vstupu do třídy na mě prof. Maxián svým osobitým stylem vybařnul: „Dýchej! Hlavně nezapomeň dýchat.“ Myslím si, že až po letech jsem pochopila, jak dobře to tehdy se mnou myslel.

<sup>32</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, s. 61. ISBN 80-7331-005-8.



### 11.1. Příčiny trémy a jak se s ní vypořádat

Tréma je druh panického vzrušení<sup>33</sup> před vystoupením, které mívá mnoho příčin (nedostatečné nastudování, nezvyklost hrát před publikem, psychické dispozice). Úkolem pedagoga je snažit se svému žákovi v těchto chvílích co nejvíce pomoci a to jednak systematickou přípravou, která předchází samotnému vystoupení, tak i velkou dávkou pochopení, když se vše nepodaří tak, jak by mělo. Učitel by měl umět odpustit svému žákovi nezdár na pódiu a měl by ho naučit, že i on sám si musí umět odpouštět. Dovolím si vypůjčit slova G. M. Kogana, který naprosto perfektním způsobem popisuje situaci, která interpreta postihuje před veřejným vystoupením: „Žák je v tomto čase naplněn sám sebou, svým nadcházejícím se „zjevením národu“. Před ním jako by vyrůstala jakási hromada zakrývající celý jeho obzor; tato hromada – to je on sám a nadcházející událost – provedení tříminutové skladbičky... Žák i po vystoupení ještě dlouho žije jenom jím, donekonečna znova a znova do nejmenších podrobností prožívá, „jak to bylo“, upřímně se domnívá, že všichni, kteří byli na koncertě, také žijí jenom pod dobrým nebo špatným dojmem z jeho hry... Co jiného to je, než nadměrné přecenění významu svého vystoupení? A co je divného na tom, že žák po nafouknutí očekávaného vystoupení do gigantické velikosti ustupuje v hrůze před nesnesitelnou odpovědností takových rozměrů? Lze se divit, že se cítí hrozně při myšlence na katastrofu, jež mu hrozí v případě neúspěchu akce, kterou si tak neobežetně vzal na odpovědnost?“<sup>34</sup>

Z Koganova textu vyplývá, že důvodem trémy je nedostatečná soustředěnost na hraní, přesun myšlenek od práce k myšlenkám na sebe samého. Co když se mi to nepovede? Co když to zkažím? A co se stane, když zapomenu, jak je to dál? Jednoduchá rada zní: tak na to nemysli. Ale jakmile si člověk přikáže na něco nemyslet, myslí na to o to víc. Zakázaná myšlenka je k vědomí přitahována jako magnet. Snad každý interpret se někdy setkal s následující situací: Probíhá koncert a on hraje, poslouchá se, vše mu vychází, a najednou se mu v hlavě zrodí otázky, které tam doposud nikdy neměly místo. Bývají to otázky typu: Jak to pokračuje? Která nota následuje? A jaký je tam prstoklad? V mžiku proběhnou hlavou další reakce typu „já to ale nevím“ a hned za ní v závěsu je „já to zkažím a všichni to poznají“. Samozřejmě, že na tuto otázku ve chvíli,

---

<sup>33</sup> KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství: psychologické předpoklady úspěšnosti hudebníkovy práce*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 72. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-227-5.

<sup>34</sup> KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství: psychologické předpoklady úspěšnosti hudebníkovy práce*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 74. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-227-5.

kdy sedíte na pódiu, neznáte odpověď. A proč? Protože vás ta otázka nikdy předtím nenapadla. Najednou se mysl začala zabývat něčím jiným, něčím, na co nebyla při cvičení zvyklá. Interpret ztratil soustředěnost, začal se (o sebe) bát. Neříkejme proto svým žákům: „Neboj se a neměj trému!“ Zkusme ze svého slovníku před vystoupením slova „strach“ a „tréma“ úplně vypustit a nahradit je slovy: „Ty to hraješ krásně! Těším se, až tě uslyším! Zpívej, poslouvej se, soustřeď se na hru a na hudbu. Dýchej.“ Zkusme odpoutat žakovu mysl od strachu jinam. Když bude jeho hlava zaujatá tím, co dělá, nebude mít čas myslet na strach. „Stejně jako šofér, který řídí auto na frekventované ulici, nemá čas se plašit: Dokážu to? Nenarazím do té stařenky? – a podobně; proto řidiči zpravidla do lidí nevrážejí.“<sup>35</sup> Soustředí se na jízdu, ne na obavy, že někoho přejedou. Zkusme dětem tento princip vysvětlit a upevňovat v nich jeden z návyků důležitý pro veřejné vystupování.

Budme dobrým pedagogem, takovým, který ví, jak důležité je umět žáka podpořit ve chvílích, kdy má pocit, že zklamal celý svět a zároveň takovým, který na příští hodině nad tím vším nemávrne rukou, ale snaží se se svým žákem přijít na příčiny nezdaru. Po pádu je vždy důležité umět naskočit zpět do sedla a především - neotálet s tím.

---

<sup>35</sup> KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství: psychologické předpoklady úspěšnosti hudebníkovy práce*. Praha: Akademie múzických umění, 2012, s. 76. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-227-5.

## 12. Spolupráce učitele a rodičů

Velmi důležitou součástí především počáteční výuky hry na klavír, je spolupráce rodičů. Ta je, samozřejmě, důležitá i později, když je žák ve vyšším ročníku, ale u začátečníka je přístup ze strany rodičů velmi zásadní. Učitel by měl s rodiči pohovořit ještě před začátkem výuky o dítěti a jeho dosavadním životě, úlohou pedagoga je také upozornit rodiče na určitý druh povinností, který při výuce hry na klavír nastávají. Někteří rodiče mnohdy neprojevují o výuku svého dítěte takový zájem, jak by bylo pro úspěšné zvládnutí této obtížné činnosti žádoucí, ale i tak by se učitel neměl vzdávat a snažit se rodičům vysvětlit, že je potřeba brát výuku vážně a zodpovědně.

V první řadě je to volba kvalitního nástroje anebo zajištění jeho dobrého stavu. Vzhledem k tomu, že mnoho rodin žije v panelovém bytě, nechtějí své sousedy (anebo sebe) rušit silným zvukem klavíru, pořizují dětem elektrické klavíry nebo ještě hůř klávesy s tím, že pokud jim to půjde a pokud je to bude bavit, budou přemýšlet o pořízení akustického nástroje. Úvahy vedené tímto směrem jsou nesprávné. Pokud se má dítě naučit hrát na klavír, je potřeba klavír doma mít. Nestačí něco, co jako klavír vypadá. Když se děti učí hrát na flétnu, taky jim nestačí foukat do trubičky s dírkami a cvičit si tak dech. A stejně tak je to s klavírem. Dítě musí mít k dispozici kvalitní nástroj, aby mu přinášel radost a aby se chtělo ve svých klavírních dovednostech zdokonalovat. Náhražka pro kvalitní výuku nestačí.

Dále je potřeba rodiče upozornit na to, že hra na klavír ovlivní celou jejich rodinu. Musí dítěti vytvořit zdravé a příjemné pracovní prostředí, aby se mohlo doma v klidu věnovat cvičení na nástroj. Bylo by vhodné požádat rodiče, aby si zorganizovali svůj čas tak, aby mohli sledovat výuku a pomáhat dítěti při domácím cvičení v počátečním období. Obzvláště pokud jde o dítě předškolního věku. Rodiče mohou hodinu sledovat a dělat si poznámky, které by následně měli s dítětem využívat při domácí přípravě. Tím by pomohli svému dítěti upevňovat si probranou látku a společně s učitelem by u něj pěstovali správné pracovní návyky. Rodiče dětí školního věku nám mohou pomoci vytvořit, v závislosti na chodu domácnosti, rozvrh domácí přípravy. Dítě by nemělo vnímat čas cvičení na klavír jako dobu, která mu bere jeho volno a kterou by mohlo zaplnit i jinak. Čas pro klavírní přípravu je vhodné ze začátku rozdělit do kratších úseků a ty prokládat jinými činnostmi. Nejhorší je začít, proto by měl být čas pro začátek cvičení pevně daný, nicméně doba strávená u klavíru už závisí na stavu dítěte a především na tom, jak dlouho

je schopné se na práci soustředit. Pokud ho hra nudí a při cvičení se myšlenkami nevěnuje zadané látce, nemá taková příprava smysl, je nekvalitní, a jde jen o ztrátu času. Při tvoření rozvrhu domácí přípravy je vždy potřeba brát ohled na individuální vlastnosti daného žáka. Některé děti nemají rády přesně nalinkovaný rozvrh v rámci jejich volného času, jiným bude tento způsob vyhovovat. Je na zralé úvaze učitele společně s rodiči, kterou metodu zvolí, aby dítě dosáhlo do nejlepších výsledků. Je třeba ctít cíl a tím je pravidelná každodenní příprava, prostředky k jeho dosažení se mohou v závislosti na osobnosti dítěte měnit. Především z počátku klavírního vyučování je žádoucí, aby rodiče s dítětem u klavíru cvičili, a postupem času je vhodné, aby svoji účast na přípravě omezovali spíše na kontrolu výsledků domácí práce. Takto vedené dítě se naučí samostatně zodpovědně pracovat.

Důležité je však to, aby rodiče do průběhu hodiny nezasahovali, dítě neopravovali nebo neshazovali. Stává se, že rodiče cítí vinu za nepřipravenost žáka do výuky nebo jeho pomalejší chápání a reakce na výklad učitele, začnou být podráždění a do hodiny vnášejí nervozitu a nepříjemnou atmosféru. Učitel by měl vždy tyto manýry včas eliminovat (například rozhovorem s rodiči bez přítomnosti dítěte). Současně je nutné dbát na to, aby se za přítomnosti rodičů neztrácela žákova pozornost a aby se nespolehal jen na rodiče a jejich poznámkové bloky. Tak, jako je vhodné postupně omezovat přímou rodičovskou účast při cvičení na klavír, je na místě postupně omezovat i jejich přítomnost v hodině. Z rodičů by se postupně měli stávat milí, vítaní hosté. Při spolupráci s rodiči je nutná vzájemná důvěra rodičů a učitele, jednotné výchovné působení a nenarušování autority druhé strany.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění*. 2. přeprac. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, s. 63. ISBN 80-7331-005-8.

### **13. Doporučené hudební materiály**

K práci přikládám seznam doporučených materiálů, se kterými se dá při výuce začátečníka pracovat anebo se jimi inspirovat.

#### **Klavírní školy**

Bastien Piano Basics (J. Bastien)

Evropská klavírní škola (F. Emonts)

Klavírní prvouka (L. Šimková)

Klavírní školička (Z. Janžurová, M. Borová)

Nová klavírní škola 1. – 2. díl (Z. Janžurová, M. Borová)

Pohádky (K. Druzkiewiczova)

První setkání s hudbou (A. D. Artobolevskaja)

Velká hudba pro malé pianisty (J. Galperina)

We make our own music (C. Grindea)

#### **Pracovní sešity**

Klavírníčky: Přípravný pracovní sešit (I. Oplištilová, Z. Hančilová)

Klavírníčky: Pracovní sešity 1 – 3 (I. Oplištilová, Z. Hančilová)

## **Závěr**

Výuka začátečníka vyžaduje mnoho zodpovědnosti, promyšlené systematické práce, a protože jsem ve zmíněné oblasti výuky dětí tápala, rozhodla jsem se tomuto tématu věnovat svoji diplomovou práci. Cílem mé práce nebylo vymyslet univerzální nebo jediný postup při výuce začátečníka, ale pečlivě promyslet fáze výuky, různé varianty metodických postupů, které je možné zvolit, navrhnout praktická cvičení a svoje závěry zpracovat. Přesvědčila jsem se, že rozvoj sluchu má ve výuce nezastupitelnou roli, ujasnila jsem si, jakým způsobem při výuce malého začátečníka postupovat. Není možné přistupovat k dílčím bodům výuky odděleně, vždy je potřeba probírat několik oblastí najednou, protože spolu úzce souvisí.

Důležité je si s dětmi začátečníky neustále hrát. Dospěla jsem k závěru, že při práci s dětmi musí učitel neustále růst s nimi. Není možné se zastavit, nepřizpůsobovat se, nesnažit se hledat cesty pro každé dítě, se kterým pracujete. Práce s dětmi vyžaduje práci na sobě samém.

Bylo by mi velkým potěšením, kdyby tato práce pomohla nějakému začínajícímu pedagogovi odpovědět na otázky ohledně počátků výuky a třeba by mohl rozšířit ta témata, který jsem se sama dopodrobna nevěnovala, například výuka dospělých začátečníků, výběr metodických pomůcek do hodiny apod.

Sedm let se věnuji pedagogické činnosti, pracuji s dětmi různého věku v základní umělecké škole, kde se snažím naučit je hrát na klavír. Práce s nimi mě baví, je velmi zajímavá a vzbuzuje ve mně celou řadu pocitů, které cílí nejen na mou pedagogickou profesi, ale především na mě – na člověka. Asi jako každý učitel, ne vždy zažívám jen pocity uspokojení, ale ty chvíle, kdy se radost z dobře vykonávané práce dostaví, stojí za to.

Chci být dobrým pedagogem dětí a díky této práci jsem tomuto přání snad zase o kousek blíž.

## Seznam použité literatury

FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005, 238 s. ISBN 978-80-246-0965-2.

JUDOVINA-GAL'PERINA, Tat'jana Borisovna. *U klavíru bez slz, aneb, Jsem pedagog dětí*. Brno: LYNX, 2000. ISBN 80-902-9320-4.

KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství: psychologické předpoklady úspěšnosti hudebníkovy práce*. Praha: Akademie múzických umění, 2012. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-227-5.

LHÉVINNE, Josef Alexandrovič. *Základné princípy klavírnej hry*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2016. ISBN 978-80-89439-93-5.

NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. Praha: SPN, 1983.

OPLIŠTILOVÁ, Iva a HANČILOVÁ, Zuzana: *Klavíhrátky. Přípravný pracovní sešit*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2012. IMSN 979-0-2601-0464-8.

OPLIŠTILOVÁ, Iva a HANČILOVÁ, Zuzana: *Klavíhrátky. Pracovní sešit 1*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2012. IMSN 979-0-2601-0464-8.

ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka*. 4.vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2014. ISMN 979-0-2601-0436-5.

ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka: metodické poznámky*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003. ISBN 80-863-8519-1.

TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru: práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. Praha: Akademie múzických umění, 2009. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-151-3.

VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Praha: Nakladatelství AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8.