

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění
Klavír

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

METODIKA KLAVÍRNÍ HRY VILÉMA KURZE

Matouš Zukal

Vedoucí práce: doc. MgA. Ivo Kahánek, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Jan Bartoš, Ph.D.

Datum obhajoby: 13. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music
Piano

BACHELOR'S THESIS

**METHODOLOGY OF PIANO PLAYING
BY VILÉM KURZ**

Matouš Zukal

Thesis Advisor: Doc. MgA. Ivo Kahánek, Ph.D.

Thesis Opponent: MgA. Jan Bartoš, Ph.D.

Date of thesis defense: 13. 6. 2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Metodika klavírní hry Viléma Kurze

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 bakalářská práce se zabývá metodikou klavírní hry jednoho z nejvýznamnějších českých pedagogů konce 19. století a první poloviny 20. století, Viléma Kurze. Ve čtyřech částech představuje jeho život, základní charakteristiku vyučování, a dále se zabývá nejdůležitějšími teoretickými díly, kterými přispěl do rozvíjející se klavírní pedagogiky. Vilém Kurz je v dnešní době popisován jako pedagog, jehož metoda je příliš detailní, zaměřená pouze na práci prstů a dnes již v podstatě zastaralá. Tato bakalářská práce se pokouší zachytit komplexnost Kurzovy pedagogické práce: analyzuje postupy, které jsou i po bezmála sto letech stále aktuální, vysvětluje, jak došel Vilém Kurz ke svým názorům na klavírní techniku a poukazuje na nepřesnosti, které dnešní klavírní pedagogika chápe jiným způsobem.

Klíčová slova

Vilém Kurz, klavírní metodika, klavírní technika, klavír

Abstract

The presented bachelor thesis deals with the methodology of piano playing by one of the most important Czech teachers of the late 19th century and the first half of the 20th century, Vilém Kurz. In four parts, it presents his life, the basic characteristics of his teaching, and discusses his most important theoretical works, which he contributed to the developing piano pedagogy. Vilém Kurz is nowadays described as a teacher whose method is too detailed, focused only on finger work, and essentially obsolete. This bachelor thesis attempts to capture the complexity of Kurz's pedagogical work: it analyses methods that are still relevant after nearly a century, explains how Vilém Kurz came to his views on piano technique, and points out inaccuracies that are understood differently by today's piano pedagogy.

Keywords

Vilém Kurz, piano methodology, piano technique, piano

Obsah

Úvod	9
1 Život Viléma Kurze – pedagoga	10
1.1 Základní charakteristika Kurzova vyučování	12
1.2 Významní žáci Viléma Kurze	13
2 Technické základy klavírní hry	16
2.1 Návod ke cvičení, sezení u nástroje	17
2.2 Postavení ruky a cvičení zápěstí	19
2.3 Cvičení úhozu jednotlivými prsty	20
2.4 Cvičení prstů ve skupinách	22
2.5 Cvičení pětiprstová	24
2.6 Stupnice	26
2.7 Akordová hra	29
2.8 Hra tercií a sext	32
2.9 Hra oktáv	33
2.10 Skoky a hra basů	34
2.11 Odtahy a hra kantilény	35
2.12 Závěr	37
3 O klavírních metodách starších a novějších	38
4 Postup při vyučování hře na klavír	42
4.1 O školách	44
4.2 O vyučování počátkům	45
4.3 O výběru skladeb	46
4.4 O výběru etud	47
4.5 Jak působiti na vývoj žákovy hudebnosti	48
4.6 O rozvrhu práce	49
4.7 Závěr	49
Závěr	51
Seznam použitých pramenů a literatury	52
Seznam použitých notových ukázek	54

Seznam příloh

Příloha č. 1: Fotografie Viléma Kurze	56
Příloha č. 2: Fotografie Růženy Kurzové	57

Úvod

Jen málo pedagogů se zapsalo do historie tak nesmazatelně jako profesor Vilém Kurz. S jeho pracemi se setkáváme dodnes. Jím revidovaná díla zejména instruktivní literatury se stále vydávají u předních českých nakladatelství.

Vilém Kurz byl během svého života jednou u nejzásadnějších postav české klavírní pedagogiky. Vychoval mnoho skvělých pianistů, kteří se snažili navázat na jeho práci. Po Kurzově smrti byl ale jeho odkaz rozvíjen tak dogmaticky, že neposunul české klavírní umění vpřed, ale naopak zpět. Dodnes si Kurz nese stigma přehnané detailnosti, strnulé hry napodobováním fotografií z jeho *Technických základů hry na klavír*. Z jeho třídy vzešlo velké množství vynikajících pianistů a pedagogů, kteří se zasadili o výchovu dalších generací českých klavíristů. Bohužel někteří pianisté z druhé a další generace Kurzových žáků byli často považováni za „oběti Kurzovy metody“ v důsledku přílišného lpění na postupech a někdy i jejich špatným výkladem (Hurník, 1989, s. 52).

Je již skutečně Kurzova metoda neaktuální a zastaralá? Co ho vedlo k sepsání metodiky způsobem, který je dnes diskutován? Nelze v ní nalézt principy, které jsou stále platné?

Výše uvedené otázky mne inspirovaly k hlubšímu zamyšlení nad Kurzovým postupem. Přestože ho zběžně znám již delší dobu, nikdy jsem neměl příležitost ho důkladně analyzovat a najít jeho pozitiva či případné nedostatky.

Ve své bakalářské práci vyzdvihnu pedagogické aspekty života Viléma Kurze. V první kapitole ho představím i jako klavíristu. Stručně zmíním několik jeho nejvýznamnějších studentů, kteří pokračovali v jeho odkazu. V dalších kapitolách se zaměřím na tři Kurzovy významné spisy – *Technické základy klavírní hry*, *O klavírních metodách starších a novějších* a *Postup při vyučování hře na klavír*. Každý detailně představím a srovnám ho s dnešním pojetím klavírní práce i techniky hry.

1 Život Viléma Kurze – pedagoga

Vilém Kurz se narodil 23. prosince 1872 v Německém Brodě (dnešní Havlíčkův Brod) do učitelské rodiny. Jeho otec byl profesorem na tamním gymnáziu. Zajímavostí je, že byl členem prvního výboru Klubu českých turistů a spolupracovníkem Miroslava Tyrše (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 12). Sám Kurz byl také po celý svůj život aktivním turistou. Mezi jeho záliby patřilo plavání, cyklistika i horolezectví (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 67).

Malý Vilém projevoval své hudební nadání od raného dětství a začal proto velmi brzy navštěvovat hodiny klavíru. Po začátcích u učitelky Antonie Štěpinové se dostal ve svých čtrnácti letech do třídy Jakuba Virgila Holfelda.¹

Holfelda dnes řadíme do skupiny pedagogů tzv. staré prstové školy, která se vyznačovala specifickým postavením ruky. Žádoucí technikou byla hra s vtlačenými dlaňovými klouby. Navzdory tomuto z dnešního hlediska zastaralému způsobu se stal Kurz znamenitým pianistou s rozmanitým repertoárem, zahrnujícím skladby Wolfganga Amadea Mozarta², Ludwiga van Beethovena³ i autorů romantismu. Interpretoval výtečně i skladby Johanna Sebastiana Bacha⁴, za což byl kritiky vychvalován (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 27).

V roce 1898 odešel do Lvova, kde koncertoval a stal se profesorem na tamější konzervatoři. Chopinův *Koncert pro klavír a orchestr č. 2 f moll op. 21* v jeho podání byl obecenstvem nadšeně přijat. Společně s houslistou Bohuslavem Lhotským⁵ a violoncellistou Bedřichem Váškou⁶ založili *České trio*. Se svojí ženou

¹ Jakub Virgil Holfeld: 1835 Vídeň – 1920 Praha; jeden z nejznámějších pedagogů přelomu 19. a 20. století, žák Josefa Proksche.

² Wolfgang Amadeus Mozart: 1756 Salcburk – 1791 Vídeň; rakouský skladatel a klavírista.

³ Ludwig van Beethoven: 1770 Bonn – 1827 Vídeň; německý klavírista a skladatel.

⁴ Johann Sebastian Bach: 1685 Eisenach – 1750 Lipsko; německý varhaník a skladatel, jeden z nejvýznamnějších představitelů období baroka.

⁵ Bohuslav Lhotský: 1879 Libochovice – 1930 Praha; houslista, koncertní mistr Iovské opery, člen Ševčíkova kvarteta.

⁶ Bedřich Váška: 1879 Mladá Vožice – 1978 Worcester; violoncellista, profesor newyorské univerzity, člen Ševčíkova kvarteta.

Růženou často vystupovali jako klavírní duo. Hlavní náplní jeho práce byla ale pedagogická činnost.

Na Lvovské konzervatoři působilo velké množství hudebních osobností, mimo jiné Karol Mikuli.⁷ S ním se Vilém Kurz vzhledem k úmrtí Karola Mikuliho v roce 1897 již potkat nemohl. Výuka v duchu této osobnosti však na konzervatoři doznívala prostřednictvím pedagogického působení Mikuliho ženy a žáků.

Ve Lvově v té době koncertovali a vyučovali žáci slavného Theodora Leschetického⁸. Kurz zde měl možnost slyšet hrát umělce novým, moderním způsobem. V počátcích svého působení na konzervatoři nebyl nadšený úrovní svých studentů. Zakázal jim proto hrát skladby a etudy a začal s nimi úplně od začátku. Vymyslel sérii cvičení, ze které později vytvořil *Technické základy klavírní hry* (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 47). Postupně rostl počet jeho žáků i jeho pedagogické renomé. Do pedagogické činnosti dával veškeré úsilí, dokonce kontroloval vyučovací činnost svých žáků. Na konzervatoři zavedl pravidelné přehrávky a koncertní a pedagogický kurz (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 48).

Během první světové války odešel do Prahy spolu se svojí manželkou a dcerou. V roce 1915 se opět vrátili do Lvova, kde se v roce 1916 stala jeho žena Růžena Kurzová rovněž pedagožkou tamější konzervatoře. Ve Lvově vyučovali již pouze do roku 1919.

V tomto roce se Kurz definitivně vrací do českých zemí; konkrétně do Brna, kde se stává profesorem na nově vzniklé konzervatoři. Zpočátku zde i koncertoval, později ale opět převládla pedagogická činnost. Během této doby vytvořil četné revize děl a instruktivní literatury, dlouhá léta používaná studenty základních uměleckých škol i konzervatoří. K nejznámějším revizím patří klavírní part *Koncertu pro klavír a orchestr g moll op. 33*, který ve své době hrála většina významných pianistů, jakými byla Ilona Štěpánová-Kurzová, František Maxián a

⁷ Karol Mikuli: 1819 Černovice – 1897 Lvov; klavírista, skladatel a pedagog, žák Fryderika Chopina a Antonína Rejchy.

⁸ Theodor Leschetický: 1830 Łańcut – 1915 Drážďany; polský klavírista a významný pedagog, žák Carla Czerného.

jiní. Dnes se již od této revize ustupuje a opět se věnuje pozornost původnímu zápisu autora (nahrávky Francesca Piemontesiho⁹ nebo Iva Kahánka¹⁰).

Po devítiletém působení v Brně se Kurz přestěhoval do Prahy, aby přijal místo profesora na Pražské konzervatoři, kde působil až do roku 1940. V letech 1936 – 1937 a 1938 – 1939 působil i jako rektor školy. Mimořádné protektorátní nařízení ukončilo jeho činnost a jeho poslední žáci poté přešli do třídy Ilony Štěpánové-Kurzové, dcery Viléma Kurze.

Vilém Kurz zemřel po vážné chorobě 25. května 1945.

1.1 Základní charakteristika Kurzova vyučování

Vilém Kurz byl pedagogem, v jehož práci se skloubila syntéza Prokschovo-Holfeldovské školy a metoda Theodora Leschetického (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 60). U Jakuba Holfelda poznal principy staré prstové školy. Snažil se z ní odnést to objektivně pozitivní, jako systematicčnost, přesnost a důkladnost (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 21). Holfeld se snažil vytvořit školu hry na klavír obsahující metodický návod (to v té době nebylo běžné). Bohužel ji nikdy nedokončil. Přesto si její fragment jeho žáci předávali. Manželé Kurzovi pokračovali v Holfeldově stylu výuky (Böhmová-Zahradníčková, 1973, s. 110). Mimo jiné od něj převzali i psaní velkých prstokladových číslic do not červenou tužkou (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 20). To dokládá i Ilja Hurník, když citoval svého profesora, že při studiu budou na pultu klavíru pouze *Technické základy klavírní hry*, červená a černá tužka (Hurník, 1989, s. 30).

Ve Lvově, kde poznal metodu Leschetického, začal Kurz praktikovat u žáků hru vycházející z přirozené stavby ruky s mírně vyklenutými dlaňovými klouby. Také zdůrazňoval práci paže a aktivní práci zápěstí. Základ této metody tvořila součinnost práce celé ruky (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 36). Kurz ji dále rozvíjel ve své pedagogické praxi, až dospěl k osobitému pojetí klavírní pedagogiky, které později sepsal v několika knihách.

⁹ Francesco Piemontesi: 1983 Locarno; švýcarský klavírista.

¹⁰ Ivo Kahánek: 1979 Frýdek-Místek; český klavírista a pedagog.

Sám se vyhýbal výrazu „Kurzova metoda“, protože prohlašoval, že jeho jedinou metodou je pořádek a přesnost (Böhmová-Zahradníčková, 1973, s. 135). Nicméně podle Hurníka byl přirozeně metodický ve všem, co říkal, i v tom smyslu, že se nejdříve zabýval spíše technikou a až později přistoupil k interpretaci a stylovosti (Hurník, 1989, s. 43). Jako pianista se vyznačoval technickou přesností, detailně propracovanou interpretací i praktickou neomylností (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 27). Je proto přirozené, že to samé očekával i od svých studentů.

Každý student se musel po nástupu do jeho třídy určitý čas zabývat *Technickými základy klavírní hry*, aby mohl pokračovat v dalším repertoáru. Když postoupil ke klavírní literatuře, požadoval od něj Kurz naprosto detailní prostudování notového zápisu se všemi znaménky v něm zapsanými; nejprve bez hraní, poté rozdělením na drobné části (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 152). Upřednostňoval při cvičení převážně pomalé hry, takové, aby je byl hráč schopen hned na první pokus dokonale zahrát (Hurník, 1989, s. 33). Až poté přišla na řadu interpretace a stylovost.

Své žáky vedl k přísné kázni, umělecké i osobní. Nestrpěl u nich sebemenší nepořádek nebo nedochvilnost (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 66).

1.2 Významní žáci Viléma Kurze

Vilém Kurz vychoval ve Lvově, Brně i Praze velké množství vynikajících osobností a klavíristů. Velké množství z nich navázalo na jeho tradici a snažili se uchovat jeho odkaz v nejlepší formě. Z velkého množství vynikajících studentů zde uvádím pouze několik nejvýznamnějších.

Úspěchy Rudolfa Firkušného přesahovaly hranice českých zemí. Rodák z Napajedel se učil na klavír pod vedením Růženy Kurzové na brněnské konzervatoři. Současně studoval skladbu u Leoše Janáčka¹¹. Později nastoupil na pražskou mistrovskou školu k Vilémovi Kurzovi. Již od dětství často vystupoval v českých zemích i v zahraničí (Itálie, Polsko, Rakousko). Kvůli druhé světové válce emigroval do Francie a poté do USA. Do pádu totalitního režimu již v Čechách prakticky

¹¹ Leoš Janáček: 1854 Hukvaldy – 1928 Moravská Ostrava; český skladatel, celosvětově známý svými operami.

nevystupoval. Zasloužil se o propagaci hudby českých skladatelů v zahraničí, premiéroval skladby tehdejších soudobých autorů (Samuela Barbera¹², Giana Carla Menottiho¹³). Vynikal mimořádnou hudebností, mužným úhazem a skvělou technikou (Macková, 2009).

Ilja Hurník patřil k posledním Kurzovým žákům. Studoval u něj od roku 1938, později u Ilony Štěpánové-Kurzové na Akademii múzických umění v Praze. Ve své koncertní kariéře byl znám především pro svoji interpretaci skladeb Clauda Debussyho¹⁴. Vystupoval v klavírním duu s Pavlem Štěpánem¹⁵. Hurník nám zanechal bohatý odkaz interpretační, skladatelský, a především literární.

Gideon Klein patřil k nejnadanějším Kurzovým studentům. Jeho první učitelkou byla Růžena Kurzová. Později přesídlil do Prahy, aby nastoupil do třídy jejího muže. Zde vystudoval i mistrovskou školu. Tehdejší kritika se o jeho hře vyjadřovala v superlativech. Ve skladbě byl prakticky samoukem. Nacistická okupace Československa znemožnila Kleinovi naplno rozvinout jeho výjimečný talent. V roce 1941 byl deportován do koncentračního tábora v Terezíně a následně do Osvětimi. Zahynul v pouhých 25 letech (Reiterrerová, 2015).

František Maxián vynikal ve své interpretaci klasickou vyrovnaností a ukázněností uměleckého projevu (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 173). Pod vedením Kurze navštěvoval mistrovskou školu, předtím studoval v Teplicích u Romana Veselého¹⁶. Jeho repertoár byl rozmanitý. V roce 1938 provedl pod vedením samotného autora *Koncert pro klavír a orchestr č. 3 C dur op. 26* Sergeje Prokofjeva¹⁷. Později se stal

¹² Samuel Barber: 1910 West Chester – 1981 New York; americký skladatel a klavírista, držitel Pulitzerovy ceny.

¹³ Gian Carlo Menotti: 1911 Cadegliano – 2007 Monte Carlo; americký skladatel italského původu, libretista a režisér.

¹⁴ Claude Debussy: 1862 St Germain-en-Laye – 1918 Paříž; francouzský skladatel, hlavní představitel hudebního impresionismu.

¹⁵ Pavel Štěpán: 1925 Brno – 1998 Praha; klavírista a pedagog, vnuk Viléma Kurze a syn Ilony Štěpánové-Kurzové.

¹⁶ Roman Veselý: 1879 – 1933; klavírista a pedagog.

¹⁷ Sergej Prokofjev: 1891 Soncovka – 1953 Moskva; skladatel a klavírista, jeden z nejvýznamnějších skladatelů 20. století.

pedagogem Akademie múzických umění a navázal tak na Kurzovu pedagogickou školu.

Pravděpodobně nejznámější pokračovatelkou Kurzovy školy byla jeho dcera Ilona Štěpánová-Kurzová. Již v dětství vynikala jako výborná pianistka a později se stala jednou z prvních profesorek pražské Akademie múzických umění v Praze. Jejím nejznámějším spisem je *Klavírní technika*, ve které navázala na odkaz svého otce a přidala myšlenky vycházející z její vlastní pedagogické praxe.

Rodačka z Umaně Viktorie Švihlíková debutovala již v osmnácti letech s Českou filharmonií Mozartovým *Koncertem pro klavír a orchestr Es dur*. Kromě studia na mistrovské škole u Kurze si prohlubovala své dovednosti u Carla Adolfa Martienssena¹⁸. V roce 1937 se probojovala do finále Chopinovy mezinárodní klavírní soutěže ve Varšavě. Byla známá velkou šíří svého repertoáru. Později se obracela k hudbě J. S. Bacha, Françoise Couperina¹⁹ a Jaena-Phillipa Rameaua²⁰.

¹⁸ Carl Adolf Martienssen: 1881 Güstrow – 1955 Berlín; významný německý pedagog.

¹⁹ François Couperin: 1668 Paříž – 1733 Paříž; francouzský skladatel a varhaník.

²⁰ Jaen-Phillipe Rameau: 1683 Dijon – 1764 Paříž; francouzský skladatel a teoretik.

2 Technické základy klavírní hry

Technické základy klavírní hry jsou nejznámější Kurzovou publikací, která se využívala dlouhá léta po jeho smrti. Dnes je již bohužel pozapomenutá, přestože by mohla pomoci řadě studentů klavíru odstranit různé technické problémy. První vydání, které věnoval své dceři Iloně, vyšlo v roce 1924.

Dnes se na konzervatořích vyskytuje jen málo studentů, kteří by po nástupu na tuto instituci měli zvládnuté všechny aspekty klavírní techniky. Lze zde najít paralelu s prací zpěváků. Ačkoliv se již v dětství učí pracovat s hlasem, po mutaci je nutné vše zrevidovat a přizpůsobit dle aktuálních možností. Obdobný proces lze vysledovat i při zvládnání klavírní techniky. Dětská ruka si k dané technice hledá trochu odlišnou cestu než ruka dospělá. V určitém věku, který je u každého studenta individuální, je proto nutné zařadit revizi všech naučených schopností. Období středoškolských studií je ideálním časem pro intenzivní nácvik technických dovedností (Lieberman, 2003, s. 12).

Především těmto studentům jsou *Technické základy* určeny. Kurz je vytvořil pro žáky na vyšších stupních, nikoli pro úplné začátečníky. Noví studenti k němu často přicházeli se špatnými návyky, které bylo třeba rychle a účelně odstranit. Cílem publikace je naučit budoucího klavíristu cílené práci na klavírní technice, zprostředkovat pochopení základních principů práce ruky i paže i správné koncentrace při cvičení. Sám Kurz je používal s každým studentem po určitý čas dle dovedností studenta.

Dnešnímu názoru, že *Technické základy* jsou až přehnaně detailní, zatěžují studenta přílišným zaměřením na konkrétní práci ruky, oponuje sám autor hned v předmluvě, když uvádí, že „základní složky klavírní techniky jsou tu vysvětleny s úmyslnou důkladností tak, aby i ten, komu není popřáno spolehlivého návodu učitelova, nebyl v pochybnostech, zda je na správné cestě.“ (Kurz, 1945, s. 5)

Kniha je rozdělena do třinácti oddílů. Celý titul je doplněn 36 fotografiemi poloh ruky a prstů (na snímcích nalezneme ruku Ilony Štěpánové-Kurzové). Smyslem nicméně není násilné tvarování ruky při cvičeních podle jednotlivých fotografií. Ilja Hurník poeticky píše, že „obrázek představuje jen jedno okénko ve filmu, že zachycuje jen okamžitý stav ruky, která se však hýbe, protože žije.“ (Hurník, 1989,

s. 51) To je velmi přesné vyjádření. Každý máme jinou stavbu paže; logicky není možné, aby každý prováděl vše identicky. Fotografie slouží názornosti a umožňují snazší pochopení popisu jednotlivých cvičení, která ale provádíme primárně se zaměřením na své pocity při hře. I v moderních metodikách, jakou je *Práce na klavírní technice* Jevgenije Libermana, se objevují fotografie, jejichž účelem je prohloubení výkladu.

Každá kapitola se zaměřuje na specifický technický nebo úhozový problém. Kurz v nich popisuje jejich specifika a následně detailně popíše ideál základního provedení. Výklad je obohacen o několik cvičení na ukotvení návyků. Není ale nezbytné omezovat se pouze na ně. Sám autor nabádá k využití jiných cvičení, ve kterých si budeme hlídat věci zapsané v oddílu (Kurz, 1945, s. 63). V některých kapitolách používá tzv. suity. Jedná se o delší cvičení, jehož základ moduluje postupně po chromatické řadě, až se opět vrátí k původnímu tónu. Jsou určená zpravidla k budoucímu průběžnému udržování techniky. Není to novinka, s podobnými útvary se setkáme i v zahraničních učebnicích Marguerite Longové²¹ nebo Ference Liszta²², nicméně v česky psaných textech se často v té době příliš nevyskytovala.

2.1 Návod ke cvičení, sezení u nástroje

Úvod publikace obsahuje základní obecně platná pravidla pro cvičení u klavíru. Za zásadní je považováno dokonalé soustředění při práci. K jeho dosažení je doporučována hra s přestávkami po půlhodinách, prokládaná jinou činností. Opačný přístup by byl dle Kurze „mrháním času.“ (Kurz, 1945, s. 7)

Je nutné nepřepínat ruce, při cvičení ze sešitu je pravidelně střídat. Každý pohyb zpočátku přeháníme, aby si ho ruka i hlava správně zafixovala. Základem je pomalá hra s různými a přesnými pohyby. Od začátku se snažíme vyvarovat chyb, podnět musí jít vždy z hlavy do rukou. Podle Kurze se neomylnost nedostaví sama, musí být soustavně vychovávána (Kurz, 1945, s. 7). I Genrich Gustavovič

²¹ Marguerite Longová: 1874 Nîmes – 1966 Paříž; francouzská pianistka a pedagožka.

²² Ferenc Liszt: 1811 Raiding – 1886 Bayreuth; klavírní virtuos a hudební skladatel, jeden z nejvýznamnějších představitelů romantismu.

Nejgauz²³ podobně tvrdil, že neudělaná chyba se rovná zlatu, udělaná a opravená pouze mědi (Nejgauz, 2019, str. 116). Navození správné představy jak pohybové, tak sluchové, je nutné pro správný nácvik. Sluch nesmí být nikdy vyřazen ze hry (Lieberman, 2003, s. 14). Všechna práce na technice je totiž zároveň prací na zvuku a obráceně. (Nejgauz, 2019, s. 91)

Jednotlivé druhy techniky nemáme cvičit popořadě, nýbrž všechny oddíly najednou (Kurz, 1945, s. 8). Jakmile student zvládne hru stupnic a akordů, doplňují se *Základy* i o etudy. Kurz doporučuje op. 261, 821 a 740 Carla Czerného²⁴.

Zafixování správného sezení považuje Kurz za důležité ze dvou příčin. Jednak je nutné pro správné fungování paží při hře, a dále i z důvodu estetických. U nástroje bychom neměli sedět shrbeně, předloktí by mělo být ve vodorovné poloze. V tomto aspektu je Kurz přehnaně dogmatický. Sezení je věc velmi individuální, tělesné proporce každého hráče jsou odlišné, proto se bude lišit výška i způsob sezení. Každopádně se musíme cítit uvolněně. Kurz dále odmítá oba extrémy při pohybech u nástroje (přehnané pohyby nebo naopak prakticky žádné). Na židli bychom měli sedět spíše u kraje. Opírání se o židli je v jeho pojetí zakázané. Dnes se oproti tomu ukazuje využití opěradla při cvičení jako výhodné. Vyřadíme tak svalstvo těla a využijeme více práci různých částí paže. Musíme však hrát s maximálním nasazením, jinak bude cvičení směřovat k mechaničnosti.

Správná poloha nohou podle Kurze udržuje stabilitu. Jakmile se mění, mění se i celková rovnováha těla.

Obecně můžeme s Kurzem souhlasit v tom, že bychom u nástroje měli být uvolnění, vyhnout se extrémům, pokud jde o výšku stoličky i o pohyby u nástroje. Zásadní ale je cítit se při hře dobře. Teprve poté můžeme začít pracovat na technice hry.

²³ Genrich Gustavovič Nejgauz: 1888 Jelizavetgrad – 1964 Moskva; ruský klavírista a pedagog.

²⁴ Carl Czerny: 1791 Vídeň – 1857 Vídeň; klavírista, hudební skladatel a pedagog, známý svým vysokým počtem opusů etud pro klavír.

2.2 Postavení ruky a cvičení zápěstí

Základní postavení ruky na nástroji vychází podle Kurze z její přirozené stavby. Svěsíme ji podél trupu a úplně uvolníme. Pozorujeme, že dlaňové klouby mírně vystupují a prsty jsou mírně zakulacené. Když ji poté ve stejném tvaru přesuneme na klaviaturu, dosáhneme jejího ideálního postavení (Kurz, 1945, s. 9). Tvar ruky každého hráče je individuální, proto nemůže existovat obecný popis, jak by mělo základní postavení vypadat. I když byl Kurz sám vychován metodou staré prstové školy s vtlačenými klouby, je zřejmé, že po kritickém zvážení se přiklonil k odlišnému postupu, vycházejícímu z přirozeného tvaru ruky (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 91).

Dále Kurz vysvětluje čtyři základní polohy postavení ruky.



Obr. 1: Čtyři základní polohy postavení ruky

První z nich je základní pětiprstová poloha na pěti vzájemně sousedících bílých klávesách. U ní vysvětlí základní charakteristiku každého prstu.

Palec, jakožto nejsilnější prst, musí vždy hrát na kraji klávesy. Spolu se zápěstím reguluje polohu ruky (Kurz, 1945, s. 10). U druhého až pátého prstu musíme hlídat jejich zpevnění. Třetí prst je nejdelší. Nemusíme ho stavět s druhým prstem vedle sebe; měl by hrát blíže černým klávesám. Čtvrtý prst má společnou šlachy se třetím, proto bývá nejslabší ze všech prstů. Pátý prst musí mít paradoxně velkou sílu, protože ho využíváme jak v melodiích, tak ke hře basů. Využíváme jeho velký sval. Výše uvedený popis se sice může zdát příliš detailním, nicméně položíme-li ruku na klavír dle návodu ze začátku této podkapitoly, dosáhneme tohoto postavení v podstatě automaticky. Detailní popis funkce a postavení jednotlivých prstů umožňuje překontrolovat, že předchozí cvičení provádíme správně.

Při hře udržujeme loket volný, zavěšený mírně od ramene. Předloktí držíme vodorovně.

Další tři polohy navazují na předchozí. Druhá rozšiřuje rozpětí na tvar dominantního septakordu, třetí učí hru mezi černými klávesami a poslední se zaměřuje na široké rozpětí ve tvaru zmenšeného septakordu. Aby mohl klavírista studovat veškerý repertoár, je nutné, aby jeho rozpětí volně vzalo alespoň pětihlasý zmenšený septakord nebo čtyřhlasý akord (Lieberman, 2003, s. 10). Je velmi vhodné studovat tyto polohy postupně; ruka má díky tomu čas si na dané rozpětí „zvyknout“.

Kurz doporučuje klávesy stisknout bezzvučně. Abychom se vyhnuli strnulosti, která tento postup zpravidla provází, doprovázíme ho mírnými pohyby zápěstí, které ruku uvolní. Kurz píše, že jde o příkré disonance (Kurz, 1945, s. 12), ale s dalším vývojem hudby a rozvolněním harmonických postupů v 20. století nebudou dnes nikomu přidat nelibozvučné. Pokud každou polohu opravdu zahrajeme, ruka bude přirozeně volnějšší, neboť hrajeme vahou paže a tiskneme plynulým pohybem.

Tato postavení doporučuje fixovat pro brilantní hru. Na hru kantilény, kterou se budeme blíže zabývat v příslušné podkapitole, se nevztahuje.

Cvičení v první poloze, které Kurz doporučuje pro volné zápěstí, je možné použít ve všech polohách i v dalších cvičeních. Principem je přehánění pohybů vzhůru, kdy zápěstí zvedeme natolik, až se prsty položí na klávesy, a co nejvíc dolů, vše za co nejmenší účasti lokte.

2.3 Cvičení úhozu jednotlivými prsty

V tomto oddílu Kurz vysvětluje cvičení na polohách specifikovaných v předchozí části. Hlavním cílem je získání přesné kontroly nad každým prstem, odstranění zbytečných pohybů při hře a nácvik správné koncentrace propojením práce hlavy a rukou (Kurz, 1945, s. 18-19). Rozlišuje zde dva základní typy úhozů: při klávesách a se zdvihem prstu.

U prvního způsobu cvičíme držení prstu u klaviatury; neodlepujeme je od kláves. Nejprve stiskneme polohu všemi pěti prsty. Poté pomalu zvedneme jeden prst (začínáme od palce, postupně vystřídáme všechny prsty), až se klávesa vrátí do původní polohy. Prst neoddalujeme, stále jsme s klávesou v kontaktu. Následně rychlým pohybem udeříme. Nakonec klávesu dodatečně stiskneme, ne příliš silně, aby nedošlo k tuhnutí. Zpočátku hrajeme velmi slabě, až po zvládnutí v *pianissimu* postupně začneme zesilovat. Kvalitu tónu musíme stále kontrolovat sluchem. Abychom se vyvarovali strnulosti zápěstí, pravidelně používáme cvičení z předešlého oddílu.

V tomto cvičení jde v podstatě o nácvik kontaktu klávesy s prstem, jak pojmenovává Liberman (Liberman, 2003, s. 13). Začínáme s jednotlivými tóny bez ukotvení prstů. Vzhledem k tomu, jak malý pohyb zde prst musí vědomě udělat, je nutné zapojit celou ruku od ramenního kloubu, jako bychom chtěli klávesu vzít (Liberman, 2003, s. 16).

Další kategorií je hra se zdvihem prstu. Tu nikdy neprovádíme u palce, ten hraje vždy pouze u klávesy. Podstata cvičení je stejná jako u prvního způsobu. Zvedneme prst mírně do takové výšky, kolik nám kloubní rozsah dovolí. Zdvih nepřeháníme, abychom se vyvarovali tuhnutí. Po zdvihu prst plynule pomalu klesá, až se dotkne klávesy. Poté udeří, a opět dodatečně přitiskne. Toto cvičení je velmi vhodné na nácvik nezávislosti každého prstu. Mírná fixace nám pomáhá zapojit pouze jednotlivé prsty a zároveň vyřazuje ostatní části paže. Ukotvené prsty nám automaticky zamezí zdvihu sousedních prstů. Ty totiž nelze před zahráním připustit (Liberman, 2003, s. 23).

Zastaralou myšlenkou je zde přehnané fázování každého pohybu zkomplikované navíc ukotvením všech ostatních prstů. Ruka by sice měla pracovat stále i na počítání, těžko ale bude žák při příliš pomalém počítání schopen natolik regulovat své tělo, že zvládne hrát pomalu zpevněnými prsty, a zároveň zachová volnost v paži.

Podle Kurze musíme toto cvičení hrát zpočátku velmi pomalu, u prvního způsobu na čtyři doby, u druhého na šest. Až vše dokonale ovládneme, můžeme pohyb plynule zrychlit na dvě doby; klávesy již nebudeme na konci dodatečně tisknout (Kurz, 1945, s. 19).

2.4 Cvičení prstů ve skupinách

Tato cvičení provádíme postupně od skupiny dvou až pěti not. Střídáme všechny možné varianty prstokladů. Kurz rozlišuje pět základních typů úhozu: *legatissimo*, *legato*, *non legato*, *staccato* při klávese a *staccato* shora (Kurz, 1945, s. 20). Každý úhoz je aplikován a procvičován za použití předchozích cvičení s ukotvenými prsty v první poloze. Až později můžeme vše procvičovat v dalších polohách, s prsty položenými na klaviatuře.

Legatissimo má podle Kurze největší význam při nácvičku skladeb. Přirozeně nutí žáka k pomalé hře s pečlivým kontaktem s klávesou. Přiměje studenta rovněž k zachování správné polohy ruky i tvaru prstů. V důsledku stimulace velkého množství nervových zakončení v konečcích prstů dochází k lepšímu propojení s mozkiem, a tudíž k rychlejšímu pamatování si (Kurz, 1945, s. 20).

Technika, kdy postupně předržujeme prsty, dokud je nemusíme znova zahrát, je velmi náročná. Nemůžeme-li zapojit i zbytek paže, je velmi obtížné se vyhnout strnulosti. Kurz sice zdůrazňuje koncentraci na kvalitu zvuku; hrát zněle tímto způsobem je však skoro nemožné. Z mého pohledu se jako mnohem výhodnější jeví cvičení, které je v oddíle pouze lehce zmíněné. Dva po sobě jdoucí tóny svážeme, a necháme o polovinu přeznít. Tak můžeme zapojit i další části ruky, čímž dosáhneme opravdového *legatissima* s odpovídajícím krásným tónem. Tímto způsobem je velmi vhodné i cvičit. Dosáhneme tak všeho výše zmíněného.



Obr. 2: Cvičení na hru *legatissimo*

Legato je prováděno stejným způsobem jako *legatissimo*, ale tóny na sebe navazují bez přeznívání. Kurz popisuje tuto hru jako přelévání tónů z jednoho do druhého (Kurz, 1945, s. 22). Zadržujeme zde prsty, které se do hry nezapojují. Jestliže hrajeme např. prvním a druhým prstem, zadržíme zbývající tři. V předchozím způsobu bychom zadrželi i druhý prst. U *legata* hlídáme, aby mezi tóny nevznikla mezera. Nemusíme si zde ani počítat. Hledáme pouze zvukový ideál, nikoli rytmický.

Non legato staví na stejném principu jako předchozí *legato*, ale prsty držíme trochu výše nad klaviaturou. Hrajeme hbitě, s pocitem lehkého švihů. S úhozem prstu se současně rychle zdvihá i předchozí prst. Klávesu bychom měli stisknout co nejkratší cestou, vyvarujeme se zbytečných pohybů ruky. Měli bychom mít pocit tzv. otevřené ruky, oproti hře *legata* a *legatissima* (Kurz, 1945, s. 22). Tento způsob je nutný pro virtuózní hru. V rychlém tempu je však dobré vnímat pocit prstů, které směřují pod dlaň směrem ke klavíristovi (Lieberman, 2003, str. 82).

Úhoz *staccato* dělíme na dva druhy. První z nich je při klávese. Zde hrajeme podobně jako u *legata*, úhoz je ale co nejkratší. Kurz uvádí, že bychom měli mít pocit, „jako by elektrická jiskra proběhla paží“. (Kurz, 1945, s. 24) Zde považují za velmi výhodné cvičit s upoutanými prsty. Udržet je u kláves není snadné. Velmi dobře si zde uvědomíme správné provedení vedoucí k dosažení úplné nezávislosti prstů.

Staccato shora hrajeme jako *non legato*, ale úhoz je krátký a pružný. Prst musí co nejrychleji dopadnout na klaviaturu bez účasti zápěstí. To je zpočátku velmi těžké. Přesto primárně dbáme na krásný tón; nejprve sice slabý, ale postupně můžeme zesilovat.

Ačkoliv by někdo mohl namítat, že tato cvičení nemají prospěch pro žáka, Kurz si stojí za jejich užitkem vycházející ze své praxe (Kurz, 1945, s. 24). V dnešní době není tento druh nácvičku úhozů prakticky vůbec používán. Řadě studentů by ale prospělo rozšířit si svojí zvukovou paletu pomocí sluchového rozpoznání všech druhů úhozů na jednom hudebním příkladu. Naučí se je tím vyhledávat i poté – jak v etudách, tak i v přednesové literatuře. Přesto, že se již od dětství soustředíme na naprostou volnost ruky a začínáme hrát celou paží, nemusí se později dařit získat krásný znělý tón. Výše popsané cvičení je velmi účinné právě pro dosažení správného zpevnění prstů a celkovou tvorbu kvalitní prstové techniky. Pomůže nám dosáhnout znělého tónu za pomoci minimálních prostředků. Je ale nutné dbát na naprosté uvolnění při hře a neupouštět od hry i jinými způsoby. Pouze tento jeden typ techniky nám na veškerou literaturu nevystačí. K dosažení dostatečného zvuku i charakteru tónu je často nutné zapojit k prstové technice i zbytek hracího aparátu. Je nicméně žádoucí, aby klavírista cíleně uměl

rozlišit mezi jednotlivými druhy úhozu. K této dovednosti výše uvedená cvičení pozitivně přispívají.

2.5 Cvičení pětiprstová

Dalším větším oddílem je nácvik hry pětiprstových cvičení, která byla dříve považována za základ techniky. Dnes se s nimi již tak často nesetkáváme; přitom mohou pomoci odstranit nejrůznější problémy při využití nepřeborného množství příkladů a figur. Kurz opět navazuje na předchozí kapitolu. Na zdánlivě jednoduchých cvičeních zopakuje vše, co jsme se naučili, tedy různé druhy úhozu, a zároveň představí několik cvičení v pětiprstové poloze na rozvoj vyrovnané prstové techniky.

První cvičení je jednoduchá pětiprstová poloha. Při směru vzhůru vycházíme z mollové tóniny počátečního tónu, ve směru dolů hrajeme stejnojmennou stupnici durovou. Zpočátku cvičíme opět s ukotvenými prsty, jako ve většině Kurzových cvičení. Vycházíme z úhozu *legatissimo*, posléze přidáme i všechny ostatní druhy úhozů. Pokračujeme stejným cvičením, v němž při úhozu dle Kurze současně mírně nadzvihneme zápěstí (Kurz, 1945, s. 26). Ve skutečnosti tím zapojíme do hry i paži, proto je tón znělejší. Nakonec celé cvičení hrajeme pouze s ukotvenou dvojicí sousedících prstů. Uplatníme zde stejné prvky nácviku jako v předešlých cvičeních: hlasité počítání, detailní fázování pohybu i nutnost cvičit nejprve zvlášť, a až po dokonalém ovládnutí principu hru dohromady. Nejgauz dodává, že ve výsledném provedení by měla být ruka klidná a uvolněná. Opírá se o prsty, jako o přirozené podpěrky. Při hře se pak dlaňové kůstky samy nadzvedají (Nejgauz, 2019, s. 126). V tomto i v dalších cvičeních se postupně posouváme po chromatické řadě. Tento prvek se vyskytuje i ve většině dalších kapitol; umožňuje nám to vycvičit jeden tvar ve všech tóninách. Nejedná se samozřejmě o žádnou novinku. S tímto postupem se setkáme v celé řadě starších učebnic klavírní techniky.



Obr. 3: Základní pětiprstová poloha

Jako další v řadě uvádí Kurz klasické cvičení o pěti sousedních tónech v intervalu kvinty. Po chromatické řadě vycházíme z dur, modulujeme do moll, v další figuře snížíme druhý stupeň a ve čtvrté pátý stupeň, čímž přirozeně přecházíme o půltón výš. Kurz upozorňuje, že častým problémem zde bývá hra druhého a čtvrtého prstu (Kurz, 1945, s. 27). Na tu má vytvořenou variaci se speciálním prstokladem, která rovněž pomáhá nácviku podkladu palce. Radí rovněž mírnou akcentaci problémových prstů. Pro uvolnění zápěstí doporučuje, abychom s prvním tónem zápěstí položili co nejnižší, a postupně ho k pátému prstu zvyšovali (Kurz, 1945, s. 27). S tímto postupem nesouhlasím. Vzhledem k tomu, že se nepohybujeme pouze na jednom tónu, je vhodnější tvořit navíc elipsovité pohyby zápěstím, čímž docílíme ještě většího a pro ruku přirozenějšího uvolnění. Nácvik je shodný s ostatními cvičeními. Můžeme navíc zařadit i rytmizaci, aby se hra nedostala do mrtvého bodu a žák si pořád udržel při cvičení pozornost (Kurz, 1945, s. 30). Důležité je správné technické provedení rytmů. Rychlé noty hrajeme jedním lehkým pohybem, směrem k následující dlouhé notě. Tempo volíme zpočátku raději pomalejší (Liberman, 2003, s. 67).



Obr. 4: Pětiprstové cvičení

Dále Kurz uvádí běžná pětiprstová cvičení s výkladem konkrétní problematiky a způsobu hry. Podrobněji se věnuje hře tercií a dvojhmatů. U tercií pomůže, ohlídnáme-li si vysoké držení dlaňových kloubů. Prsty hrají volně a nenásilně. Výhodné je střídat druhy artikulace v obou hlasech: *staccato* a *legato*. Hra dvojhmatů s opakujícím se tónem v jednom hlasu je podle Kurze dobrá průprava ke hře polyfonie (Kurz, 1945, s. 31). Nezbytné je důsledně vázat pohybující se hlas. Toto je vhodné cvičení kvůli technickým specifikům polyfonní hry. Často musíme odlišit různou artikulaci v hlasech. Neřeší to ale vnímání a vedení více hlasů najednou.

„Kombinace pětprstových cvičení jsou nevyčerpatelné, četné jiné příklady lze nalézt v každé sbírce technických cvičení a každý si může sestavit podle daných vzorů nové formy a cvičiti je výše uvedenými způsoby.“ (Kurz, 1945, s. 30) Tato myšlenka shrnuje jednu z Kurzových důležitých zásad, která platí i dnes. Nemusíme hrát pouze cvičení uvedená v *Základech*. Můžeme si sestavit vlastní ze skladeb, které zrovna studujeme. Nemusíme jich hrát velké množství, ale je podstatné je opravdu pečlivě vycvičit.

2.6 Stupnice

Samotná hra stupnic by nebyla možná bez kvalitního podkladu palce. Ten určuje při brilantní hře její tempo. O hře stupnic jinými úhohozovými charaktery zde nepíše. Ty si můžeme logicky odvodit po vzoru předešlých oddílů, a na jakoukoliv řadu tónů je aplikovat.

Pro nácvik správného podkladu palce nám Kurz nabízí cvičení, při kterém zadržíme druhým a třetím prstem sekundu, a palcem podkládáme oběma směry v intervalu kvarty. Druhá varianta téhož cvičení je zadržení druhého a čtvrtého prstu a podklad v intervalu kvinty. Zpočátku cvičíme v *pianissimu* a *portamentu*. V silné dynamice by se palec rychleji unavil. Jestliže ale od počátku zařadíme hru *staccato*, která je následně popsána, palec si navykne na větší pohotovost při hře. Navíc, jak později Kurz uvádí, při hře stupnice je zásadní hra co nejvylehčenějším palcem, čemuž hra *staccato* pomůže (Kurz, 1945, s. 38).

Stejně cvičení dále rozvíjí v různých variantách. Zajímavá je přírazová varianta. Žák si představí vzdálenost, uvolní paži i zápěstí, a potom rychle s přírazem podloží, přičemž důraz se klade na druhou notu (Kurz, 1945, s. 34). Stejně cvičení najdeme i v učebnici Milady Borové²⁵ pro nejmenší klavíristy *Od peřinky ke školičce a ještě o trochu dále...*, kde ho autorka podává jinou formou.

²⁵ Milada Borová: 1927 – 2012; česká pedagožka, autorka dětských učebnic hry na klavír.

Hop a skok

Klávesu neslyšně stiskneme a celou notu držíme do konce taktu.



Obr. 5: Přírazové cvičení podkladu palce

Nejgauz nám pro podklad nabízí šikvné přírazové cvičení, které ale můžeme zařadit až po nácvičku stupnice jako takové. Palec se musí připravit dříve na svoji klávesu, aby mohl zahrát příraz. Tím jsme donuceni k co možná nejrychlejšímu, ale plynulému pohybu prstu (Nejgauz, 2019, s. 116).



Obr. 6: Přírazové cvičení G. Nejgauze

Následuje přípravné cvičení ke hře stupnice. Pravá ruka hraje C dur, přičemž prstoklad tvoří palec, druhý a třetí prst, který zahraje dvojhmat, opět palec a následně druhý a čtvrtý prst (opět dvojhmat). Dvojhmat zahrajeme důrazně u klávesy. Ruka je stále mírně nakloněná k malíku pro snadnější podklad. Současně rychle podložíme palec. S úhodem palce se připraví další dvojhmat. Postup opakujeme. Toto cvičení je velmi praktické pro přípravu stupnice. Pro pokročilejší studenty, kteří se se stupnicemi již seznámili, by bylo vhodnější začít místo v C dur v H dur, kde je poloha ruky mnohem přirozenější a prstoklad i vizuálně jednodušší na zapamatování. Podobné cvičení právě v H dur uvádí ve své publikaci i Milada Borová (Borová, 2004, s. 61).



Obr. 7: Přípravné cvičení ke hře stupnice

Při samotné stupnici je nutné vše výše uvedené hlídat. S podkladem neotálíme. Kurz požaduje podložit hned při hře druhého prstu, při úhozu palce připravit ostatní prsty bez trhnutí, ale hbitě (Kurz, 1945, s. 38). Formulace zde není ideální; lehce nás nabádá ke spíše fázovanému způsobu hry než k plynulému podkladu. Paže se totiž musí pohybovat plynule po klaviatuře. Při hře s podkladem se snažíme ruku klonit k pátému prstu, naopak v opačném směru nakláníme k palci (Kurz, 1945, s. 40). Tento způsob je ale poměrně nepohodlný. Nejgauz říká, že pro ruku je přirozenější se k palci postupně přibližovat, nedržet staticky ruku nakloněnou a při překládání prstem opsat malý oblouk, poté se vrátit do původní polohy s nakloněním k malíku (Nejgauz, 2019, s. 113). Ruku vede zápěstí, paže zůstává volná. Vedení ruky můžeme přirovnat například k žehlení, kde také vede zápěstí spolu se zbytkem paže.

V další části oddílu Kurz dělí stupnice do čtyř skupin dle technické příbuznosti. První skupinu tvoří durové a stejnojmenné mollové stupnice od C do E, kde je shodný prstoklad v obou rukách. Stupnice od H a F má vždy u jedné ruky specifický prstoklad. Třetí skupinu tvoří Ges dur/fis moll a Des dur/cis moll. Zde hrajeme v dur na černých klávesách, na bílých pouze palec. Melodická moll nemá jednotný prstoklad v obou směrech. Zbývající stupnice B, Es a As rovněž nemají jednotný prstoklad. Podle Kurze by se měly se studovat jednotlivě a zvlášť (Kurz, 1945, s. 42). Toto členění stupnic je velmi praktické. Množství stupnic se může zdát ohromné, když si ale uvědomíme jejich společné aspekty, můžeme výcvik významně urychlit.

Princip nácviku hry stupnice je podle Kurze tradiční. Nejprve cvičíme *legatissimem* s prsty připravenými u kláves, poté *non legato*, zvlášť, následně dohromady v protipohybu, později unisono a kombinovaně v pořadí durová, harmonická moll a melodická moll (Kurz, 1945, s. 43-46). Při nácviku je výhodné začínat po durové stupnici stupnicí melodickou mollovou, což je logické i po stránce teoretické. Melodickou mollovou stupnici tvoří kombinace durového a mollového tetrachordu; je tudíž více příbuzná durové než harmonická mollová. Sedí v ruce lépe i technicky; tvoří přirozený přechod k harmonické, kde máme občas nepříjemný interval zvětšené sekundy mezi šestým a sedmým tónem. Tuto myšlenku využil i Ferenc Liszt ve svých cvičeních, ačkoliv Kurz je nepovažoval za přínosná (Kurz, 1922, s. 19).

Dále Kurz uvádí cvičení se změnou pulsace, kdy nejprve hrajeme v triolách přes dvě oktávy všechny tři stupnice, dále v jednoduchém polyrytmu (dvě ku třem) zpestřeném o střídání hry *staccato* a *legato* v každé ruce. Dále nabízí tradiční rytmické obměny po čtyřech. Krátce se zmiňuje i o hře v terciích a sextách, kde dává tipy ohledně prstokladů. Vzhledem k tomu, že se jedná o základy, je logické, že obšírněji se jimi nezabývá. I studenti konzervatoří je zpravidla nehrají hned v prvním ročníku. Nakonec se zmiňuje o chromatické stupnici. Nabízí zde několik prstokladů podle požadovaného charakteru hry. První se hodí spíše pro jemnou hru, druhý je přirozeně energičtější a třetí nám pomůže docílit co nejrychlejší hry.



Obr. 8: Prstoklady chromatické stupnice

2.7 Akordová hra

Vzhledem k dispozicím klávesových nástrojů, patří akordová hra neodmyslitelně k základním technickým dovednostem, které je třeba se soustavně věnovat. Kurz se od počátku zaměřuje na hru čtyřhlasých akordů. Předpokládá, že látka tříhlasých akordů je probrána ještě před nástupem na vyšší stupeň vzdělání.

Hra akordů je ve své podstatě podobná hře oktáv, protože krajní hlasy svírají stejný interval. Cílem je odlišení vrchního hlasu od ostatních mírným přesunutím těžiště směrem k pátému prstu. Je nutné dbát, aby byl akord zahrán současně; nesmí znít jako *arpeggio* (Kurz, 1945, s. 50-51). Krajní prsty drží podobně jako u oktáv stabilitu celé ruky, proto se je snažíme držet spíše u kraje kláves, jinak by se i celá ruka posunula směrem k víku nástroje, kde je kontrolování tónu těžší. Nakonec Kurz doporučuje přípravu ruky na akord před úhozem kdykoli je to možné. Docílíme tím lepší kontroly zvuku a vyhneme se tak ostrosti (Kurz, 1945, s. 49).

Pro dosažení hezkého a znělého akordu doporučuje Kurz postupovat dle uvedeného návodu, který demonstruje na sledu čtyřhlasých kvintakordů mollových a durových od každého tónu chromatické řady. Před samotným zahráním musíme nejprve připravit prsty na požadované tóny, poté při úhozu vymrštíme uvolněné zápěstí. Dále se zápěstí povolí přes původní polohu co nejnižše a vrátí se do původní polohy. Nakonec rychle co nejkratším pohybem přemístíme celou ruku na další akord, kde opakujeme celý proces (Kurz, 1945, s. 50-51). Jakmile tento způsob hry zvládneme, můžeme celý postup zjednodušit. Zachováme úhoz s pohybem zápěstí vzhůru, ale poté se vrátíme do původní polohy. Tímto cvičením dosáhneme diferenciacce různých svalových skupin ruky. Jak píše Nejgauz, nehledě na pocit napětí při rozpětí prstů, nesmíme při hře zapojovat ani ramena, ani předloktí (Nejgauz, 2019, s. 120).



Obr. 9: Základní tvar pro cvičení akordů

Úhoz *staccato* cvičíme opět s přípravou. Tentokrát ale hrajeme s pocitem od klávesy vzhůru. Při cvičení je výhodné zápěstí ruky držet trochu výš a udeřit pružným úhozem. Tím se ruka sama vymrští vzhůru celou paží. Poté se automaticky schoulí, čímž si může odpočinout před dalším akordem. V rychlém tempu, kdy nestihneme dostatečně rychle akord připravit, hraje akordy shora bez přípravy na klávesách. I dnes rozlišujeme dvě kategorie sledů akordů. Jak píše Liberman, jeden způsob je *od* klávesnice, druhý pak shora *do* klaviatury (Liberman, 2003, s. 119). Rozlišujeme, stejně jako u později u oktáv, hru ze zápěstí v pianu a z celé paže v silnější dynamice.

Dále Kurz zmiňuje hru *arpeggio* ve *staccatu*. Po přípravě hrajeme švihem za otočení celé paže kolem podélné osy. Setrvačnost při hře žádoucí vymrští ruku ve směru hry (Kurz, 1945, s. 52).

Cílem dalšího cvičení je vycvičit hru pevnými prsty. I podle Libermana nesmíme zapomenout na jejich aktivní zapojení (Liberman, 2003, s. 119). V prvních úkolech

jde v podstatě o varianty cviků jednotlivých prstů, s tím rozdílem, že zde ukotvenými prsty držíme akord. Jakmile začne nácvik rozložených akordů, doporučuje autor cvičné přehánění pohybu zápěstí, které se logicky s narůstajícím tempem zmenšuje.

Cvičení na podklad palce při rozkladu akordů jsou prakticky shodná s kapitolou o hře stupnic. Zde ale může nastat problém. Podklad palce ve velkém rozkladu je namáhavý, prst se často musí natáhnout přes široký interval. V tomto případě je výhodnější tzv. polohová hra, kdy rozklad rozdělíme na několik menších pozic, které propojíme pohybem ruky v pololegatu (Lieberman, 2003, s. 44).

Velmi užitečné cvičení je na podklad palce na černých klávesách. S tímto se pravidelně setkáváme v romantické literatuře. Kurz doporučuje cvičit všechny rozklady jedním prstokladem, např. veškeré kvintakordy prstokladem velkého rozkladu základního tvaru C dur.

Všechna uvedená cvičení samozřejmě postupně cvičíme ve všech obrazech, v dominantním i zmenšeném septakordu a zvětšených i zmenšených trojzvucích.

V závěru kapitoly Kurz uvádí Leschetického akordovou suitu, ve které si postupně přes harmonické modulace procvičíme všechny akordy. S tímto se setkáme ve většině učebnic té doby, mimo jiné u Marguerite Longové. Pomáhá nám vycvičit harmonickou orientaci na klaviatuře. Můžeme v ní aplikovat veškerá cvičení výše popsaná.

The image shows two staves of musical notation for a chord exercise. The first staff contains four measures of chords with fingering numbers 5, 6, 6/4, and 7. The second staff contains four measures of chords with fingering numbers 6/5, 4/3, 2, and 6/5. The second staff ends with the instruction 'Des a.t.d.'.

Obr. 10: Harmonický materiál akordové suity podle Leschetického

2.8 Hra tercií a sext

Problémem hry dvojhmatů je zpravidla to, aby se ozvaly naprosto současně. Při nácvičku je proto zapotřebí velkého soustředění. Naším cílem je hra s velmi znějícím vrchním hlasem.

Podle Kurze je obecně prospěšné držet zápěstí při hře dvojhmatů poněkud výš, než jsme zvyklí. Ulehčuje to jak podkládání prstů při hře delší řady, tak i jejich překládání. Zpočátku se snažíme zahrát cvičení níže uvedené o *legatissimo* s přidrženými prsty, poté hrajeme *non legato* s lehkým, ale vysokým zdvihem prstů. Účinným cvičením na nezávislost prstů je hra jednoho hlasu *staccato* a druhého *legato*. Liberman na nezávislost prstů doporučuje cvičení Johannese Brahmsa²⁶ (Liberman, 2003, s. 110).



Obr. 11: Cvičení na hru tercií a sext

Obecně je hra dvojhmatů velmi náročná na udržení uvolněné paže. Liberman navíc dodává, že při hře musí pianista pocítit plnou volnost prstů, které ale musí být synchronizovaná (Liberman, 2003, s. 110). I po delší práci na této technice může snadno docházet k tuhnutí hracího aparátu. Tento problém se týká zejména sext, u nichž ruka není v přirozené pozici. K udržení volnosti nám podle autora pomůže kontrola zápěstí. Při hře řady tónů vázaně střídavě prvním a čtvrtým prstem a druhým a pátým je nutné hlídat si polohu ruky. U prvního dvojhmatu by mělo mít zápěstí tendenci klesat, zatímco u druhé sexty naopak stoupat vzhůru. Tento pohyb samozřejmě nesmí být trhaný; vždy se jedná o plynulý pohyb korespondující se hrou cvičení (Kurz, 1945, s. 61).

Při hře dvojhmatových stupnic vázaně se osvědčuje naklonění ruky k malíku. Díky tomu se uvolní prostor pro podklad palce a zároveň je překládání prstů přirozenější

²⁶ Johannes Brahms: 1833 Hamburk – 1897 Vídeň; německý hudební skladatel, klavírista a dirigent.

(Kurz, 1945, s. 63). Podobný postup si můžeme přenést i ze hry stupnic, kdy při směru vzhůru (v pravé ruce) rovněž mírně nakloníme ruku, aby mohl palec rychleji podložit. Někdy bohužel není plné *legato* možné. V tomto případě se snažíme udržet klávesu co nejdéle (Kurz, 1945, s. 63).

2.9 Hra oktáv

V úvodních cvičeních jsme považovali každý jednotlivý prst za celek. U oktáv platí stejná zásada pro celou ruku až po zápěstí (Kurz, 1945, s. 64). Je nutné zapojit celou paži, ačkoliv podle charakteru hry budeme vždy rozlišovat i zaměření na zapojení určité části ruky. To však neznamená, že by se zbytek paže vyřadil z činnosti. Jak potvrzuje Liberman: „stupeň jejich podílu může být různý a určuje rozmanitost způsobů, jimiž se oktávy hrají v závislosti na hudebně-zvukových úkolech.“ (Liberman, 2003, s. 102) Kurz podobně jako ve hře akordů rozlišuje dva způsoby hry – ze zápěstí a z celé paže. Ruka musí pevně držet tvar oktávy. I v tomto větším rozpětí musí dlaňové klouby vystávat, zápěstí je nesmí převyšovat. To potvrzuje i Nejgauz, který připodobňuje tvar ruky k poloprstenci (Nejgauz, 2019, s. 131). Naopak Liberman popisuje, že v rychlejším tempu se zápěstí mírně zdvihá (Liberman, 2003, s. 106). Tvar ruky nám může také připomínat klenbu. Prostřední prsty bychom měli držet výše mírně zahnuté. S tímto pokynem ale hrozí nebezpečí fixace, která by měla za následek tuhnutí zápěstí. Hráč musí mít pocit volné paže (Kurz, 1945, s. 64).

K nácviku jsou doplněna průpravná cvičení. První z nich je v podstatě „kolébání“ z jednoho prstu na druhý, přičemž tvar ruky zůstává zachován. Prsty by měly být zpevněné a tvořit jakési pilíře výše zmíněné klenby.

Následuje cvičení na repetitivní hru. Nejprve hrajeme zněle *non legato* v pomalém tempu, kdy v pauze vymrštíme ruku v zápěstí (samozřejmě jen tolik, kolik nám ruka dovolí). Poté při zrychlení klesneme do *piana* a se zmenšujícími se pohyby zápěstí zrychlujeme do osminových triol.

Ke stupnicové hře oktáv a oktávových skoků je uvedeno cvičení, které postupně projde přes celou chromatickou stupnici. Kurz zpočátku radí cvičit lehkým úhodem v nižší dynamice a často střídat ruce, aby nedošlo k únavě (Kurz, 1945, s. 69). Na něj navazuje tzv. oktávová suita, která by podle Kurze měla vystačit na udržení

oktávové techniky na vysoké úrovni. Toto cvičení můžeme také doplnit Nejgauzovou variantou, kdy při držení oktávy hrajeme pouze prvním nebo pátým prstem (Nejgauz, 2019, s. 90).

Kurz doporučuje používat buď střídání čtvrtého a pátého prstu na černých a bílých klávesách nebo používání pouze pátého prstu (Kurz, 1945, s. 68). Záleží na požadovaném charakteru. První zmíněný prstoklad je vhodný spíše pro rychlý jemný charakter, zatímco druhý pro využijeme ve vyšší dynamice a vrcholném charakteru.

Při cvičení vázaných oktáv na chromatické stupnici je důležité sledovat pohyb zápěstí. Na bílých klávesách bychom měli směřovat dolů, na černých vzhůru. Prstoklad je vhodný čtvrtým a pátým prstem. Někdy rovněž využijeme legato pouze pátým prstem. V tom případě musíme posouvat ruku jako při *glissandu*, držet ji co nejvíce u kláves a používat lehké postranní pohyby (Kurz, 1945, s. 71).²⁷

O dalších technikách souvisejících s hrou oktáv (např. lomené) se již nezmiňuje.

2.10 Skoky a hra basů

Podle Kurze se jedná o nejchoulostivější složku klavírní techniky (Kurz, 1945, s. 71). Před samotným skokem bychom měli držet ruku co nejvíce roztaženou, a to alespoň na oktávu, abychom se co nejvíce přiblížili k cílové klávese, a tím byl skok pro nás co nejkratší. Samozřejmě u hráčů s menším či větším rozpětím se interval bude měnit. Je ale výhodné vždy zachovat tvar křivky, neboť ta je nejkratší vzdáleností mezi dvěma body na klaviatuře (Nejgauz, 2019, s. 137). Pokud nemáme čas na přípravu, můžeme využít nízký oblouk ze zápěstí (Kurz, 1945, s. 72). Používáme převážně první a pátý prst. Ten se ale pohybu neúčastní, vše provádíme celou paží. To samé platí i u skoků na basové tóny. Při sledu několika skoků držíme ruku v rozpětí blízko kláves.

²⁷ Kurz doporučuje použít tento pohyb např. u sedmé a patnácté variace z Beethovenových 32 variací c moll nebo ve druhé variaci druhého sešitu Variací na Paganiniho téma Johannese Brahmse.

Jako cvičení jistých skoků můžeme využít skákání o jednu oktávu výš; poté již pro nás bude mnohem snazší zahrát skok v původní variantě. Osvědčuje se rovněž cvičení v rytmických změnách; konkrétně první notu zahrajeme jako příraz (Kurz, 1945, s. 72). V duchu si představíme vzdálenost skoku, připravíme se a ideálně na první pokus skočíme; vědomě se upínáme k druhé notě. Zraková kontrola je rovněž velmi důležitá. U některých skoků je ale dobré těsně před zahráním skok připravit, aby se hráč vyhnul zbytečnému riziku z nezdaru (Kurz, 1945, s. 71).²⁸

U hry basů je důležité, abychom hráli znělým malíčkem. Když jej podržíme mírně kolmo, získáme žádoucí tón. Samotný prst se ale úhozu nezúčastňuje, vycházíme z celé paže. Tyto skoky zpravidla hrajeme rychlým pohybem shora (Lieberman, 2003, s. 91). Podobný princip uplatníme při hře oktáv.

Na černých klávesách máme více možností. Buď použijeme bříško malíčku nebo skočíme společně třetím a čtvrtým prstem. Jestliže potřebujeme zahrát černou klávesu s důrazem, je dobré skákat palcem.

2.11 Odtahy a hra kantilény

Poslední dvě kapitoly se skládají ze speciálních technik, které částečně souvisí s frázováním a stylovostí. Tomu se Kurz ale v této publikaci vyhýbá a soustředí se ryze na technické provedení. Do této sbírky je nicméně zařadil proto, že často působí ve skladbách potíže.

Zjednodušeně řečeno, odtah je spojení dvou not různé výšky. Kurz uvádí i tvar, kdy máme pod obloučkem více not a za poslední pauzu; pro tuto figuru platí stejné pravidlo. Z hlediska tónového je důležité, aby druhá (poslední) nota zazněla v *pianissimu*, a byla mírně kratší. Hudebně tento efekt přirovnává ke vzdechu (Kurz, 1945, s. 74). Můžeme si odtah i otextovat, např. slovem „tráva“ (Hurník, 1989, s. 31). Nesmí se ale hrát staccato; v tom případě by zněla ostře. V podstatě jde o to, aby se tóny propojily táhlým, měkkým pohybem paže, u které musíme mít pocit naprosté lehkosti (Kurz, 1945, s. 73-74). Odtah není pouze o práci prstů, ale o součinnosti celé ruky.

²⁸ Kurz jako příklad uvádí závěr Chopinova Scherza b moll.

Existují i odchylky. V případě, kdy je druhá nota dlouhá, klademe důraz z hlediska fráze právě na ní. Kurz uvádí paralelu s houslemi, kdy hráč udělá *crescendo* k druhé notě. To na klavíru provést nelze kvůli technickým dispozicím nástroje, proto musíme druhou notu mírně zdůraznit (Kurz, 1945, s. 74).

Dále uvádí cvičení, ve kterém hrajeme v C dur stupnici přes jednu oktávu druhým a třetím prstem od každého tónu odtahy. Bříškem druhého prstu udeříme klávesu a zároveň směřujeme zápěstím dolů. Můžeme si představit, že se boříme do teplého písku. Třetí prst udeří se současným zdvihem zápěstí co nejjemněji. Tím vytvoříme odtah. Zápěstí ale nesmí směřovat k tělu, pohyb jde vzhůru (Kurz, 1945, s. 74).



Obr. 12: Cvičení hry odtahů

Zpěv a hra kantilénových pasáží je pro klavír jednou z nejobtížnějších technik. Vlastnosti nástroje je v podstatě neumožňují. Abychom vytvořili iluzi zpěvu, je nutné zapojit měkký, ale intenzivní úhoz. Je nezbytné se vyvarovat ostrého úhozu a zapojit bříška prstů, až budou na klávese skoro natažené. I Liberman ve své knize říká, že prsty jsou při kantiléně v podstatě prodloužením klávesy (Liberman, 2003, s. 74). Paže zůstává naprosto uvolněná. Zápěstí je před úhozem nízko, při úderu směřuje pružným pohybem vzhůru (Kurz, 1945, s. 76). Toto je velmi zásadní informace. Nechceme, aby zápěstí samo o sobě dělalo pouhé pohyby nahoru a dolů. Jestliže spojíme vše v uvedeném návodu, dostaneme moderní pocit „braní“ tónu z klaviatury.

Kurz dále propojuje hru kantilény se zásadou stylového frázování. V tomto případě nemůžeme oddělit techniku hry od interpretace. Jak Liberman poznamenává, zpěv se pokaždé odvíjí od charakteru konkrétní hudby (Liberman, 2003, s. 75). Na příkladu *Nokturna Des dur op. 27 č. 2* F. Chopina popisuje Kurz zpoždování tónů na melodicky důležitých tónech, které dotvoří frázi (Kurz, 1945, s. 77). Tato asynchronizace ale nemůže být nahodilá; je nutné si logicky rozčlenit, který tón a jak úhozově „opozdíme“ podle stavby fráze.

2.12 Závěr

System techniky hry na klavír popsany v publikaci Viléma Kurze je uceleny a detailně propracovaný. Jednotlivé oddíly na sebe plynule navazují a jsou vzájemně propojeny. Kurz zde striktně dodržuje postup od jednoduššího k těžšímu. Výklad čtyř poloh, na nichž popíše druhy úhozů, pomáhá studentovi naučit se vnímat a uvědomit si rozdíly na stejném hudebním příkladu. Všechny úhozy aplikuje na každé probírané látce, což poskytuje studentovi jasný a přehledný návod ke cvičení.

Soudobá metodika hry na klavír již nepovažuje za nutné systematicky probírat každou kapitolu z této publikace, nicméně, má-li klavírista problém s určitým typem techniky, může díky návodu obsaženému v této učebnici pochopit základní příčinu nesnáze, obdobně, jako se při výuce cizím jazykům vracíme k přehledu gramatiky. Ačkoliv některé názory z této učebnice jsou již překonané, nalézáme v ní i dnes inspiraci a návod, jak postupovat při překonávání technických nesnází. Později může student oslovit svého pedagoga pro kontrolu svého postupu nebo k doladění případných nejasností. Zpětná vazba od zkušeného vyučujícího je velmi důležitá. Může se stát, že žák si návod vyloží chybně, a mohl by si tak ublížit. Jednoznačně ale doporučuji doplnit návod obsažený v Kurzově publikaci i studiem další odborné literatury. V hudbě není univerzální či jednoznačné vůbec nic. Každý interpret je jedinečný, každému tvaru ruky může vyhovovat odlišný způsob hry. *Technické základy klavírní hry* představují ucelený přehled klavírní techniky, snažíci se shrnout a zobecnit fundamentální pravidla hry na klavír. Přínos této publikace vidím zejména v její komplexnosti. Student či pedagog zde najde základní principy, které pak může ve své vlastní praxi obohatit či rozvinout studiem další novodobé literatury z oboru techniky hry na klavír.

3 O klavírních metodách starších a novějších

Tato útlá, ale informacemi nabitá publikace, vyšla v roce 1922 v Brně. V té době byl Kurz již dva roky pedagogem státní konzervatoře v Brně. Jedná se o zápis přednášky, která se konala o rok dříve, 18. května 1921, ve dvoraně brněnské „Vesny“²⁹.

Kniha sice není formálně rozčleněna do kapitol nebo částí; tématicky ji ale můžeme rozdělit na čtyři části, jejichž obsah je nastíněn v úvodu. Dohromady ilustrují stav tehdejší pedagogiky a Kurzův názor na ni. První část se zabývá vývojem techniky hry na klavír v historickém kontextu. Ve druhé autor specifikuje rozdíly mezi starou a novou školou, přičemž se snaží zdůraznit pozitiva školy nové. V další části charakterizuje nové učebnice a metody. Vše prokládá svými názory a komentáři. Na konci předkládá názory vybraných slavných osobností. Tuto část své práce pokládá za velmi důležitou, neboť myšlenky praktiků považuje za nejcennější názor (Kurz, 1922, s. 18).

Jak už samotný název napovídá, v knize se seznámíme s historií klavírních metodik zhruba od 17. století až do Kurzovy současnosti. Za velké osobnosti barokní klávesové literatury označuje Françoise Couperina, Jeana-Philippa Rameaua a Domenica Scarlattiho³⁰. O všech se vyjadřuje velmi pozitivně. Upozorňuje na fakt, že zásady, které tito umělci vypisovali ve svých traktátech, jsou stále platné, přestože od jejich vzniku uplynula dlouhá doba. Jediné, co se mění, je forma a styl metodiky (Kurz, 1922, s. 5). Tento názor je stále aktuální. Všechny vynikající osobnosti té doby musely dojít k vrcholu podobnou cestou, která byla formována sociálně i historicky. Cíl každé pedagogiky je v podstatě stejný; vychovat dobrého hudebníka. Je zřejmé, že kvalitní metody, které vychovaly výborné hráče, musí stát na podobných principech, ačkoliv se mohou formovat v různé době. Sám Kurz uvádí, že geniálně nadané technické talenty šly intuitivně vždy správnou cestou, zatímco teoretici, kteří nebyli dobrými umělci, vnesli spíše chaos do techniky hry (Kurz, 1922, s. 5). To jen potvrzuje Kurzovu myšlenku z úvodu kapitoly.

²⁹ Vesna: ženský vzdělávací spolek v Brně, byl založen roku 1870.

³⁰ Domenico Scarlatti: 1685 Neapol – 1757 Madrid; italský varhaník, cembalista a skladatel.

Kurz dále vyzdvihuje přínos Carla Czerného, kterého popisuje jako zakladatele školy komplexně shrnující veškerou techniku (Kurz, 1922, s. 7). Na Czerného pedagogiku navázali jeho žáci, zvláště Ferenc Liszt a Theodor Leschetický. Kurzova publikace nicméně oprávněně vytýká Czerného metodice zachování klidné ruky a absenci hry akordů v široké poloze, kterou později rozvinul Chopin a také Liszt.

Chopin a Liszt posunuli hru do vyšší dimenze; každý svým způsobem. Chopin vycházel primárně ze zvuku klavíru, Liszt se spíše klonil k orchestrálnímu pojetí hry. Kurz upozorňuje na Chopinovy vynikající pedagogické vlastnosti v předmluvě k vydání Karola Mikuliho, jenž byl Chopinovým žákem (Kurz, 1922, s. 9). Zdůrazňoval hru uvolněnou paží, zmiňuje nácvik stupnic od E dur. U Liszta popisuje, že ke zdolání jeho technicky náročných skladeb je zapotřebí součinnosti nejen celé paže, nýbrž dokonce celé horní části trupu (Kurz, 1922, s. 10). Toto je velmi cenný poznatek, který dokazuje, že ačkoliv se Kurz ve svých *Technických základech klavírní hry* soustředí primárně na správnou funkci prstů a drobné prstové techniky, uvědomuje si důležitost zapojení celého těla při hře.

Kritizuje použití nástrojů jako Chiroplast, Daktilion³¹ a jiných, které se ještě během jeho života tu a tam používaly. Podrobně popisuje základní rozdíly mezi tzv. starou prstovou a novou školou. Píše o rozdílném pojetí práce ruky, chválí zapojení práce celé paže v nové škole. Přehnané používání technických cvičení bez vysvětlování považuje za překonané. Tento způsob výuky je uznáván v klavírní technice dodnes. Radí hrát spíše menší množství, ale uvědoměle (Kurz, 1922, s. 11). Pro obhajobu své metodiky uvádí příklad Ludwiga Deppeho³², který původně začal pracovat ve stylu staré školy, ale postupně měnil názor a posléze rozvinul metodiku založenou na hře kvalitním tónem (Pruner, 1999, s. 15).

V knize Kurz spíše kriticky hodnotí koncept v té době poměrně nové fyziologické hry a psychologického pojetí pedagogiky, např. Rudolfa Breithaupta³³. Nachází

³¹ Chiroplast, Daktilion: mechanické pomůcky, které měly sloužit ke zdokonalení pianistické techniky.

³² Ludwig Deppe: 1828 Alverdissen – 1890 Bad Pyrmont; německý skladatel, teoretik a pedagog.

³³ Rudolf Maria Breithaupt: 1873 Brunšvik – 1945 Ballenstedt; německý skladatel a teoretik.

v nich mnoho pochybného a rozporuplného. Kurz disponuje schopností racionálně analyzovat atributy jednotlivých směrů a nalézt ty kvalitní. Práci svalů přirovnává k tělesné výchově. Správný pohyb nenalezneme jen teorií, ale praxí – samotnou hrou (Kurz, 1922, s. 15). Také správně poukazuje, že důkazem kvality metodiky je počet vynikajících umělců, které vyprodukovala. V případě výše uvedených nových konceptů nezná vynikajícího vychovaného umělce žádného.

Za dobrou metodiku označuje práci Eugena Tetzela³⁴ a Hugo Riemanna³⁵. Naopak kritizuje dnes uznávaný názor Marie Jaëllové³⁶ o zapojení špiček prstů, v nichž se nalézají největší množství nervových zakončení. Obecně se Kurzova metodika soustředí spíše na svalovou součinnost, a práci nervové soustavy příliš nebere v potaz.

Poslední část diskutující názory slavných klavíristů věnuje Kurz převážně Theodoru Leschetickému a jeho metodě založené na nezávislé práci svalů od předloktí. S touto metodou se setkal při pracovním pobytu ve Lvově a velmi ovlivnila zbytek jeho pedagogické kariéry. Kurz zde vyjadřuje svůj názor, že velký umělec, např. Leschetický, jako silně individuální osobnost není schopen sám sepsat svoji metodiku. Kurz tvrdí, že vyjádření jedné metody není jednoduše možné (Kurz, 1922, s. 20). I to nám pomáhá pochopit jeho vlastní metodiku, kdy nemusíme každou větu v *Technických základech klavírní hry* brát jako dogma, ale spíše jako popis nejčastějšího možného procesu nácviku.

Na první místo správné hry dává dokonalou techniku. Tou je možné podle Kurze zakrýt i nedostatečné nadání (Kurz, 1922, s. 21). Právě v tom vidí Ilja Hurník nebezpečí. Kurzova metoda dovede z žáka vytěžit maximum, které může být jen minimální. Vzbuzuje pak mylné zdání o mimořádném talentu (Hurník, 1989, s. 52). V interpretaci zase vyzdvihuje správné pochopení individuality skladatele a stylu

³⁴ Eugen Tetzl: 1870 Berlín – 1936 Berlín; německý pedagog a spisovatel.

³⁵ Hugo Riemann: 1849 Gross-Mehlra – 1919 Lipsko; německý muzikolog.

³⁶ Marie Jaëllová: 1846 Steinseltz – 1925 Paříž; francouzská klavíristka a pedagožka, studentka Ignaze Moschelese.

skladby. Příkladá velký význam správné pedalizaci, která je podle Antona Rubinsteina³⁷ polovinou hry (Kurz, 1922, s. 26).

Pro nás, současníky, je Kurzova publikace velmi přínosná. Shrnuje jeho názory na minulou i současnou klavírní pedagogiku. Je pozoruhodné, jak dobře si byl vědom pozitiv i nešvarů z dob minulých a jak trefně dokázal ohodnotit významné pedagogy své doby. Tato kniha také dokládá jeho kvalitní kritické myšlení, kdy automaticky nepřijímal nové myšlenky, aniž by o nich důkladně nepřemýšlel a nevyzkoušel je v praxi.

Správnost jeho názorů prověřil čas. I po sto letech se většinou shodují s dnešními. V dnešní době máme navíc k dispozici zdroje informací z celého světa. Kurz se prakticky vůbec nezmiňuje např. o ruské pedagogice, zmínek o francouzské je zde pomálu. V dnešní době si velmi ceníme přínosu významných mezinárodních osobností - Alfreda Cortota³⁸ G. Nejgauze nebo Grigorije Kogana³⁹. Díky nim máme možnost utvořit si komplexní obraz o světové klavírní pedagogice.

³⁷ Anton Grigorijevič Rubinstein: 1829 Vikhvatintsi – 1894 Petrodvorec; ruský klavírista, skladatel a dirigent.

³⁸ Alfred Cortot: 1877 Nyon: 1962 – Lausanne; francouzský klavírista a dirigent.

³⁹ Grigorij Michajlovič Kogan: 1901 Mogilev – 1979 Moskva; ruský klavírista a muzikolog.

4 Postup při vyučování hře na klavír

V roce 1921 vyšlo v nakladatelství Oldřicha Pazdířka první vydání Kurzova *Postupu při vyučování hře na klavír: příručka pro učitele i žáka*. Obsahuje seznam skladeb pro klavír rozdělený do deseti stupňů dle obtížnosti. Každý stupeň je dále dělen na technické studie, etudy a přednesovou literaturu. Na rozdíl od druhého vydání, které přepracovala Růžena Kurzová, zde chybí úvod, ve kterém by Kurz vysvětlil, proč a jak jsou jednotlivé části rozděleny. Jednotlivá díla jsou vypsána bez dalšího členění, vyskytuje se zde jen malé množství novějších skladeb. Celkově je tato publikace mnohem stručnější než druhé přepracované vydání. Díla, která se vyskytují v obou vydáních, se svým zařazením shodují. Druhé vydání této publikace podrobněji přiblížím v další části této kapitoly.

Na samotném začátku se nachází seznam nejpoužívanějších učebnic pro začátečníky té doby. Je zde uvedena hojně používaná klavírní škola Ferdinanda Beyera⁴⁰ nebo škola dvojice Fibich⁴¹-Malát⁴². Na ní navazují v prvním stupni nejjednodušší skladby instruktivní literatury. Každý další stupeň nabývá na obtížnosti po technické i hudební stránce. Tomu odpovídá i repertoár. V závěru sešitu nalezneme krátký výčet klavírních koncertů, také rozdělený do jednotlivých stupňů, a výčet děl pro levou ruku.

Mnohem zajímavější je druhé vydání této publikace z roku 1930. Kurzová sice základní členění zachovala, výrazně ale navýšila výčet skladeb v každé části, které navíc systematicky rozdělila. V každé kapitole (stupni) nalezneme část A, která obsahuje literaturu zahraniční, a část B, která se věnuje české tvorbě. Jednotlivé opusy jsou řazeny podle období. Hudba psaná na přelomu 19. a 20. století je navíc rozdělena dle národnosti skladatele (vyjma etud a instruktivních skladeb). Jelikož se v každé skupině vyskytují i alba, která obsahují skladby různé náročnosti, připisuje k nim poznámku, na kterých dalších stupních mohou být studována.

⁴⁰ Ferdinand Beyer: 1803 Querfurt – 1863 Mohuč; německý klavírista a pedagog, autor dříve často používané *Přípravné školy hry klavírní*.

⁴¹ Zdeněk Fibich: 1850 Všebořice – 1900 Praha; skladatel, jeden z nejvýznamnějších představitelů českého romantismu druhé poloviny 19. století.

⁴² Josef Malát: 1843 Starý Bydžov – 1915 Praha; skladatel, pedagog a teoretik, autor školy pro housle i klavír.

Autorka navíc označila hvězdičkou ty tituly, které považovala z hudebních nebo instruktivních důvodů za zvlášť doporučeníhodné (Kurz & Kurzová, 1930, s. 3). V každém stupni vypisuje i několik vhodných skladeb pro čtyři ruce. Podle Kurzové by mladí učitelé měli své žáky hned od začátků vyučování cvičit ve hře z listu na nejsnadnějších čtyřručních skladbičkách (Kurz & Kurzová, 1930, s. 13).

Kurzová deklaruje, že z nové literatury zařadila pouze několik nejzajímavějších skladeb (Kurz & Kurzová, 1930, s. 3). Přesto v celé publikaci nalezneme velké množství děl skladatelů přelomu 19. a 20. století, která dnes na pódiu zřídka kdy uslyšíme.

Za povšimnutí stojí zařazení skladeb autorů období renesance a baroka. V některých stupních nám tak nabízí k nastudování díla starých anglických mistrů, slavné barokní cykly Jeana-Phillipa Rameaua nebo Françoise Couperina. Cykly Johanna Sebastiana Bacha jsou řazeny logicky postupně. Přes jednotlivé stupně se dostaneme od *10 snadných skladeb* ve třetím stupni a *12 malých preludií* až po vrcholná díla (*Dobře temperovaný klavír, Chromatická fantazie a fuga*).

Výběr repertoáru se s rostoucími stupni rozšiřuje, v posledních kapitolách je velmi rozmanitý. V prvních částech je literatura pro začátečníky poměrně stručná. Nachází se v ní soudobá instruktivní literatura a hudba klasická. Starší literatura se v ní vyskytuje spíše výjimečně, což je škoda. I na úplném začátku by měl mít žák možnost seznámit se s upravenými skladbami autorů jako jsou W. A. Mozart nebo Georg Friedrich Händel⁴³. Protože boom tvorby skladeb pro nejmenší přišel až během 20. století, lze předpokládat, že kdyby se na tehdejšímu trhu vyskytovaly tyto úpravy, byly by zde zařazené. Na druhou stranu zde autorka zařadila úpravy skladeb ve čtyřruční verzi, ale opět až do středního stupně.

V dnešní době je složité se zorientovat v rozsáhlém množství skladeb, které jsou pro klavír k dispozici. Můžeme tedy využít *Postup* jako inspiraci pro výběr repertoáru pro klavíristy, pedagogy i jejich žáky. Ostatně podtitul k tomu přímo vybízí.

⁴³ Georg Friedrich Händel: 1685 Halle – 1759 Londýn; hudební skladatel, jeden z nejvýznamnějších představitelů hudebního baroka.

Přestože je *Postup* primárně vytvořený jako seznam literatury, Růžena Kurzová zde připsala i své názory na kvalitní výuku počátků hry na klavír pro začínající učitele. Vzhledem k tomu, že celý život pracovala po boku svého manžela, který přijímal do své třídy i její žáky, lze považovat názory autorky za názory celého manželského páru (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 61). Vzhledem k tomu, že tyto poznámky, obsahově se rovnající seznamu uvedeném v druhé části knihy, pokládám za velmi přínosné, vyzdvihnu v této práci ty názory z jednotlivých kapitol, které jsou i dnes aktuální, ačkoliv byly napsány již v roce 1930. Je zajímavé, že názory Růženy Kurzové se v učebnicích hry na klavír z její doby nevyskytují vůbec nebo jen sporadicky.

V šesti kapitolách se autorka rozepisuje o nabídce klavírních škol, samotného vyučování, výběru skladeb a etud a rozvíjení žákovy celkové hudebnosti. V poslední části rovněž nastíní obecná pravidla rozvrhu cvičení na nástroj.

4.1 O školách

Na začátku svého výkladu uvádí Kurzová stručný přehled klavírních škol v té době využívaných. Za nejvhodnější považuje ty s českým textem – F. Beyera a dvojici Fibich-Malát. Z dnešního úhlu pohledu jsou tyto tituly po stránce metodické zastaralé. Přístup novějších škol je zcela odlišný. Forma zpracování se více přiblížila dětem i díky vhodným ilustracím. Lze z nich ale využít čtyřruční úpravu lidových písní Zdeňka Fibicha. První cvičení s přitažlivým doprovodem učitele také velmi vhodně využívá Eliška Kleinová⁴⁴ ve své *Škole hry z listu na základě čtyřruční hry*.

Jelikož v době vydání *Postupu* byla schopnost používat německý jazyk v českých zemích samozřejmostí, stručně se zde představuje i několik německy psaných škol. U škol jiných zemí (Francie, Anglie) Kurzová tvrdí, že nemá smysl se o nich zmiňovat, dokud nebudou přeloženy (Kurz & Kurzová, 1930, s. 5).

⁴⁴ Eliška Kleinová: 1912 Přerov – 1999 Praha; česká pedagožka, sestra skladatele Gideona Kleina.

4.2 O vyučování počátkům

Za nejdůležitější prvek při výuce začátečníků považuje Kurzová individuální přístup. Každý učitel by měl doplnit výuku hry na klavír i o příslušný teoretický výklad. Tato myšlenka je stále aktuální. Ani dnešní skupinová výuka hudební nauky nemůže žáky naučit kompletně teoretickou látku vzhledem ke specifickým jednotlivých hudebních nástrojů.

Kurzová dále zdůrazňuje, že se pedagog nesmí držet pouze klavírní školy. Je nutné zadávat k doplnění literatury i vhodné instruktivní skladby (Kurz & Kurzová, 1930, s. 5). Každá skladba by měla být vypracována pomalu a pečlivě, díky čemuž se postupně žák naučí spolehlivě pracovat a následně i zrychlit nácvik skladby.

Dřívější pedagogice bylo vytýkáno, že se žáci seznamovali s notovým textem, aniž by znali jeho skutečný hudební smysl (Vlasáková, 2003, s. 48). Pro Kurzovou je sice samozřejmostí zařazení prstových cvičení od počátku výuky, nejprve ale pouze dle sluchu, později i z not. Kurzová poukazuje na nutnost udělat cvičení pro děti atraktivní (Kurz & Kurzová, 1930, s. 6). Dnes můžeme zmínit populární sbírku sešitů Edny Mae Burnam⁴⁵ *A Dozen a Day*, která se přesně tímto názorem řídí. U pokročilých žáků můžeme technické cvičení nahradit částí právě studované skladby, kterou vytvoříme z jejího náročného místa (Kurz & Kurzová, 1930, s. 16).

Zároveň s nácvikem klavírní techniky je dle autorky žádoucí přirozeně rozvíjet žákovo hudební a rytmické cítění, intonaci intervalů za pomoci her, pochodování do hudby či předzpěvování melodických skladbiček (Kurz & Kurzová, 1930, s. 6). Z učebnic té doby bychom mohli nabýt dojmu, že forma „škola hrou“ nebyla u výuky klavíru příliš využívána, ale jak dokazuje myšlenka Kurzové, ani tehdy nepatřila do hodin pouze hra na nástroj. Komplexně rozvíjely i ostatní složky žákovy hudebnosti.

Při nácviku je zásadní dobrý prstoklad. Zpočátku se má cvičit pouze pomalu s hlasitým počítáním. Stejně myšlenky používá i Kurz ve svých *Technických základech klavírní hry*. Je pravda, že nelze vycvičit skladbu pouze přehráváním

⁴⁵ Edna Mae Burnam: 1907 Sacramento – 2007 Sacramento; americká pedagožka, autorka klavírní školy *Step by Step Piano Course*.

v rychlém tempu, nicméně, když si klavírista při počátečním studiu nezahraje kus vcelku, nemůže si udělat představu o celkovém pojetí skladby, která je v poslední fázi nácvičku zásadní a která se musí vyvíjet od začátku studia. Začátečník se tím navíc může naučit pohotovosti při čtení not a hře z listu. Pro děti je koordinace počítání a hry na nástroj poměrně složitá. V začátcích se primárně soustředíme na rozvoj metroritmického cítění formou her a cvičení, jakými jsou přešlapování z nohy na nohu v pulsaci skladby a tleskání těžkých dob. Používání metronomu při hře Kurzová příliš nedoporučuje, pouze u stupnic a v rytmicky-technických úsecích (Kurz & Kurzová, 1930, s. 7).

„Stačí méně probrané látky na rok, zato dokonale technicky zvládnuté. [...] Vymáháním vzorného výkonu musí učitel buditi u dětí již od samých počátků vyučování smysl pro reprodukční dokonalost. Musí u nich však především vzbuditi také chuť k práci a lásku k hudbě i nástroji.“ (Kurz & Kurzová, 1930, s. 7) V zásadě je toto vše dodnes platné. Žáka bychom opravdu měli naučit pečlivosti a vyvarovat se pouhého povrchního přehrávání, ale na druhou stranu již v prvních letech by dítě mělo poznat co nejširší množství charakterů ve skladbách. Nemusíme úzkostlivě lpět na postupu k další látce až poté, co perfektně ovládneme předchozí. Neznamená to ale, že nebudeme postupovat od lehčího k těžšímu (Vlasáková, 2003, s. 43). Měli bychom s žákem pracovat v obou rovinách. Část látky (např. skladby na koncert) pečlivě vypracovat a vzbudit v žákovi smysl pro pečlivost, a zároveň ho seznámit s co nejširším množstvím repertoáru i techniky.

4.3 O výběru skladeb

V této kapitole apeluje Kurzová na pedagogy, aby se vyvarovali přeceňování svých žáků. „Učitelé by měli vždy pamatovati na známý výrok Schumannův: ‚Snaž se zahráti dokonale snadné skladby! Bude to správnější, nežli hráti skladby obtížné jen prostředně.‘“ (Kurz & Kurzová, 1930, s. 7) Je pravdou, že malý klavírista by se měl již od počátku naučit vypracovat precizně zadanou skladbu. K tomu jsou lehčí instruktivní skladby dobrou volbou. Na druhou stranu je ale důležité dávat žákovi i drobné „výzvy“ – skladby, které jsou možná v tu chvíli nad jeho síly. Samozřejmě nemusíme tyto skladby prezentovat na koncertě, když s nimi malý klavírista bude mít problémy. I pro pedagogy jde o určitou zkoušku, kam až můžeme zajít v obtížnosti při zadávání skladeb. Nic se nesmí přehánět.

Program bychom měli vybírat pestře, aby žák poznal nejhodnotnější díla klavírní literatury jak ve směru hudebním, tak i výchovném (Kurz & Kurzová, 1930, s. 7). S tím nelze než souhlasit. I když bude studentovi vysloveně „sedět“ nějaký styl, správný učitel ho musí naučit nastudovat cokoliv. I díky tomu si bude v budoucnosti žák uvědomovat, čemu se spíše vyhýbat a co naopak ve svém repertoáru upřednostňovat.

Pedagog by si měl dávat pozor na skladby, které jsou technicky přístupné, ale jejich hudební obsah je velmi náročný. Kurzová uvádí jako příklad *Preludia* F. Chopina nebo Beethovenovu *Sonátu č. 31 As dur op. 110*. Druhá zmíněná skladba vyžaduje nepochybně jistou životní zralost (Kurz & Kurzová, 1930, s. 9).

Jelikož každý postupuje podle svých schopností a nadání, nerovnajít se jednotlivé stupně ročníkům studia. Žák přestoupí k dalšímu repertoáru až poté, co zvládne dostatečně danou úroveň (Kurz & Kurzová, 1930, s. 9). To je naprosto zásadní informace. Na první pohled bychom totiž mohli nabýt dojmu, že za jeden rok se musí zvládnout repertoár vypsáný v jednom stupni. Tato informace dává jasný základ pro individuální uměleckou výuku. Tyto myšlenky z roku 1930 jsou i dnes naprosto aktuální.

4.4 O výběru etud

Každý klavírista by se měl seznámit s etudami Bertiniho⁴⁶, Cramera⁴⁷, Clementiho⁴⁸ a Czerného. Učitel by jich neměl volit velké množství. Je vhodné je volit účelně, žákovi na míru. Opět se zde postupuje od snazšího k těžšímu. Nehrajeme tedy složitější etudy dříve, než budou zvládnuty jednodušší. Podobné tvrzení jsem již zhodnotil výše. Není důvod žákovi nedat alespoň krátký kus trochu těžší etudy, jen aby si ji vyzkoušel.

⁴⁶ Henri Bertini: 1798 Londýn – 1876 Meylan; francouzský klavírista a skladatel.

⁴⁷ Johann Baptist Cramer: 1771 Mannheim – 1858 Londýn; klavírista a skladatel, žák Muzia Clementiho.

⁴⁸ Muzio Clementi: 1752 Řím – 1832 Evesham; anglický skladatel italského původu, klavírista, pedagog a hudební vydavatel.

Detailní vypracování jednoho opusu etud často přináší žákovi větší prospěch než povrchní přehrávání velkého množství sbírek (Kurz & Kurzová, 1930, s. 11). Většina sbírek se snaží zachytit všechny základní prvky klavírní techniky. Seznamuje-li se student s novým problémem, je vždy prospěšnější začít s lehčí literaturou, aby si danou techniku nejdřív vyzkoušel. Zabráníme tím případným pozdějším problémům s rukama.

4.5 Jak působiti na vývoj žákovy hudebnosti

Toto téma se částečně rozebírá již v kapitole *Vyučování počátkům*. Nebudu zde tedy opakovaně zmiňovat aktivity typu pochodování do hudby, intonace intervalů a další. Jako důležité považuje autorka vzdělávání nejen v samotné hře, ale i v harmonii, hudební teorii a dějinách hudby – všeobecných i nástrojových. To je stále platné. I dnes jsou všechny tyto předměty vyučovány na konzervatořích a vysokých školách. Na základních uměleckých školách se s těmito předměty setkáme pouze ve vyšších ročnících hudební nauky. Učitel by proto měl již od počátku žáka seznamovat se základy dějin hudby i hudební teorie.

Hlavní obecná zásada *Postupu* je, aby učitel žáka naučil správnému logickému myšlení, přesnému a samostatnému nastudování jakékoliv skladby (Kurz & Kurzová, 1930, s. 12). Další zásady, které Kurzová zmiňuje, využíváme stále. Při seznámení s novou skladbou by ji měl učitel žákovi předehrát. U starších studentů si dnes můžeme pomoci i nahrávkami významných umělců. I sám Kurz používal při své výuce svoji velkou sbírku gramofonových desek (Böhmová-Zahradníčková, 1954, s. 159). Je také důležité, aby si žáci před sebou skladby vzájemně předehrávali. Tímto způsobem mají možnost poznat více z klavírní literatury. Proto Kurzová radí učit zpočátku společně dva i tři žáky na hodině (Kurz & Kurzová, 1930, s. 12). Zdá se sice, že by toto mohlo fungovat, nicméně pro učitele je dnes velmi těžké věnovat se více dětem najednou. Tento přístup rovněž odporuje individuálnímu přístupu k žákovi – každý přece pracuje jinak, jak Kurzová výše zmiňuje. Pro dítě může být frustrující slyšet výkon žáka, který pracuje rychleji. Zároveň pro žáka, který je už v látce dál, může být nezáživné poslouchat stejné nebo obdobné skladby. Dnes je výhodné využít moderních technik, instruktivních pořadů pro děti na internetu nebo v médiích.

Samozřejmostí je podle autorky pravidelná návštěva koncertů (Kurz & Kurzová, 1930, s. 13). I tu si žák musí nacvičit. Dnes k tomu využíváme nejrůznější workshopy a výchovné koncerty, které dokážou hravou formou přiblížit dětem i složitější skladby.

Později by se měl žák aktivně účastnit komorní hry a doprovázení dalších hudebníků. I to je nutné dle Kurzové pečlivě připravit (Kurz & Kurzová, 1930, s. 13). S tím souvisí i hra na čtyři ruce s pedagogem nebo se spolužákem. Zmiňuje i hru z listu. Ta by se neměla cvičit na repertoárových skladbách, ale spíše na skladbách z nižších stupňů *Postupu* nebo na klavírních výtazích a úpravách oper (Kurz & Kurzová, 1930, s. 13). Tento názor považuji za velmi sympatický. Jak jsem zmiňoval výše, hra lehčích skladeb nebo nově studovaných kusů z listu pomůže žákovi vytvořit si už v počáteční fázi určitý přehled o celém díle.

4.6 O rozvrhu práce

Zde by mělo převažovat známé pravidlo, že kvalita převažuje kvantitu. Kurzová zde nastínila přibližný plán, který se může měnit individuálně dle potřeb žáka. U dětí zdůrazňuje fázování cvičení na půl hodinu dopoledne a odpoledne (Kurz & Kurzová, 1930, s. 15). I když by toto bylo stále ideální, je nepravděpodobné, že by dnes každý věnoval cvičení takové množství času od samého počátku. U pokročilých klavíristů doporučuje průměrně tři hodiny. Z toho tvoří 45 minut technická cvičení, která ale můžeme dělit a vkládat mezi další aktivity. Při delším cvičení totiž pozornost odchází, tudíž je žádoucí střídat aktivity po kratších časových úsecích. 1 hodinu a 45 minut žák stráví hraním skladeb a etud a půl hodiny hrou z listu nebo udržováním repertoáru. Autorka zde nabízí střídání aktivit typu technických cvičení obden, základní kostru rozvrhu bychom ale měli dodržovat pořad a neprodlužovat některé složky na úkor ostatních (Kurz & Kurzová, 1930, s. 15).

4.7 Závěr

Ačkoliv se může na první pohled zdát, že *Postup při vyučování hře na klavír* je pouze výčet děl k nastudování, z jeho podrobné analýzy vyplynulo, že poznámky v druhém vydání obsahují velké množství stále platných myšlenek, které využíváme i v současné výuce. Tento stručný návod je přínosný pro každého

začínajícího učitele. Shrnuje všechny základní principy výuky hry začátečníků a nabízí ucelený postup práce. Ten si může pedagog v průběhu své praxe nepochybně přizpůsobit. Publikace definuje základní kostru výuky.

Seznam literatury je velmi široký, učitel si může vybírat rozmanitý repertoár pro své žáky a není omezen pouze určitou klavírní školou. Pokročilejší student si zde může sám najít skladby, které by chtěl nastudovat. Je zde záruka kvalitního výběru literatury, což může být jinak pro nezkušeného studenta při současné ohromné nabídce velký problém.

Závěr

Vilém Kurz přinesl do české klavírní pedagogiky jednu z prvních opravdu systematicky propracovaných a ucelených metodik vycházející z jeho vlastní pedagogické praxe a touto praxí rovněž ověřenou. Jednotlivé části v *Technických základech klavírní hry* na sebe pečlivě navazují, cvičení každé techniky vychází z již předešlých znalostí. Spolu s prací jeho ženy Růženy Kurzové dostáváme komplexní systém výuky od začátečníků až po pokročilé hráče.

Postup práce začátečníků se v podstatě shoduje s dnešním pojetím. Některé formy se sice pozměnily; dnes využíváme jiné učebnice hry na klavír a nezačínáme se hrou v pětiprstové poloze, nicméně práce s žákem na hodinách, když ji srovnáme s poznámkami Růženy Kurzové v *Postupu při výuce hry na klavír*, je podobná.

Kurzovy názory byly ve své době velice moderní a řada jich ob stojí i v dnešní pedagogice. Forma některých cvičení je, pravda, již poněkud zastaralá, ale pokud by měl student problémy s určitým druhem techniky, mohou mu za dohledu učitele pomoci.

Na závěr si opět dovoluji citovat z knihy *Cesta s motýlkem* Ilji Hurníka, která velmi přesně shrnuje pozitiva, která přinesl profesor Vilém Kurz: „Profesor Kurz poznamenal celou naši klavírní školu. Někdo by dokonce tvrdil, že je její alfou a omegou. Já bych spíš řekl, že uspořádal písmenka v pedagogické abecedě. Alfou dal na začátek a omegu na konec. Nic nového, řekne se. Opravdu nic nového, žádný objev. Zato nový čin. Bylo ho zapotřebí. Ta písmenka v naší pedagogice byla totiž trochu přeházená.“ (Hurník, 1989, s. 30)

Seznam použitých pramenů a literatury

BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha: Supraphon, 1973. 202 s. ISBN – není uvedeno.

BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. *Vilém Kurz: život, práce, methodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. 193 s. ISBN – není uvedeno.

BOROVÁ, Milada. *Od peřinky ke Školičce a ještě trochu dále*. Praha: Panton International, 2004. 88 s., ISMN M-2050-0754-6.

HURNÍK, Ilja. *Cesta s motýlkem: o lidech u klavíru a kolem něho*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1989. 168 s. ISBN 80-7058-168-9.

KURZ, Vilém. *O klavírních metodách starších a novějších: Přednáška, pořád. st. konservatoří v Brně ve dvoraně Vesny 18. květ. 1921*. Olomouc: Pazdírek, 1922. 30 s. ISBN – není uvedeno.

KURZ, Vilém. *Postup při vyučování hře na klavír: příručka pro učitele i žáka*. Brno: Pazdírek, 1921. Hudební knihovna. 16 s. ISBN – není uvedeno.

KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

KURZ, Vilém, Růžena KURZOVÁ. *Postup při vyučování hře na klavír: příručka pro učitele i žáka*. 2. vyd. Brno: Pazdírek, 1930. Hudební knihovna. 136 s. ISBN – není uvedeno.

LIBERMAN, Jevgenij. *Práce na klavírní technice*. Přeložila Ludmila Šimková Praha: ARCO IRIS, 2003. 128 s. ISBN 80-86001-05-9.

MACKOVÁ, Blanka. *Firkušný, Rudolf* [online]. Český hudební slovník, 2009 [cit. 2022-04-19]. Dostupné z:
https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3816.

NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 2. vyd. Přeložila Dagmar Šimonková. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. 273 s. ISBN 978-80-7331-515-3.

PRUNER, Jaroslav. *Klavír: historie, psychologie, diskografie*. Ostrava: Montanex, 1999. ISBN 80-7225-025-6.

REITTEREROVÁ, Vlasta. *Klein, Gideon* [online]. Český hudební slovník, 2015 [cit. 2022-04-19]. Dostupné z:
https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=3131.

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

Seznam použitých notových ukázek

Obr. 1: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 2: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 3: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 4: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 5: BOROVÁ, Milada. *Od peřinky ke Školičce a ještě trochu dále*. Praha: Panton International, 2004. 88 s., ISMN M-2050-0754-6.

Obr. 6: NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 2. vyd. Přeložila Dagmar Šimonková. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019. 273 s. ISBN 978-80-7331-515-3.

Obr. 7: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 8: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 9: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 10: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 11: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Obr. 12: KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry: s 36 fotografickými reprodukcemi poloh ruky a prstů*. 4. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. ISBN – není uvedeno.

Příloha č. 1: Fotografie Viléma Kurze

Vilém Kurz u klavíru ve svém Pražském bytě

Převzato z: *BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. Vilém Kurz: život, práce, methodika. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. 193 s. ISBN – není uvedeno*



Příloha č. 2: Fotografie Růženy Kurzové

Růžena Kurzová, manželka Viléma Kurze

Převzato z: BÖHMOVÁ-ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. *Vilém Kurz: život, práce, methodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. 193 s. ISBN – není uvedeno

