

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

HRA NA KLAVÍR

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**KLAVÍRNÍ PEDAGOGIKA JEVGENIJE MICHAJLOVIČE
TIMAKINA**

Vojtěch Trubač

Vedoucí práce: doc. MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Johanna Haniková

Datum obhajoby: 15. 6. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

ART OF MUSIC

PIANO

BACHELOR ´S THESIS

EVGENY MIKHAILOVICH TIMAKIN ´S PIANO PEDAGOGY

Vojtěch Trubač

Thesis advisor: doc. MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Examiner: MgA. Johanna Haniková

Date of thesis defense: 15. 6. 2021

Academy title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Klavírní pedagogika Jevgenije Michajloviče Timakina

vypracoval 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

Předkládaná práce je zaměřena na klavírní pedagogiku Jevgenije Michajloviče Timakina. Ten ve svých knihách a video rozhovorech shrnuje veškeré své celoživotní zkušenosti a rady v oblasti klavírní hry i pedagogiky. Zabývá se způsobem nácvičku koordinace pohybů, díky které pianista dokáže zvládnout i technicky nejobtížnější místa klavírní literatury, a spojením vyspělé hudební představy a zvukové kontroly je poté schopen vytvořit originální uměleckou interpretaci.

Prameny, ze kterých tato práce vychází, jsou dvě knihy a video rozhovory pocházející z 80. let 20. století ve slovenském překladu. Cílem tohoto textu je seznámit čtenáře s Timakinovými publikacemi a vlastním pohledem shrnout nejdůležitější informace z uvedených zdrojů.

Klíčová slova

Jevgenij Michajlovič Timakin, klavírní pedagogika, klavírní koordinace

Abstract

This thesis deals with the piano pedagogy of Evgeny Mikhailovich Timakin. In his books and video interviews, he summarizes his lifelong experience and shares his advice in the field of piano play and pedagogy. He deals with the way of practicing movement coordination, thanks to which the pianist can handle even the most technically demanding places of piano literature. With the combination of an advanced musical idea and sound control, he is then able to create an original artistic interpretation.

This thesis draws on two of Evgeny Mikhailovich's books and a series of video interviews from the 1980s in Slovak translation. The text aims to acquaint the reader with Timakin's publications and summarizes the most important information from the mentioned sources.

Key words

Evgeny Mikhailovich Timakin, piano pedagogy, piano coordination

Obsah

Úvod	9
1. Osobnost Jevgenije Michajloviče Timakina	10
2. Analýza literatury	12
2.1. Výchova pianistu	12
2.2. Návyky koordinácie vo vývoji pianistu	17
3. Analýza rozhovorů profesora Timakina s Natašou Vlasenko	21
Závěr	37
Seznam použitých pramenů a literatury	38

Seznam příloh

Příloha č. 1 Dvanáctitónová cvičení profesora J. M. Timakina

Úvod

Osobnosti ruské klavírní pedagogiky řadíme k největším osobnostem světové pianistické školy. Díky literatuře a audiovizuálním záznamům můžeme pronikat a zkoumat jejich metody, postoje, interpretaci a užitečné rady. Jednou z takových osobností byl bez pochyb Jevgenij Michajlovič Timakin (1916-2004).

V této práci se budu zabývat jeho pedagogickým přístupem. Tento světoznámý klavírní pedagog, žák Konstantina Nikolajeviče Igumnova a profesor moskevské konzervatoře, mě velmi zaujal svými zkušenostmi, hráčskou zručností a svým vyučovacím přístupem. Inspiroval mě vlastní tvorbou cvičení na každou určitou problematiku a nácvikem pianistické koordinace pohybů, díky které lze zvládnout veškeré technické problémy jak na začátečním stupni klavírní výuky, tak na té nejvyšší koncertní úrovni. Své metody a myšlenky zformuloval do dvou knih s notovými ukázkami. Obě publikace se dočkaly celosvětového ohlasu a byly přeloženy do mnoha cizích jazyků. Český překlad bohužel není k dispozici, avšak jsou přeloženy do slovenského jazyka profesorem Miloslavem Starostou. Právě tyto slovenské materiály se staly hlavními prameny této práce. Timakinovy metody a rady nám však nejsou k dispozici pouze z literatury. Máme rovněž i videozáznam jeho 47 rozhovorů s Natašou Vlasenko, kde tento věhlasný a celosvětově uznávaný pedagog u klavíru zodpovídá různé otázky klavírní problematiky. Diskuse u nástroje je obohacena názornými ukázkami ze skladeb světové klavírní literatury, na kterých demonstrovuje své pedagogické metody a rady. Jedná se o mimořádně cenné prameny zkušeností tohoto úspěšného pedagoga, které jsou rovněž přeloženy do slovenštiny profesorem Starostou.

Práce je rozdělena na dvě části. V první části se nachází životopisné údaje Jevgenije Michajloviče Timakina. V následující druhé části se budu zabývat rozбором Timakinových dvou knih a výkladem jeho rozhovorů. Cílem je zformulovat nejdůležitější informace z uvedených zdrojů a následné propojení teorie s pianistickou praxí.

Klavírní problematika zmíněná v těchto podkladech a její metody řešení jsou stále aktuální i pro dnešní klavírní pedagogiku. Práce může posloužit studentům a pedagogům hry na klavír k obohacení o nové cvičení a hráčské postupy k dosažení ještě lepších studijních výsledků. V rozhovorech jsou zmiňovány jak náročné skladby světové klavírní literatury, tak i elementární skladbičky pro děti, takže text je vhodný pro klavíristy všech věkových kategorií.

1. Osobnost Jevgenije Michajloviče Timakina

Jevgenij Michajlovič Timakin se narodil 23. ledna 1916 v Rostově na Donu. Jeho hudební nadání se projevilo již v útlém dětském věku. Otec byl milovníkem opery a baletu, matka byla profesorkou na gymnáziu. Od malička měl k hudbě blízký vztah. Jednoho dne mu otec koupil klavír a malý Jevgenij Michajlovič dostával doma klavírní hodiny. Když mu bylo osm let, byl přijat do hudební školy. Jeho výjimečný talent se začal stále více projevovat. Měl absolutní sluch a hra na klavír se stala jeho vášní.¹

Důležitým momentem v jeho vzdělání bylo přijetí na hudební učiliště v Rostově do třídy znamenitého pedagoga a skladatele Vasilije Vasiljeviče Šaubu. Šaub byl velmi temperamentní a svým žákům rozdával radost z hudby. Možná právě díky tomu se mladý Timakin definitivně rozhodl stát se profesionálním hudebníkem. Roku 1935 byl přijat na Moskevskou konzervatoř do třídy Konstantina Nikolajeviče Igumnova. Již tehdy, ve svých devatenácti letech, měl repertoár složený z velmi obtížných a technicky náročných skladeb. Hrál Beethovenovu *Sonátu c moll op. 110*, ovládal Lisztův *Klavírní koncert Es dur*, či Musorgského *Obrázky z výstavy*. Studium na Moskevské konzervatoři bylo klíčovým bodem celého jeho hudební vzdělávání. S Konstantinem Nikolajevičem si velmi rozuměl. Byl to hudebník širokého rozhledu a znamenitý pianista. Velmi dbal na stylovost a své žáky vedl k důkladné tónové výchově v závislosti na charakteru a období dané skladby. Jeho hra vycházela z velmi důkladné práce s barvou klavíru a ze silného osobního prožitku. Studium u takového mistra bylo pro Jevgenije Michajloviče velmi přínosné a zorientovalo celý jeho další život. Komplikací však bylo, že se již od mládí se musel vypořádávat s hráčskými problémy klavírního hracího aparátu, protože si v mládí přebral ruce. S následky těchto problémů bojoval celý život a kladly mu nelehké překážky při studiu, avšak i přes tyto komplikace se mu podařilo úspěšně dostudovat. Přítomnost vlastních problémů při klavírní hře jej však nutila a motivovala k hledání vlastní cesty k dosažení

¹ Parafrazováno z přebalu knihy TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. I. vydanie Sovietskij kompozitor Moskva 1984. 2. dopl. vyd. Muzyka Moskva 2009. [překlad prof. Miloslav Starosta: *Výchova pianistu*. Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2012] a také z besedy J. M. Timakina s A. F. Chitrukom. (příloha knihy, tamtéž)

uvolněného hracího aparátu a nezávislosti rukou. Díky těmto problémům věnoval velkou pozornost volnému pohybu zápěstí, který jej právě chránil před bolestí, a takovouto uvolněnou hrou se snažil problémy odstranit. Byl přesvědčen, že správným přístupem cvičení lze odstranit veškeré hráčské problémy i bolesti.²

V roce 1940 musel odejít do armády a tam sloužil až do konce druhé světové války. Od roku 1948 se stal učitelem na Hudebně-pedagogickém učilišti v Moskvě a v roce 1952 nastoupil jako pedagog na Centrální hudební škole při Moskevské konzervatoři. Kládl velký důraz na správný rozvoj všech klavírních návyků a všem žákům se snažil předat své zkušenosti a rady k dosažení svobodného a zároveň přirozeného hracího aparátu, který je základem k dosažení umělecké interpretace. Mezi lety 1975 a 1979 zastával funkci děkana na klavírní fakultě akademie v Novi Sadu v tehdejší Jugoslávii, dnešním Srbsku. Zasedal jako člen mezinárodních porot klavírních soutěží. Jako pedagog byl velmi uznávaný a za své pedagogické zásluhy v roce 1966 obdržel titul *Zasloužilý učitel Ruska*.³

Timakin je rovněž autorem publikací, ve kterých shrnuje podstatu své pedagogiky, a velmi často vedl metodické semináře pro pedagogy jak v Rusku, tak v zahraničí. Jeho žáci jsou laureáti největších světových klavírních soutěží (Michail Pletněv, Jekaterina Novickaja, Vladimír Felcman, Valerij Kamyšov, Ivo Pogorelič, Olga Kern a další). Se svými žáky udržoval velmi vřelé přátelské vztahy. Mimo hudbu měl široký všeobecný přehled. Velmi se zajímal o historii a literaturu, byl velkým milovníkem Puškina.⁴

Jevgenij Michajlovič zemřel náhle v roce 2004. Zanechal nám mimo jiné jak své zajímavé publikace, tak odkaz skromného člověka a hudebního pedagoga, který ke všem svým žákům přistupoval s maximálním zaujetím a individuálním přístupem.⁵

² Parafrázováno z přebalu knihy TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. I. vydanie Sovietskij kompozitor Moskva 1984. 2. dopl. vyd. Muzyka Moskva 2009. [překlad prof. Miloslav Starosta: *Výchova pianistu*. Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2012] a také z besedy J. M. Timakina s A. F. Chitrukom. (příloha knihy, tamtéž)

^{3,4,5} Tamtéž

2. Analýza literatury

„Každý žák je jako nová kniha, kterou si musíme osvojit“⁶

Jevgenij Michajlovič Timakin

V praktické části práce jsem se snažil zaměřit na dvě knihy Jevgenije Michajloviče Timakina. Jeho publikace se staly velmi populárními klavírními příručkami po celém světě. Při vlastní analýze jsem vycházel ze slovenského překladu obou knih profesora Miloslava Starosty, který se o klavírní pedagogiku velmi zajímal. V roce 1986 se dokonce setkal s profesorem Timakinem osobně a měl možnost se seznámit s jeho pedagogickými metodami. Ten mu při rozloučení věnoval výtisk své knihy.

Tato analýza vzhledem k podrobnosti a šířce obsažených informací v knihách nemá sloužit jako podrobný návod pro klavírní pedagogiku používající veškeré Timakinovy metody. Nemá ani jeho příručky nahradit, a proto v této práci neuvádím notové ukázky. Jeho knihy jsou velmi podrobné a detailně přesné. Používá časté notové příklady, na kterých demonstruje určitou klavírní problematiku a její řešení. Mým cílem je analyzovat knihy jako celek, ukázat, jak jsou členěny a stručně uvést, dle vlastního názoru, nejdůležitější myšlenky jednotlivých kapitol.

2.1. Výchova pianistu

Timakinova kniha *Výchova pianistu* se zabývá popisem základních principů klavírní hry. Základem této publikace jsou jeho zkušenosti a názory v oblasti pianistické problematiky. Autor knihy se zde zabývá důležitými otázkami výchovy klavíristů od elementárního stupně, až po vyzrálou interpretační úroveň. Publikace je rozdělena na tři části, které jsou dále členěny kapitolami, a přílohu, která je součástí doplněného vydání knihy z roku 2009. První částí knihy je *Význam počiatočných návykov v procese pianistického vývinu*, druhá nese název

⁶ Citace z knihy: TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. I. vydanie Sovietskij kompozitor Moskva 1984. 2. dopl. vyd. Muzyka Moskva 2009. [překlad prof. Miloslav Starosta: *Výchova pianistu*. Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2012]

Práca na tóne a třetí se zabývá *Vývinem techniky*. Toto rozdělení slouží pouze k přehlednosti a snadné orientaci v knize. Timakin si je totiž vědom, že tyto složky klavírní pedagogiky by se měly vždy vzájemně prolínat a nikdy by neměly být probírány samostatně. Text je doplněn častými notovými příklady.

Úvodní část knihy *Význam počiatkových návykov v procese pianistického vývinu* se zabývá hudebními počátky hry na klavír. Toto úplné první hudební vzdělávání dětí lze rozdělit na dvě etapy. Tou první je přípravné období, kdy žák ještě nehraje na nástroj, avšak je správně hudebně rozvíjen. V druhém období probíhají první kontakty s hudebním nástrojem. Podle Timakina se právě v těchto úplných hudebních začátcích dítěte rozhoduje o úspěšnosti v jeho dalším postupu. Malým dětem je třeba hudbu přibližovat nenuceným a zajímavým způsobem. Základním středem hudební pozornosti by měl být tón. Z těch jsou totiž tvořeny motivy. Od začátku je důležité zaměřovat pozornost na celek, nikoliv na samostatné izolované prvky. Vzniklé melodie, které už v raném věku v dětech vyvolávají zážitek nebo jinou emocionální, či obraznou představu, jsou dětem velmi blízké. Setkávají se tak s lidovými písněmi či zhudebněnými říkadly, která díky slovům jednoznačně sdělují určitou náladu. Tímto také dochází k rozvoji hudební paměti, protože děti si rády pamatují své oblíbené písně, které si velmi brzy dokáží zahrát na hudební nástroj. Tento proces obecně vzbuzuje zájem o hudbu a rozšiřuje rozhled dítěte. Důležité je rovněž vést k rytmickému citění. Rozvíjením hudebních představ se děti učí poznávat hudební nálady a obrazy a cítí hudební charakter, zda se například jedná o veselou, smutnou, taneční či slavnostní hudbu. Takto se zdokonaluje sluchová pozornost, která v celém hudebním vzdělání hraje klíčovou roli. Po určitém období tohoto úvodního hudebního zrání je vhodné začít s hrou na nástroj. Je důležité dát pozor, abychom nezačali s žákem u nástroje pracovat příliš brzy, kdy by ještě potřeboval určitý čas v počátečním hudebním vyzrání. V práci u nástroje totiž najednou vyvstanou dosud neznámé úlohy, jako například správné sezení u nástroje, postavení ruky, určité osvojení klaviatury, tvorba tónů atd., a dítě by mohlo začít ztrácet hudební zájem, který je v počátcích opravdu hlavní. Důležitou roli hraje role pedagoga, který dítě v těchto nesnadných začátcích provází. Je velmi důležité, aby si žák s pedagogem rozuměl, měl jej rád, a také díky němu rostla jeho láska k hudbě. Pedagog by měl ke každému žákovi přistupovat individuálně a s nadšením na něj působit. Správný vztah mezi žákem a učitelem dokáže překonávat vzniklé překážky a růstem důvěry vzniká tvořivé vzájemné působení a hodiny hudebního vzdělávání se stávají tvůrčím procesem. Timakin

uvádí, že pedagog by měl s žákem vždy vstřícně a aktivně pracovat, ne mu pouze diktovat, a snažit se i ty nejelementárnější skladbičky a cvičení poutavě a atraktivně podat. Měl by na hodině hrát vždy příkladně a krásným tónem, aby žák byl od počátku v kontaktu s hudbou na vysoké úrovni, a k žákovi přistupovat jako k sobě rovnému člověku. Na prvním místě by mu mělo jít o nezištný žákův rozvoj. Vytvářením příjemného prostředí a přátelské atmosféry vytváří předpoklad pro zdravý vývin žáků.

Od začátku hudební pedagogiky u nástroje je důležité vést děti nejen k interpretaci, ale také k samostatnosti při cvičení a základnímu rozboru skladby. Jevgenij Michajlovič v knize uvádí, že ve správném rozboru je už obsažená minimálně polovina celkové práce na skladbě. Skladby vybíráme adekvátně podle obtížnosti a také podle charakteru, aby žák měl pestrý a náladově široký repertoár. Podle Timakina je důležité od počátků klást důraz na hudební celek, protože právě tak vzniká hudebně umělecká úloha. Hudební začátky jsou také spojené s nácvikem čtení not. Existuje spousta metod a způsobů, které tento proces činí velmi efektivním a rychlým. Timakin v kontextu čtení not vyzdvihuje úlohu myšlení a na základě rozboru ukazuje, že spojováním not do celku vznikají skupiny, které vytvářejí melodii. Tím nedochází k únavné a nezáživné práci čtení jednotlivých not, které postrádá hudební smysl. Čtení je také od začátku spojeno se sluchovou kontrolou a tvořením tónu. Pedagog by měl dítě vést ke krásnému barevnému tónu a ke dlouhotrvající pozornosti. Takto žák bude velmi brzy schopen hrát jednoduché skladbičky, které si může zahrát také čtyřručně s doprovodem svého učitele. Narůstání obtížnosti skladeb by mělo být postupné, pro žáka vlastně nepozorovatelné. Proces čtení not a osvojení si základních hudebních návyků může chvíli trvat, avšak později se při čtení not vytvoří zrakové asociace a zapojením dalších prvků (sluchová a hmatová kontrola, představa hudební myšlenky) vše půjde rychleji. Tímto dosáhneme nepřetržitého čtení not, které je základem jak pro efektivní hru, tak pro hru z listu. Vhodným výběrem skladeb, elementárních etud a polyfonních skladeb jsme schopni dosáhnout velmi přesného a efektivního výsledku. V pozdějším hudebním vývoji žáka je zřejmé, že se vždy nebude setkávat s jasnými a jednoduchými melodickými liniemi. Avšak díky již naučené systematické práci spojování prvků a rozboru se dokáže zorientovat i v těch nejsložitějších hudebních fakturách a vnímáním všech hudebních vrstev vzniká vysoce umělecká hra.

Druhá část knihy je věnována práci na tónu a jejich doposlouchávání. Podle profesora Timakina je tónová výrazovost nejdůležitějším prostředkem interpretace k dosažení potřebného hudebně uměleckého záměru, který je ovlivňován dvěma hlavními faktory. První faktor spočívá v doposlouchávání tónů až do konce a druhý faktor tkví v pocitu hudebního rozvoje a horizontálního pohybu hudebního materiálu. Tyto okolnosti se vzájemně doplňují a probíhají současně, protože pokud hovoříme o doposlouchávání tónu, nemyslíme tím pokoj nebo znějící pasivitu, nýbrž vnímáme vedení fráze a zvukový rozvoj. K těmto zásadám vedeme žáky od malička například na elementárních cvičeních, kdy klademe důraz a pozornost na zeslabující se tón, který zní tak dlouho, jak držíme stisknutou klávesu. Při přenášení ruky na následující tón je důležité mít představu, že nedochází pouze k přenosu ruky, ale také k přenosu tónu, a takto dochází k nepřetržitému procesu. Abychom žáky naučili tónové poslouchání, je vhodné tyto návyky podpořit také výběrem repertoáru. Profesor Timakin tvrdí, že základním problémem při hře zpěvné melodie, jsou právě nedoposlechnuté tóny, protože se prsty stávají pasívními a nerozvíjejí potřebné hudební napětí. Tím také nedojde k dovedení tónu do následujícího. Z technického hlediska se snažíme dosáhnout plynulého pohybu ruky a hlavně zápěstí, které kopíruje obrysy melodie. Při hře zpěvné kantilény musíme klávesy vždy stisknout až do dna a k dosažení co největší zpěvnosti melodie tóny vléváme do sebe tak, že plynule, jakoby bez úderu, přecházíme z prstu na prst. Zároveň dbáme na to, aby zápěstí tvořilo souvislou jednotnou linii a nedocházelo k jeho nadbytečným zdvihům, protože ty naruší celou frázi a vznikne velmi nepřesvědčivá melodie. Práci na tónu je vhodné procvičovat v skladbách jak pomalých, tak také rychlých. Vždy dbáme na vzájemnou součinnost hry prstů, zápěstí a celé ruky. Osvojení těchto návyků tónotvorby je velmi důležité a je klíčem k barevně bohaté a umělecky přesvědčivé interpretaci.

Další část této kapitoly se zabývá správností hudebního dýchání. Jedná se o důsledné sledování délky not a pomlky, které za pomoci vhodným pohybů rukou vytváří celkový umělecký dojem. Tímto do hry proniká přesnost, lehkost a nenucenost.

Závěrečná třetí část této knihy je věnována vývinu techniky, která je spojená s vývinem jak psychických, tak fyzických vlastností pianisty. Z toho vyplývá, že hráčská technika by nikdy neměla být odtržena od hudebního výrazu a charakteru daného díla. Technické problémy při nácvičku skladeb nemusí být

zapříčiněny pouze technickou nedostatečností žáka, nýbrž také špatnou hudební představou, nepřesvědčivostí hudebního výrazu, nedoposloucháváním tónů, nadměrnými pohyby ruky či těla, nedostatečnou koncentrací mysli a podobnými psychickými, či fyzikálními jevy. Proto je důležité se snažit o celkový a komplexní hudební rozvoj všech těchto stránek pianismu, ne pouze izolovanými herními prvky, protože pouze tak lze dosáhnout těch největších interpretačních cílů.

V druhé kapitole této třetí části knihy se Timakin zabývá základními principy technického výkonu. Podle něj je potřeba vytvořit hráčské podmínky pro tělesný aparát tak, aby byl poté schopný splnit jakoukoliv hudební úlohu. Uvádí, že tohoto lze ve zkratce dosáhnout za pomoci vzájemně se doplňujících prostředků, kterými myslíme pružnost a plasticitu hráčského aparátu, spojení uvolněného aparátu s živými a aktivními prsty, úsporu a vědomí hráčských pohybů, řízení technického procesu a dosažení zvukového výsledku. Timakin tvrdí, že tyto principy je důležité rozvíjet od prvních kroků rozvoje klavírní hry.

V následující třetí a čtvrté kapitole této části o technice se nachází podrobný popis vývinu techniky a výklad k notovým ukázkám jak z obtížnostně pokročilého repertoáru, tak také z elementárního pro výuku dětí a začátečníků. Jsou zde rovněž ukázána vlastní Timakinova cvičení, která jsou účelně vytvořena ještě k jednoznačnější představě klavírní problematiky a jejího řešení. Všechny tyto popsané rady a ukázky jsou důkazem obrovské šíře jeho rad a zkušeností.

Na konci knihy se nachází příloha, která je součástí doplněného vydání, a vyšlo v roce 2009, pět let po Timakinově smrti. Nachází se zde vzpomínky žáků a příbuzných, záznam z besedy s profesorem Timakinem, články z tisku a podobně.

2.2. Návyky koordinácie vo vývoji pianistu

Metodická příručka Návyky koordinace Jevgenije Michajloviče Timakina přináší rady a tipy k vyřešení technických obtíží klavírní problematiky nácvikem klavírní koordinace. Kniha je rozdělena na dvě části. První textová část, členěná do devíti kapitol, je věnována popisu hráčské problematiky a jejímu řešení. Nacházejí se zde časté notové ukázky, které se vždy vztahují k textu. Jsou to jak příklady ze skladeb elementárního klavírního stupně, tak také ukázky z náročného koncertního repertoáru. Druhá část je tvořena především Timakinovými pomocnými cvičeními, které odkazují na kapitoly v prvním oddílu knihy. Publikace je určena pro studenty klavírní hry a jejich pedagogy.

Nácvik klavírní koordinace pohybů je dle mého názoru velmi zajímavou metodou, v rámci které se učíme podstatu technické problematiky vyhledat, zjistit příčiny a pomocí uvědomělého cvičení, či dalších účelně vytvořených pomocných cvičení, jsme schopni hráčský problém vyřešit. Díky velmi různorodé faktuře klavírních skladeb vzniká velmi bohatá oblast herních způsobů a možností skladatelova hudebního vyjádření, se kterým se pianista dostává do kontaktu. Na rozdíl od jiných sólových nástrojů (flétna, housle) musí klavírista v klavírním repertoáru zvládnout zahrát všechny hudební prvky (melodie, doprovod) sám a uměleckým přednesem znovu vytvořit skladatelův záměr uměleckého díla. K překonání technických problémů je potřeba zvládnout koordinaci pohybů. Tím nejenom vyřešíme nespočet hráčských obtíží, ale také budeme schopni nezávisle vnímat všechny herní prvky hudební faktury a dosáhneme pohybové volnosti a interpretační svobody. V klavírní hře však nejde pouze o nácvik dovedností a technické dokonalosti. Nesmíme zapomínat, že veškerá hudba vytváří zvukový obraz v představě člověka, takže pozorná sluchová koncentrace a myšlení vede ke správnému návyku pohybové koordinace. Proto veškeré cvičení u nástroje, i technického charakteru, by mělo být provázeno uvědomělou sluchovou kontrolou. Důsledným přístupem, pružností hracího aparátu, představovou uvědomělostí a citlivostí ke všem hudebním složkám docílíme vždy výrazné a umělecky zajímavé interpretace.

První kapitole knihy je vysvětlen význam klavírní koordinace. Jsou zde notové ukázky skladeb s náročnou mnohvrstevnou fakturou, kdy nedostatkem správné koordinace dosáhneme pouze přibližné interpretace.

Druhá kapitola je věnována základním koordinačním návykům v klavírních začátcích. Jedná se zprvu o hru jednohlasých písní, kde je melodie rozdělena mezi dvě ruce. V takovém způsobu hry musíme dbát na plynulost a celistvost hudební fráze. Později hudební sazbu postupně komplikujeme a začneme hrát oběma rukama současně. Zpočátku by se mělo jednat o naprosto jednoduchý a přehledný doprovod melodie, například jedním tónem. Poté můžeme postupně přidávat souzvuky, akordy a podobně. Tím se žák učí koncentrovat veškerou svou pozornost mezi dvě ruce. Náročnost hry zvyšujeme postupně, každému žákovi individuálně, a dbáme na správnost hudebního celku a frází.

Třetí kapitola této publikace se zabývá spojením pohybové koordinace a hudebního výrazu. Je zřejmé, že hudební výraz a technický proces hry probíhá zároveň. Tuto součinnost lze definovat takto: dostatečně jasná hudební představa určuje veškeré hrací pohyby, které pak prakticky splňují hráčské technické úlohy. Pro dosažení uměleckého přednesu je potřeba důkladná sluchová kontrola, hudební představa a správné pochopení hudebního zápisu. Jiným způsobem hrajeme melodii, jiným doprovod. Častou chybou je, že klavírista nedokáže dostatečně osamostatnit ruce a dělá jimi mnoho nadbytečných pohybů. Tyto nadbytečné pohyby velmi narušují hudební interpretaci a zabraňují vyjádření správného charakteru a výrazu skladby. V této kapitole tato tvrzení profesor Timakin objasňuje na druhé větě Mozartovy *Sonáty C dur KV 545*.

V následující čtvrté kapitole je popisována práce k dosažení nezávislosti jednotlivých prvků hudební faktury. Tuto problematiku nacházíme v klavírní literatuře napříč staletími. Jedná se například o artikulační rozdílnost rukou, frázovací, charakterovou a podobně. V takových případech musíme vnímat každou ruku naprosto nezávisle se zachováním daného charakteru a hudební představy a sjednotit ji s hrou druhé ruky. K lepšímu osvojení této koordinace je vhodné hrát mnoho děl s touto problematikou. Mohou nám pomoci také cvičení, které jsou obsaženy v příloze publikace, či vhodná úprava lidových písní. Zvláštním případem je situace, kdy se dva odlišné prvky nacházejí v jedné ruce. Tehdy jedna ruka musí plnit například jak funkci doprovodnou, tak také melodickou. Zde musíme dbát na správné melodické vedení a potřebnou lehkost doprovodu. Tato velmi obtížná koordinace je důležitou dovedností každého pianisty a připravuje jej také k správnému zvládnutí polyfonních skladeb.

Pátá kapitola navazuje na předchozí text a zabývá se úlohami koordinace v polyfonních skladbách. Cílem této oblasti není pouze zvládnutí vícehlasých skladeb, ale také osvojení vícehlasu v celé umělecké interpretaci. Při hře polyfonie dbáme na nezávislost všech hlasů a také rukou. Dosáhneme toho tak, že každý hlas cvičíme zvlášť a postupně k sobě přidáváme další. Tato schopnost vyžaduje pružný pohybový aparát, důkladnou sluchovou kontrolu a vysoké osvojení pohybové koordinace. Časté nedostatky v těchto fakturách jsou často způsobeny nedostatkem pozornosti. Hru vícehlasu zlepšujeme také čtyřruční hrou, hrou na dva klavíry a také komorní hrou.

Od šesté kapitoly jsou následující čtyři kapitoly věnované pohybové koordinaci v rytmických úlohách. Ta totiž představuje významnou úlohu a s rytmickou stránkou hry úzce souvisí. Podporuje pravidelný puls, zachovává tempo a dodává lehkost v rytmické figuraci. Klavírista sice může velmi vědomě vnímat metrum skladby, avšak bez tělesné pružnosti nedosáhne vyrovnané hry. Problém však může nastat, když se ve skladbě často střídají rytmické a melodické plochy. Je důležité hrát vždy volným hracím aparátem a zároveň vnímat pravidelný puls. Není přípustné hrát pouze rytmicky, dopustit těžkopádnost a hudbu rozčlenit na jednotlivé doby, či takty. Toto tvrzení v knize Timakin názorně ukazuje na úryvku z první věty Mozartovy *Sonáty B dur KV 333*. Vysvětluje, že nelze dopustit akcentaci každého taktu, zvlášť v případě, kdy pravá ruka hraje gradační linii. Pokud je melodie doprovázená pravidelně pulsujícím doprovodem, musíme dbát na správné melodické vedení zpěvné fráze a nezávislost obou těchto složek hudební faktury.

Sedmá kapitola se zabývá přípravným stupněm pro hru polyrytmiky. Tehdy správná pohybová koordinace sehrává velmi důležitou roli a měli bychom už od samého začátku systematicky zařazovat jednoduchá cvičení a vhodné jednoduché skladby pro osvojení této problematiky, protože většinou se stává, že si žáci s tímto problémem nevědí rady. Klíčem k řešení této problematiky je představa jednotného pulsu, který se oproti různosti notových hodnot nemění, a tělesná uvolněnost. Plynulý pohyb ruky (horizontální cítění hudby) nám často dokáže opravit rytmické nepřesnosti. Pro lepší osvojení polyrytmického cítění je vhodné, kromě studované skladby, hrát další účelná cvičení či různé rytmické struktury na dvou klavírech.

Osmá kapitola se detailněji věnuje polyrytmice, způsobům a postupům jejího nácviku. Timakin tvrdí, že pro správné zvládnutí všech polyrytmických míst

v klavírní literatuře je zapotřebí vždy jasná hudební představa, pružný hrací aparát a dobře rozvinutá pohybová koordinace. Nesmíme zapomínat na doposlouchávání tónů až do konce a na vedení frází. Hra těchto rytmicky náročných míst rovněž rozvíjí sluchovou kontrolu, která je jedním z nejdůležitějších faktorů každého klavíristy. Na závěr této kapitoly Timakin připouští, že pro větší názornost obtížných míst je lze zprvu nějak zjednodušit, či matematicky přesně určit pořadí nastupujících tónů, a procvičovat například v pomalém tempu. Tento postup nemusí být vždy špatný, avšak dodává, že tímto zúženým pohledem se vytrácí hudební smysl a jednotlivé složky přicházejí o ladnost a plynulost. Ve chvíli, kdy žák dosáhne určité rytmické přesvědčivosti, dbáme na soulad melodie, doprovodu a rytmu.

Poslední devátá kapitola popisuje nácvik polyrytmických úseků v náročné klavírní literatuře. Tato místa se nacházejí zvláště v tvorbě Brahmse, Chopina, Prokofjeva, Skrjabin a dalších autorů. Pro dosažení správného provedení lze v zásadě říct, že dbáme na celistvost hudebních frází a pocit skrytého vnitřního hudebního pulsu. Obě ruce musí být nezávislé a svobodné. Často se také setkáváme s případy, kdy se oba prvky polyrytmiky nacházejí v jedné ruce. Pokud však máme jasnou hudební představu dvou odlišných rytmických pásem, nácvik není příliš obtížný a postupujeme obdobně, jako ve všech jiných polyrytmických případech. Problém může být spíše jiného technického rázu, a proto se snažíme spíše o dosažení nezávislosti jednotlivých herních prvků nacházejících se v jedné ruce.⁷ V závěru kapitoly se nachází krátké shrnutí nácviku koordinace pohybů polyrytmické hry.

Tato kapitola uzavřela první část knihy. Následující druhou část tvoří příloha, ve které se nachází vlastní cvičení profesora Timakina k osvojení potřebných návyků koordinace. Celá část knihy (až na malou výjimku občasných poznámek) je tvořena výhradně notovým materiálem.

⁷ Touto problematikou se zabývá čtvrtá kapitola knihy.

3. Analýza rozhovorů profesora Timakina s Natašou Vlasenko

V této části práce se zabývám video rozhovory s profesorem Timakinem. Záznamy, často nazývané jako Timakinova klavírní škola, jsou součástí doplněného vydání knihy *Výchova pianistu* na DVD. Ve 47 video snímcích formou rozhovorů s Natašou Vlasenko postupně rozebírá jednotlivé klavírní problematiky a oblasti klavírní hry, kterými se zabývá také ve svých knihách. V následujících odstavcích jsem se snažil dle mého názoru zachytit nejdůležitější sdělené informace a stručně nastínit průběh jednotlivých lekcí. Velkou výhodou je, že diskuze probíhá u klavíru a Timakin názorně předvádí a znovu vysvětluje probíranou látku, takže zájemcům o klavírní hru se dostává ještě lepšího a názornějšího výkladu pro snadnější pochopení. K výkladu zde zaznívají jeho vlastní cvičení a také ukázky ze skladeb světové klavírní literatury.

V prvním díle video rozhovorů profesor Timakin vzpomíná na studijní léta u svého profesora, slavného ruského pedagoga a klavíristy, Konstantina Nikolajeviče Igumnova. Říká, že pro něj bylo velké štěstí studovat u tak významného profesora. Vzpomíná také na určitou zvláštnost vyučovacích hodin. Důležité rovněž bylo, že si s profesorem Igumnovem rozuměl i lidsky, a to považuje za jednu z nejdůležitějších skutečností jejich vzájemné spolupráce. Svého profesora si oblíbil, a když začal sám učit, používal nejen jeho metody, ale i vlastní zkušenosti, a to mu vždy pomohlo vyřešit ty nejtěžší pedagogické úlohy. Co se týče klavírních dovedností, nejvíce se inspiroval Igumnovovou zvukovou prací a správnou zvukovou výchovou. Ten totiž tvrdil, že hudba je o znění, a proto je nejdůležitější umět co nejlépe ovládat zvukové možnosti nástroje. V rozhovoru cituje větu profesora Igumnova, ve které se podle něj koncentrují všechny zvukové úlohy – „*V podstatě všechno se redukuje na jedno: pozorně se poslouchat.*“⁸ Je přesvědčen, že by se k tomu mělo vést děti již od malička, protože tento rozvoj individuality je důležitý pro správnou zvukovou a technickou výuku klavíristy.

V druhém rozhovoru profesor Timakin vysvětluje způsob správného vlastního poslouchání. Nataša Vlasenko mu zde pokládá otázku, zda se při hře všichni klavíristé dokáží pozorně poslouchat. On ji odpovídá, že o tom není příliš

⁸ TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. Rozhovory s Natašou Vlasenko Moskva 1984. [součást 2. doplněného vydání Muzyka Moskva 2009.]

přesvědčený. Podle něj je důležité se co nejvíce ponořit do studované skladby a hledat požadovaný hudební charakter vycházející z představy autora. To totiž vede k jasnému zacílení a následně vytváří podmínky pro vytvoření konkrétního zvuku a barvy. Své tvrzení prakticky předvádí na *Fuze es moll* Johanna Sebastiana Bacha z prvního dílu *Dobře temperovaného klavíru*, kde ukazuje, že zbytečné a nadbytečné pohyby ruky a těla zabraňují správnému vytvoření plynulého hudebního toku a frází. Nezbytný je také vnitřní sluch, jenž sleduje vztahy a přechody mezi jednotlivými notami. Svým žákům neříká, ať odstraní zbytečné pohyby těla, ale naopak jim radí, ať poslouchají každý tón až do konce, dokud nepřejde do dalšího tónu. Tím se odstraní nadbytečné kývání těla klavíristy, protože vertikální hudební myšlení se promění v horizontální. Výsledkem je správné vystavění hudební fráze.

Ve třetím díle se profesor Timakin věnuje problematice hry hudebního doprovodu, aby nebyl na překážku vedení hudební fráze. Doprovod totiž melodii podporuje a vytváří náležitou linii výrazu. Pokud žák správně slyší hudební frázi, přenesení se tento jev i na posluchače. V tomto prostoru, mezi interpretem a posluchačem, se odehrává veškerá hudba.

V následujícím čtvrtém díle se zabývá příčinou nedostatečné výrazovosti umělce. Původ této skutečnosti spatřuje v nějaké celkové generalizaci hudebních termínů a prostředků a jejich následné šablonové zakomponování do požadované skladby, nehledě na její charakter nebo styl. Je proto tedy nutné jakýkoli hudební výrazový prostředek přesně náležitě přizpůsobit určité interpretované skladbě.

Pátý díl je věnován interpretačnímu stylu a zvukově představě. Uvádí, že na základě pochopení stylu a charakteru skladby se musí zformovat určitý hudební obraz, který určuje interpretaci. Ten potom dává skladbě hudební zvukový smysl.

Šestý díl se zabývá spojením zvukové představy a interpretace. Jevgenij Timakin říká, že nejdůležitější je vnitřní sluch a přesná představa charakteru. Tvrdí, že abychom dosáhli vlastní hudební představy v interpretaci, nestačí si představit, co chceme udělat, ale musíme si také představit, jak to chceme udělat. Uvádí a hraje ukázky z několika skladeb, které mají společný triolový pohyb. Ukazuje, že ačkoliv všechny úryvky měly v zápisu trioly, bylo nutné každý hrát jiným způsobem dle charakteru dané skladby.

V sedmém díle Timakin navazuje na předešlý díl o pronikání představ do hry a vyjadřuje se k určitým herním principům. Podle něj nesmí být žádný jen o představě, ale každý musí být zdůvodněn hudebním výrazem. Jedná se o propojení představ a pohybových úloh. Pokud se objeví ve skladbě nějaká problematika, nabádá k vytvoření jednoduchého technického cvičení, které je zproštěno frázování dané skladbě. Tím si mozek a ruka zautomatizuje určitý herní princip, který potom není problém do skladby zapracovat. Zdůrazňuje také, že každý princip by měl mít svou velkou perspektivu rozvoje, ať sahá až k nejnáročnějším skladbám.

Osmý díl rozhovorů je věnován vnitřnímu sluchu pianisty. Přirovnává ho ke světlu, které osvětluje cestu před námi. Vnímá jej jako představu, která se nepodřizuje aktuálním a nepředvídatelným faktorům na pódiu. K rozvoji tohoto sluchu by se mělo vést již od dětství. Aktivní vnitřní sluch zahajuje interpretační proces a pomáhá k výraznému a detailnímu hudebnímu vyjádření. Hra bez něj se stává jen pasivním řetězem epizod nebo tónů s náhodným zvukovým zabarvením. Ve videu ukazuje příklady s vnitřním slyšením, které jde v předstihu před hrou. Díky němu dokáže ve skladbách náhle změnit způsob interpretace při rychlých změnách charakteru. Poukazuje také na zajímavý jev, kdy řetězením kontrastních ploch skladby vzniká souvislý proud hudby.

Devátý díl se zabývá otázkou hráčské intuice. Timakin ji považuje za hlavní součást talentu. Uvádí Puškinův citát: „*Génius je přítel paradoxů.*“⁹ Vysvětluje, že v náhodné pódiové intuici jsou často již zakódované zvukové obrazy a správné způsoby interpretace. Používá také slova Antona Rubinšteina, který tvrdil, že zvuková představa nemusí být úplně pevná a neměnitelná, ale může se podřizovat aktuálnímu dění. A pokud se takto děje při interpretaci, je to právě ona hráčská intuice.

V desátém díle je diskuze vedena o vztahu mezi žákem a pedagogem. Podle něj úspěch studentů záleží na osobnosti pedagoga a jeho kontaktem s nimi. Výběr správného pedagoga hraje velmi důležitou roli, a to jak v úplných klavírních začátcích, tak v pozdějším věku. Spočívá to například ve vhodném výběru repertoáru pro daného žáka. Důležitým aspektem pedagoga je vštípit žákům lásku k hudbě a ke krásnému zvuku. V této oblasti viděl velmi silnou osobnost

⁹ TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. Rozhovory s Natašou Vlasenko Moskva 1984. [součást 2. doplněného vydání Muzyka Moskva 2009.]

svého pedagoga profesora Igumnova, který ke každému žákovi přistupoval objektivně a s otevřenou duší. Toto Timakin vnímá jako nejcennější vlastnost hudebního učitele na všech úrovních. Důležitý je také lidský a umělecký pedagogický přístup. Takový profesor mívá často ty nejlepší pedagogické výsledky.

Jedenáctý díl je věnován hudební představivosti a vnitřnímu sluchu, který jde napřed. Profesor Timakin toto demonstruje na jednoduché etudě Alexandra Fjodoroviče Gedika, ve které dochází k častému střídání hry levé a pravé ruky. Říká, že pokud vnitřní sluch jde napřed, druhá ruka je připravena včas a nastoupí plynule. Pokud ne, nastupuje zbrkle na poslední chvíli. Tento vnitřní sluch myslící dopředu vytváří hudební asociace – nejdříve technické, později zvukové.

Dvanáctý díl rozhovorů s profesorem Timakinem se zabývá elementárním rozborem skladeb a tvrdí, že pedagog by měl k tomu vést své žáky již v začátcích. Jednoduché schéma rozboru je: zrakem, rozumem, sluchem a rukama (mechanickou hrou). Zdůrazňuje, že nestačí pouze mechanicky (zrakem a rukama), protože to vede pouze k technickému uvažování, které není schopno samo o sobě skladbu rozebrat. Důležité je využívat myšlení a rozum. Ten totiž vede k úlohám zvukového rázu, díky kterým je žák později schopen rozebrat i náročné skladby.

Díl s číslem třináct je věnován diskuzi o pomocných úlohách rozvoje koncentrace, myšlení a pozornosti. Profesor Timakin uvádí, že jich sám používá mnoho a uvádí příklad interpretace známých písní ve vícehlasu. Tato metoda rozvíjí polyfonní myšlení studenta a připravuje jej na vícehlasé skladby Johanna Sebastiana Bacha a jiných autorů. Začíná se jednohlasem a je možné přidávat další hlasy. Způsoby lze obměňovat - například vyměnit ruce, aby levá ruka hrála melodii písně a pravá doprovod. Doprovod může být prostý nebo používat různých prvků (změn vysokých a nízkých tónových poloh a podobně). Tato cvičení rozvíjí nejen představivost, koordinaci, ale také přesnost rukou a hudební sluch s vnímáním dopředu. Timakin popisuje, že tato základní cvičení se projeví i v interpretaci složitých skladeb a proto je nutné, aby pedagog tyto metody u žáků používal již v začátcích.

Čtrnáctý díl se ještě zabývá pomocnými úlohami koncentrace, představivosti a tvorbou tónu. Podle profesora Timakina je důležité vést děti už v předškolním věku k hudební představivosti a koncentraci. K tomu používá jednoduchá cvičení, kdy vychází z předpokladu, že žák ještě nezná noty, ale dokáže se orientovat na

klaviatuře. Vybízí proto žáky k zahrání jednoho tónu a poté stejného tónu o oktávu výš, k doposlouchání tónu až do konce, představě tónu následujícího a k volnému přenosu ruky.

V patnáctém díle se diskutuje o sluchové kontrole. Tento jev, společně s vnitřním sluchem jdoucím vpřed, se řadí mezi hlavní podmínky interpretace. Tyto dvě skutečnosti musí fungovat propojeně a jedna není nadřazená druhé. Důležitou roli zde hraje pedagog, který musí žáka detailně poslouchat a vést k těmto způsobům hry. Nejdůležitější je vysoká sluchová náročnost. Sluch by se neměl dopustit jakékoli nepřesnosti v oblasti zvukového výrazu. Timakin tvrdí, že čím vyšší je sluchová náročnost, tím přesnější a kvalitnější je interpretace. Tóny, které jsou doposlouchané, považuje za živé, a ty, které doposlouchané nejsou, považuje za mrtvé. Sluchová kontrola je schopná také korektury různých nepřesností. Správná hudební představa se automaticky spojuje s pohyby rukou, zápěstí a prstů. Velké klavírní osobnosti 20. století, jako například Josef Hofmann nebo Konstantin Igumnov, se shodovaly, že obraz jasné zvukové představy se automaticky spojuje se všemi principy hry. Jen se stačí pozorně poslouchat. Profesor tato tvrzení demonstruje názornými ukázkami.

Šestnáctý díl věnuje pozornost sluchové kontrole a žákově schopnosti hodnotit vlastní hru. Profesor Timakin říká, že nedostatky sluchové kontroly, které proběhly v dětství, se projeví i ve zralém věku pianisty. Uvádí, že k rozvoji této kontroly se svých žáků, potom co mu zahráli skladbu, zeptá na jejich interpretační dojem. Vede je k tomu, aby se při hodnocení příliš nezabývali drobnými technickými nedostatky, ale velkými úlohami, jako je hudební obsah a forma celku. Nejdůležitější by mělo být hodnocení obsahu a zvukové stránky. Ke správné interpretaci vybízí hledáním takzvaného kulminačního bodu fráze, který je bodem, ke kterému fráze směřuje a od něj se opět uzavírá. Nalezení tohoto místa fráze hraje významnou roli v chápání hudebního rozvoje a pochopení formy. Pro lepší pochopení způsobu interpretace potom žákovi hraje úryvky z dané skladby více způsoby. Žák mu automaticky dokáže říct, který způsob hry byl správný. Pedagog by měl vždy nechat prostor žákově vlastní iniciativě. Těmito rozhovory se žák učí hodnotit vlastní hru.

V sedmnáctém dílu profesor Timakin vysvětluje, že hlavní příčiny technického výpadku spočívají v nedostatečném zvukovém chápání daného problému. Tuto skutečnost ukazuje na Glierově *Preludiu*, kdy nedostatečné vyposlouchání posledních not až do konce způsobí nepravidelný triolový pohyb. Říká, že

soustředění na sledování konců not je zároveň zárukou technické vyrovnanosti a dodává, že pro správný a plastický způsob interpretace musí být pohyb rukou úplně plynulý a hladký. Stejný jev dále ukazuje na části z Beethovenovy sonáty či Chopinově etudě a upozorňuje na vyposlouchání posledních not, aby skladba nezněla ostře, nepřesně a nemuzikálně. Zmiňuje také zajímavé tvrzení Alexandra Borisoviče Goldenvejzera. Ten na otázku propojení pohybů a zvukové stránky interpretace tvrdil, že kdyby byl u nástroje vidět pouze klavírista a klavír by nebylo možné slyšet, posluchač by měl podle pohybů klavíristy přesně určit charakter interpretované skladby.

Osmnáctý díl je věnován hře oktávových pasáží. Znovu zde uvádí závěr z předešlého dílu, ze kterého vyplývá, že pro správnou hru je třeba doposlechnout jednotlivý tón do konce. Je nutné se zároveň vyvarovat zbytečných pohybů rukou, které vedou k povrchní zvukovosti a technické nepřesnosti. Dále mluví o důležitosti koordinace rukou, kdy se jedna přenáší a druhá hraje. Na jiném příkladu ukazuje, že i v oktávových postupech je nutné dodržet melodickou linii. Veškeré tyto metody práce rozvíjejí sluchovou kontrolu. Uvádí, že v každém technickém problému je důležité hledat určitý narušený hudební zvukový smysl, který musíme dokázat najít a vyřešit. Tím docílíme, že prsty díky přesné představě v hlavě a sluchové kontrole splní to, co budeme potřebovat.

Devatenáctý díl se věnuje návykům spojených s tvorbou tónu a prostředkům, které stojí mezi počáteční hudební představou a výslednou interpretací. Profesor Timakin zařazuje tyto prostředky mezi úlohy tzv. tónové výchovy. První úloha spočívá v doposlouchávání tónů až po jejich přechod do následujícího. Další souvisí s horizontálním vnímáním hudby a jakési celistvosti frázování. Následující úloha je určitá součinnost jednotlivých prvků hudební faktury a také muzikální dýchání. Rozvojem těchto úloh získáme prostředky, které zajistí vznik interpretace, tedy mezičlánek představy a kontroly, a dosáhneme správné tvorby tónů a rozvoje techniky. V následujících dílech rozhovorů profesor Timakin rozebírá každou úlohu zvlášť.

Dvacátý díl se věnuje doposlouchávání jednotlivých tónů. Tato úloha je podle profesora Timakina jednou z nejdůležitějších úloh, zvlášť v oblasti kantilény. Popisuje, že při zaznění tónu nejde jen o moment, kdy se tón rozezní, ale také o jeho pokračování až do přechodu v následující tón. Říká, že slyšet při hraní melodie znamená držet klávesu stisknutou. Tímto odkazuje na slova svého

profesora Igumnova, který tvrdil, že „zní jen to, co se drží.“¹⁰ Nesmíme přitom zbytečně hýbat zápěstím a tóny se musí vlévat do sebe. Můžeme si představit pohyb houslisty, když hraje dlouhý tón přes celý smyčec. Takto vzniká legato. Měli bychom také dávat pozor na doprovod, který svými nadbytečnými pohyby může vytvořit akcenty a tím kantilénu narušit.

Následující dvacátý první díl rozvíjí myšlenku předchozího rozhovoru a zabývá se spojením doposlouchávání se sluchem myslícím dopředu. Podle Timakina se tyto principy nevyklučují. Naopak se sjednocují v poslouchání daného tónu a v představě toho budoucího. Přirovnává to k lidské chůzi, kdy sledujeme nejen místo, kam našlapujeme, ale zároveň se díváme vpřed. Při doposlouchávání tónů nenastává pokoj, ale jakési napětí k dalšímu tónu, protože jinak by hudba byla příliš statická. Zároveň však musíme dávat pozor, abychom noty ve snaze myslet dopředu nezačali neúmyslně zkracovat a tím frázi příliš urychlovat. To je totiž nesprávné.

Dvacátý druhý díl je věnován druhé úloze z takzvané tónové výchovy, tedy frázování a uvědomování si hudby v čase. Vzniká zde pocit horizontálního pohybu hudby, ve vlnách. Fráze probíhá okolo různých bodů, od kterých míří dál, až do jejího konce. Nesmíme však zapomenout na hudební interpunkci, aby se motivy, témata a epizody, do sebe příliš neslepovaly. Proto je nutno je dokončit a poté pokračovat dál.

Dvacátý třetí díl se řeší chyby a nedostatky, které vznikají z nedůsledného poslouchání frází a motivů. Profesor Timakin zde znovu uvádí citát svého profesora Igumnova: „zní jen to, co se drží.“¹¹ Chyba vznikne nejčastěji ve chvíli, kdy žák daný tón nedoposlouchá do konce a předčasně zdvihne ruku k následujícímu tónu. V této situaci žáka nenutíme počítáním k dodržení délky noty, ale k doposlechnutí konce a přechodu v následující tón. Chybné rovněž je, když si žák představí další frázi až ve chvíli, kdy ji začíná hrát. Takto vznikne předčasná a nepřesvědčivá hra. Nedostatkem v horizontální frázi může být například přílišné urychlení doprovodu za účelem vytvoření většího celku. Toto však nepodporuje výrazovou hru. Tuto chybu profesor Timakin předvádí na Chopinově *Preludiu e moll, op. 28, č. 4*. Zde je nutné zachovat rovnoměrný pohyb doprovodu, který vytváří narůstající patetické napětí a zesiluje

¹⁰ TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. Rozhovory s Natašou Vlasenko Moskva 1984. [součást 2. doplněného vydání Muzyka Moskva 2009.]

¹¹ Tamtéž

dramatičnost. Je proto nutné dávat pozor na tyto zdánlivé podněty pro oživení hudby.

Dvacátý čtvrtý díl se věnuje dalším překážkám k dosažení jednoty a jasnosti frázování. Jsou to převážně zbytečné akcenty, které narušují frázi a zabraňují dosažení celistvé linie. Pro odstranění těchto chyb se musíme snažit docílit jednotného pohybu až k vrcholnému bodu fráze. Profesor Timakin zmiňuje i tzv. hudební „uzly“, které vznikají nesprávným spojováním hlasů. Jedná se o případ, kdy hrajeme zpěvnou kantilénu v pravé ruce a v levé ruce přísný doprovod. Nesmíme dovolit, aby se melodická linie akcentovala podle levé ruky. Toto se může stát i v polyfonních skladbách, kdy jednotlivé hlasy jsou různě vnitřně akcentovány. Musíme tedy dbát o vytvoření vzájemné nezávislé linie. Další překážka může nastat při hře kantilény a častých harmonických výměn, které mohou vytvářet akcentaci. Důležité je poslouchat melodii a mít určité malé napětí v prstech, protože navíc podpoří celkovou výrazovost. Abychom zabránili všem překážkám a vytvořili plynulou frázi, je potřeba určitá vzájemná součinnost melodie a doprovodu.

Následující dvacátý pátý díl se zabývá koordinací prvků hudební faktury a polyfonie. Rozhovor začíná diskuzí o melodii a doprovodu. Profesor Timakin uvádí příklad Chopinova *Nocturna cis moll*, kde melodii charakterizuje slovy Genricha Nejgauze: takové melodie „*musí zářit na pozadí doprovodu, jako když září vrcholky borovic na pozadí zapadajícího slunce.*“¹² Melodie podle Timakina má tedy na pozadí levé ruky zářit a nevychýlávat nebo se vyčleňovat. Doprovod ji podporuje a svou zvukovostí podtrhuje výraz skladby. Oba prvky tedy působí vzájemně a nezávisle, žádný z nich neztrácí svůj charakter. Rozhovor pokračuje diskuzí o skladbách s různými druhy artikulace. Na příkladu Majkaparových variací profesor Tikmakin ukazuje, jak vyřešit vzájemnou součinnost různých pulsací, aby žádný z těchto prvků neztratil svůj charakter. Levou ruku, která hraje melodii, je vhodné hrát hlouběji do kláves, a pravou ruku, která hraje staccata, lehce. Staccato však nehrajeme příliš odděleně, bez souvislosti. Můžeme si představit, že jednotlivé tóny jsou zavěšené na niti a tvoří horizontální linii. Každá ruka se pohybuje po své vlastní dráze. Tyto způsoby hry již samy zajistí expresivitu skladby. V polyfonii musíme rovněž dbát na vzájemné působení dvou a více nezávislých hlasů. Nejdůležitější je, aby každý hlas měl

¹² TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. Rozhovory s Natašou Vlasenko Moskva 1984. [součást 2. doplněného vydání Muzyka Moskva 2009.]

zachované vlastní obrysy – to je totiž smysl celé polyfonie. Pokud akcentujeme první doby, rozdrobujeme hudbu na takty. Je důležité, aby žák od malička dělal různá cvičení na postupné osvojení koordinace a všech těchto principů.

Ve dvacátém šestém díle najdeme ukázky cvičení k rozvoji koordinace rukou. Profesor Timakin tvrdí, že existují metodická cvičení, která nám pomáhají k tomu, aby se zvuková představa automaticky spojovala s hracími pohyby. Jsme je schopni najít i v umělecké literatuře. Při cvičení je vhodné udržovat určitou kontinuitu mezi technickými úlohami a klavírními skladbami. Rovněž ukazuje svá vlastní cvičení pro tuto problematiku, či jiné polyfonní skladby. Uvádí mimo jiné Bachovy dvojhlasé invence, Hanonova cvičení a další.

Následující dvacátý sedmý rozhovor s profesorem Timakinem nás seznamuje s obtížnějšími případy hudební faktury, kdy se nám dva odlišné herní prvky nacházejí v jedné ruce. Takových míst v klavírní literatuře najdeme mnoho. Timakin v této problematice radí, aby se doprovodný prvek druhému pohybově podřídil. Ve videu předvádí různá cvičení a účelnou úpravu lidových písní pro zlepšení této úlohy.

Dvacátý osmý díl přináší pokračování předešlé části. Jsou zde uvedeny další úlohy, které se zaměřují na souhru dvou prvků v rámci jedné ruky. Jsou to cvičení, kde v pravé ruce horní hlas hraje trylek a spodní střídavé dlouhé tóny. Totéž obráceně levou rukou. Tímto se také procvičují plastické pohyby zápěstím, které pomáhají prstové technice.

Dvacátý devátý díl se zabývá hudebním dýcháním, které je velmi důležité, a souvisí s úlohou doposlouchávání tónů. Podle profesora Timakina správné dýchání sjednocuje frázi. Pokud dýchání chybí, fráze je roztržená a hraje se nám obtížně. Dýchání rovněž podporuje lepší narůstání zvuku, lehkost a ladnost interpretace. Je to velmi přirozený jev, a pokud učíme správně hudební dýchání vnímat již děti, není jej později problém zvládnout i ve složitějších fakturách.

Třicátý díl je věnován problematice koordinace hlasů ve složitější faktuře. Profesor Timakin jako příklad složité faktury uvádí úsek z druhé věty Beethovenovy *Sonáty A dur op. 2. č. 2.*, kde se setkává zpěvná melodie v sopránu a tenoru, artikulovaný alt a bas ve staccatu. Každou linii je třeba pečlivě vyslouchat zvlášť a až poté hrát všechny dohromady. Podobně je tomu i ve Schumanově *Sonátě g moll* a dalších skladbách. Vždy je potřeba si určit charakter každého hlasu, protože ne všechny jsou stejně důležité. Klavírista však

musí o všech vědět a rozhodnout se, které více ukázat, a které naopak skrýt. Timakin si uvědomuje náročnost této koordinace a ví, že se výsledky nemusí dostavit okamžitě. Cílem je, aby pianista hrál přirozeně a hezky.

Třicátý první díl se zabývá intonačními body. Jedná se o místa, části motivů, odkud začínají důležité melodie a proto je potřeba je hrát výrazně. Tyto body si musíme určit zvláště u složitějších vícehlasých faktur. Není totiž možné hrát expresivně pořád stejný hlas na úkor jiných. Tímto úhozovým a zvukovým melodickým odlišením vzniká určitý rozhovor mezi hlasy a zajímavá vyspělá interpretace.

Ve třicátém druhém díle rozhovorů s profesorem Timakinem se vede zajímavá debata o bezprostřednosti interpretace. Poznává, že cvičením výrazových úloh vniká do skladby přirozená skrytá agogika. Tato pohybová pružnost je podmíněná potřebou zvukové výraznosti a ne povrchní afektem. Jev vzniká totiž doposloucháváním a prožíváním jednotlivých tónů, a díky tomu je interpretace bezprostřední, přirozená a umělecká. Uvádí, že pokud si pianista označí místa, kde bude zesilovat a zeslabovat, zrychlovat a zpomalovat za účelem vlastní originality, jedná nesprávně a vznikne povrchní interpretace. Tyto výrazové prostředky musí totiž pramenit z nálady skladby a výrazu melodie, důkladného poslouchání. Hra je potom přesvědčivá, nenucená a muzikální. Při hře na pódiu by se umělec neměl oddávat pouze sledování nastudované skladby. Interpret musí být aktivní, v každém momentu tvořit a řídit vlastní interpretaci.

Třicátý čtvrtý díl rozebírá návyky tvorby tónů v kantiléně. Timakin říká, že výrazné zkušenosti v tvorbě tónu nabízí umělci nekonečnou rozmanitost principů a bohatou výrazovou škálu hudebního projevu. Jednou z těchto zkušeností je právě tvorba zpěvné kantilény, které dosáhneme součinnou prací zlehka ponořujících se prstů. Klávesu je nutné stisknout až do dna a pouštíme ji až v momentě, kdy následující prst stlačil do dna následující klávesu, tedy spíše později. Toto zajistí vzájemné vlévání tónů do sebe navzájem, bez ostrých nárazů. Tento princip je doprovázen úlohou doposlouchávání a také plynulým pohybem dlaně, která se pohybuje ve směru melodie. Žáci si často pomáhají nadbytečnými pohyby ruky, které však podle Timakina narušují frázování a proto je vhodné je omezit. Uvádí rovněž, že v dětském věku je vhodnější klást důraz více na zvukovost, než na způsob provedení. Žáka však nabádáme k sjednocení tónů a snažíme se, aby si tuto správnou tvorbu tónu co nejvíce osvojil.

Ve třicátém pátém díle profesor Timakin popisuje vztah konce prstu s celým pianistickým aparátem. Tato vzájemná součinnost je velmi důležitá pro zvukovou stránku hry a správné frázování. Díky zapojení ramena a paže získáme sílu pro crescendo zevnitř ruky bez jiných nepotřebných doplňujících pohybů prstů a zápěstí, které pochopitelně narušují vedení frází. Dbáme na celkovou plynulost pohybu, uvolněnost ruky a svobodu prstů. Obrysy fráze jsou vytvářeny přemísťováním opěrných bodů jednotlivých prstů na klaviatuře.

Díl číslo třicet pět nás seznamuje se cvičeními na rozvoj koordinace při různosti faktury skladby. Jedná se o určitou technickou nezávislost jednotlivých herních úloh. Profesor Timakin ukazuje vícehlasá cvičení, která rozvíjejí polyfonní a polyrytmické návyky. Další cvičení rozvíjejí kantilénu pravé či levé ruky, uvolněnost rukou, hudební dýchaní a podobně. Na potřebnou problematickou herní součinnost jednotlivých prvků je vhodné si vytvořit vlastní cvičení.

V třicátém šestém díle se diskutuje o rozvoji rychlé prstové techniky. Profesor Timakin začíná cvičeními na jemnou prstovou techniku, tedy přecházením z jedné klávesy na druhou. Tento princip se skládá ze dvou důležitých principů. Celý tento díl je věnován prvnímu z těchto principů, který spočívá v tom, že se klávesy, kterou se chystáme zahrát, dopředu nedotýkáme a ani do ní nenarážíme. Konec prstu se tedy dotkne klávesy v momentu vytvoření tónu a přestupuje z jedné klávesy na druhou. Palec leží na klávesách pouze z poloviny. Zpravidla platí, že palec a malíček udržují správnou a přirozenou polohu ruky. Ostatní prsty hrají shora a dotýkají se kláves až v momentu vytvoření tónu. Těžiště ruky, vnitřní opora, jde při hraní plynule z prstu na prst a také celá ruka se přesouvá za hrajícími prsty. Tím pro ně vytváří vhodnou polohu a podporuje jejich sílu, protože tu nevytváříme pouze prstem, ale také oporou ruky. Zápěstí je vhodné mít spíše výše a je svobodné a pohyblivé. Takový princip nabízí ideální podmínky pro doposlouchávání tónů a díky podpoře horní části ramena narůstá expresivita výrazu a zvukovost a celkové frázování je automaticky zajištěné. Prsty a pohyb ruky se musí přizpůsobovat frázím, faktuře hudby a podobně. Avšak i při velké výrazovosti a zvukovosti musí prsty zůstat svobodné. Pokud zápěstí a prsty nepracují v součinnosti s paží a ramenem, zvuková stránka hry je nevýrazná a zatuhnutá. Míra a počet do hry zapojených článků aparátu záleží na hudební a dynamické úloze interpretace. Toto profesor Timakin skvěle předvádí na vhodných skladbách. U skladeb v pianu hraje jen prsty, zatímco ve fortissimu je potřeba zapojit i ramena a celý aparát pianisty.

Poznamenává, že mnoho klavíristů to dělá naprosto opačně, tudíž chybně – při Chopinově nocturnu pohybují trupem, a místa v Chopinově baladě, kde je forte, hrají staženě. Po celou dobu hry je nutné mít celé tělo přirozeně uvolněné a části tělního aparátu zapojovat podle výrazu a zvukovosti.

Třicátý sedmý díl navazuje na předešlý rozhovor a popisuje druhou úlohu rychlé prstové techniky, tedy nezávislost prstů. Pro dosažení této nezávislosti je potřeba vykonat čtyři činnosti v jednom impulzu. Tou první je spuštění prstu dolů a stisknutí klávesy. Profesor Timakin říká, že pro plnost významu nerad používá slovo „úder“, i když je vlastně trochu vystihující. Druhá činnost je okamžité uvolnění prstu od tlaku. Čím rychleji se nám to povede, tím lepší technika prstové nezávislosti. Třetím bodem je okamžitá příprava na stisknutí následujícího tónu dalším prstem. Neprobíhá však po sobě, ale zároveň. Poslední činností je okamžitý odskok předcházejícího prstu z již zahrané klávesy. Tyto čtyři prvky je nutno si osvojit tak, abychom je dokázali uskutečnit v jednom impulzu. Je to náročná úloha, kterou se učíme postupně, a vytváří určitý mechanismus prstového pohybu. Rozvíjíme se aktivitu, sílu, lehkost a rychlost prstů.

Třicátý osmý díl je celý věnován problematice prvního prstu a jeho podkládání. Profesor Timakin říká, že existuje několik způsobů podkladů palce a následně některé názorně předvádí. Pokud chceme provést podklad, ruka nesmí být nehybná. Jeden ze způsobů tedy spočívá v nepatrném přemístování ruky ve směru pohybu pasáže. Dojde tedy k malému naklonění. Ostatní prsty máme trochu zahnuté, aby nebyly příliš natažené. Sledujeme, že se palec postupně přibližuje k podkladové klávese. Stiskne ji a zároveň třetí prst, který hrál předešlou klávesu, se nejkratší cestou přemístí do své nové polohy ve směru pokračování pasáže. Tento celý princip vytváří vhodnou polohu a maximální pohodlí pro hladké podložení prvního prstu a plynulost hry ostatních prstů. Problémy s podklady nastanou, pokud palec dlouho zůstane na první klávese a nepohybuje se, tudíž potom musí urazit najednou větší vzdálenost a proto nejsme schopni včas provést podklad. Musíme dávat pozor, abychom se palcem o novou klávesu příliš neopírali. Těmto oporám se musíme vyhýbat, protože jimi vznikají akcenty, které zabraňují hladkému pohybu. Další chyba nastane, když se ostatní prsty po podkladu přenášejí do nové polohy velkým obloukem. Musíme tedy zachovat princip co největší úspornosti všech pohybů. Pokud hrajeme pasáže směrem dolů, postupujeme obdobně, pouze obráceně. Ruka se naklání

opačným směrem, tedy k palci a pohyb probíhá nejkratší vzdáleností. Díky této metodě dosahujeme vyrovnané hry pasáží bez zbytečných pohybů. Timakin dále uvádí příklady těchto stupnicových pasáží a rozkladů jak v dětské, tak i v náročnější klavírní literatuře. Ukazuje také cvičení a způsoby k vycvičení Chopinovy *Etudy C dur op. 10 č. 1*.

Třicátý devátý díl se zabývá metodami k rozvoji rychlé prstové techniky. Profesor Timakin je ukazuje na *Etudě Es dur op. 72. č. 7* Moritze Moszkowského. V této etudě se spojuje vymezení obrysů fráze (přechody z jednoho prstu na druhý) s mechanizací ruky. Nejdříve ji hrajeme v pomalém tempu a po zahrání tónu prst okamžitě uvolňujeme a zlehka držíme. Následující prst je již připravený na další klávese a ruka se odklání opačným směrem, v protipohybu melodie, abychom získali prostor pro určitý rozmach prstu. Nesmíme je však příliš napínat. Po zahrání dalšího tónu, předešlý prst rychle odskakuje. Důležitým faktorem je, aby ruka v každém momentu byla úplně uvolněná. Pokud se ruka bude kvůli jejímu malému rozsahu příliš napínat, je potřeba trochu zvýšit tempo, protože cvičení s určitou ztuhlostí je neúčinné a škodlivé. Ve vyšším tempu pohyb ruky obkresluje obrys hudební fráze. Prsty však vykonávají stejnou práci jako v pomalém tempu. Snažíme se o lehkost, přesnost a preciznost.

Ve čtyřicátém díle profesor Timakin zmiňuje další metody rozvoje prstové techniky, které demonstruje na stejné Moszkowského etudě, jako ve třicátém devátém díle. Jedna metoda spočívá v tom, že prst jednoduše visí na stisknuté klávese. Střídání kláves potom přirovnává ke šplhu na laně, kdy bez pocitu opory země střídavě ruce přemísťujeme. S touto představou postupujeme. Metoda je vhodná pro žáka, který hraje jen na povrchu klaviatury, pro vytvoření pocitu hloubky kláves. Za předpokladu hry z prstů tímto způsobem procvičujeme také legato či staccato, které rozvíjí jasnost úhozu a prstovou aktivitu. Uvolněné ruce vytvářejí celistvou linii. Další metodou rozvoje je hra pasáží bez zdvihů prstů v pianu. Prsty se budou lehce dotýkat kláves a tím aktivujeme správnou funkci zápěstí.

Čtyřicátý první díl se ještě zabývá dalšími metodami zdokonalování rychlé prstové techniky. Profesor Timakin zmiňuje metodu „přidávaných tónů“, kterou používal také F. Chopin. Jedná se o způsob, kdy na jeden impuls, a jeden pohyb bez tuhnutí, rychle zahrajeme skupinu několika not a postupně přidáváme zbývající tóny určité pasáže. Pokud dbáme na čistotu a přesnost, tato metoda je velmi účinná. Hrajeme rychle „jedním dechem“, myslíme v kontextu celku,

pracujeme na zřetelnosti a vypracování impulzu, který pomáhá rychlosti, lehkosti a celistvosti. Vytváří se automatizace horizontálního pohybu zápěstí a aktivních prstů. Jakýkoliv vertikální pohyb je špatný. Takto lze v rovném pohybu či protipohybu cvičit stupnice, náročné pasáže, rozklady akordů a další. Pro cvičení rozložených akordů je vhodné začít jednoduššími rozklady. Timakin doporučuje akordy cis moll nebo gis moll a uvádí další vlastní cvičení pro tuto problematiku. Na závěr tohoto dílu ukazuje svá rozehrávací cvičení, která doporučuje svým studentům.¹³ Jedná se o dvanáctitónové pasáže, vytvořené podle základního schématu. Tato cvičení jsou velmi pohodlná a pianistu rychle uvádí do stavu hráčské připravenosti. Před vystoupením však před ryze technickými cvičeními preferuje hru polyfonie, protože ta nás vede ke tvorbě tónu, podporuje myšlení a dostává nás do stavu tvořivosti.

Čtyřicátý druhý díl se zabývá vztahem technických návyků a hudebním myšlením. Profesor Timakin říká, že tyto termíny spolu úzce souvisí a tvoří oboustranný proces. Pokud je naše představa spojená s našimi hráčskými dovednostmi, zlepšováním technických možností se přirozeně zlepšuje naše hudební představa. Uvádí příklad svého cvičení - vlastního harmonického schématu, ze kterého plynulým a jedním rychlým horizontálním pohybem se dostává do krajních poloh klaviatury. Toto cvičení používá také na nácvik různých skoků a uvádí jistou podobnost s místem z Chopinovy *Sonáty b moll op. 35* a dalšími skladbami. Timakin říká, že jakmile se s touto problematikou setkáme v literatuře, naše představa už bude jasná, protože jsme si na cvičení osvojili technický princip. Interpretace bude hodnotnější a ladnější. Další cvičení se zabývá plastičností pohybu. Platí zde stejný princip jako u předešlého cvičení - jakmile si jej osvojíme, naše představa ve skladbách bude jasná a přesná a budeme schopni tato místa hrát lehce a s nadhledem. Tyto získané návyky nám vytváří možnosti pro zdokonalení představy. Je však důležité na prvním místě řešit hudbu. Smyslem všech cvičení je pouze ulehčit analogická díla umělecké literatury.

Čtyřicátý třetí díl je věnován perspektivě zdokonalování počátečních návyků. Podle profesora Timakina je jejich vliv obrovský, protože, jak již bylo zmíněno, každý návyk má mít perspektivu vlastního vývoje až po mistrovskou úroveň. Přirovnává je k malému semínku zasazeného do země, které má později bohaté plody. Jedná se například o různé metody přenášení ruky (uvádí příklady od

¹³ Tato Timakinova cvičení se nacházejí v příloze č. 1 této práce.

nejjednodušších skladeb, až po vrcholná díla literatury), které mají přímo kolosální význam a patří k nejzákladnějším dovednostem vyspělého pianisty. Hra akordů zase rozvíjí orientaci v různých tóninách. Potřebná je také správná technika staccata, která úzce souvisí s hrou akordů, protože dokážou vytvářet spojitost a celistvost mezi hudebními prvky. Důležitou herní metodou je podklad palce, hra legata a zpěvné kantilény. Ta nás učí všechno zahrnovat do jednoho celku. Potřebujeme umět doposlouchávat každý tón a omezit zbytečné pohyby. Tyto základní metody je důležité procvičovat již v raném věku žáka analogickými skladbami. Jedná se o rozvoj tvorby tónu, správného poslouchání, hudebních představ, sluchové kontroly. Když později ve vývoji složitost repertoáru narůstá, návyky se postupně zdokonalují a v dospělosti nezpůsobují přílišné problémy.

Čtyřicátý čtvrtý díl shrnuje veškeré vztahy mezi technickými návyky, hudebními úlohami a interpretačními cíli. Profesor Timakin považuje za důležité nerozvíjet hudební návyky pouze abstraktně a izolovaně. Vždy se je všechny snaží spojit s určitou sluchovou představou a kontrolou, s doposloucháváním tónů, s koncentrací pozornosti a promyšleným rozbořením. V tomto případě veškeré metody a technické návyky poslouží k řešení nejrozmanitějších úloh s cílem toho nejlepšího interpretačního výsledku.

Čtyřicátý pátý díl je celý věnován diskuzi o studijních příručkách profesora Timakina. První kniha se jmenuje *Výchova pianistů* a druhá s názvem *Návyky koordinace ve výchově pianistů* byla vydána později a mimo funkce příručky má také jiný formát. První zmíněná příručka *Výchova pianistů* je rozdělená do tří částí (1. Význam počátečních návyků v procese pianistického vývinu, 2. Práce na tónu, 3. Rozvoj techniky), které jsou členěny na kapitoly. Je určena jak pro pedagogy hudebních škol, tak také pro interprety. Timakin o svých knihách říká, že je možné, že ne všichni budou s jeho tvrzeními souhlasit. Dodává však, že vychází se svých vlastních osvědčených zkušeností. Druhá příručka *Návyky koordinace ve výchově pianistů* se skládá ze dvou částí. První část jsou zmíněné úlohy koordinace v hudebních dílech s velkým počtem příkladů z umělecké literatury a také úlohami pro řešení obtížných problémů. Druhá část obsahuje cvičení a úpravy známých písní ve všech druzích koordinace. Dodává, že všechna cvičení se snažil vytvořit co nejpřístupnější a nejužitečnější, aby co nejvíce odpovídaly analogickým úlohám světové umělecké literatury.

V čtyřicátém šestém díle nalezneme rady profesora Timakina adresované jiným klavírním pedagogům. Timakin o sobě skromně říká, že se za pedagogického

mistra nepovažuje, avšak přiznává, že za svůj život získal mnoho zkušeností a předal je svým studentům. Uvědomuje si, že celková úroveň interpretace se každý rok zvyšuje. V reakci na výčet slavných jmen svých žáků poznamenává, že měl i určité štěstí, že mohl učit tyto skvělé pianisty. Uvádí také, že v něčem jim hudebně pomohl on, v něčem pomohli zase oni jemu. Všem klavírním pedagogům by poradil, aby dokázali poslouchat hru svých žáků. Tvrdí, že také v ještě nedokonalé žakově interpretaci lze odhalit charakteristické zvláštnosti a individualitu. Radí, aby pedagogové vedli své žáky a naslouchali jim nejen při výuce, ale i mimo ni. Je potřeba, aby pedagog byl otevřen si vyslechnout skladbu v celku, jako na koncertě, i když ještě není řádně propracovaná. Ideální a největší úspěch pedagoga je takový, když už nemá žákovi co říct. Druhou radou hudební pedagogy vybízí, aby dokázali poslouchat své studenty tak, jako by je neučili. Často se totiž stává, že se učitel nadchne svými herními návody a začíná žákův projev přetvařovat svým vlastním vzrušením. Uvádí, že si zapálenosti učitelů váží a je podle něj potřebné, avšak vždy je důležité neztratit vlastní kritický sluch.

Poslední čtyřicátý sedmý díl video rozhovorů klavírní školy obsahuje závěrečné poznámky a určité cenné sdělení profesora Timakina hudebním pedagogům pomocí aforismů.

Závěr

Klavírní pedagogika Jevgenije Michajloviče Timakina zahrnuje komplexní výchovu pianisty. Ve svých knihách a rozhovorech pro názornost používá skladby, které svou obtížností jsou přístupné klavíristům všech hráčských úrovní, takže jeho příručky jsou vhodné pro všechny pianisty. Sám vytvořil nespočet vlastních cvičení na všechny hráčské problematiky a pracuje s metodou nácviku koordinace pohybů, která dokáže efektivně obohatit naši práci v nácviku skladby. Ve své pedagogické činnosti se snažil zachovávat individualitu žáků a obohacoval je svými velmi cennými radami.

Cílem této práce bylo zformulovat nejdůležitější informace z uvedených zdrojů. Provedl jsem analýzu jeho dvou knih a video rozhovorů. V příloze se nachází notový zápis jeho dvanáctitónových cvičení.

Profesor Jevgenij Michajlovič Timakin mě upoutal svými zkušenostmi a také svou hráčskou zručností, která byla, i vzhledem k jeho věku v době natáčení video rozhovorů, velmi obdivuhodná. Zaujal mě svým analytickým přístupem a také tím, že veškeré interpretační principy byl schopný popsat jak slovy, tak názorně předvést u klavíru. Líbí se mi jeho vztah ke zvukovosti. Jeho účelně vytvořené cvičení vždy dokonale vystihují určitou problematiku a přinášejí řešení. Jak jeho publikace, tak video rozhovory, jsou podle mého názoru výbornými návody pro správný pianistický rozvoj. Informace obsažené v těchto publikacích považuji za velmi důležité a dle mého názoru se jedná o aktuální materiály pro výuku klavírní hry s velkou perspektivou. Můžeme tedy jen doufat, že zkušenosti tohoto významného pedagoga se podle jeho slov stanou klavíristům „*semínky zasazenými do země, které později přinesou bohaté plody.*“¹⁴ Kéž by to tak bylo...

¹⁴ TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. Rozhovory s Natašou Vlasenko. Moskva 1984.

Seznam použitých pramenů a literatury

Literatura:

TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. I. vydanie Sovietskij kompozitor Moskva 1984. 2. dopl. vyd. Muzyka Moskva 2009. [překlad prof. Miloslav Starosta: *Výchova pianistu*. Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2012] ISBN 978-80-89439-20-1

TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Navyky koordinacii v razvitii pianista*. Sovietskij kompozitor, Moskva 1987. [překlad prof. Miloslav Starosta: *Návyky koordinácie vo vývoji pianistu*. Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2012] ISBN 978-80-89439-21-8

Audiovizuální zdroje:

TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Vospitanie pianista*. Rozhovory s Natašou Vlasenko Moskva 1984. [součást 2. doplněného vydání Muzyka Moskva 2009.]

Příloha č. 1: Dvanáctitónová cvičení profesora J. M. Timakina

Schéma

Musical notation for 'Schéma' showing two staves (treble and bass clef) with notes and accidentals. The notes are arranged in a specific pattern across the staves.

Musical notation for the first exercise, featuring two staves (treble and bass clef) with notes and accidentals. A dashed line indicates an octave shift labeled '8va'.

Musical notation for the second exercise, featuring two staves (treble and bass clef) with notes and accidentals. A dashed line indicates an octave shift labeled '8va'.

Musical notation for the third exercise, featuring two staves (treble and bass clef) with notes and accidentals. A dashed line indicates an octave shift labeled '8va'.