

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

**Bakalářská práce**

Hana Wratová

**ETUDA V PEDAGOGICKÉM PROCESU HRY NA KLAVÍR NA ZÁKLADNÍCH  
UMĚLECKÝCH ŠKOLÁCH**

Olomouc 2016

Vedoucí práce: MgA. Ladislav Pulchert, Ph.D

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zpracovala samostatně a použila jen prameny uvedené v seznamu použité literatury.

V Medlově dne 10. 4. 2016

## Obsah

1. Stručná historie klavíru a klavírních škol .....	5
1.1. Vývoj klavíru jako nástroje.....	5
1.2. Klavírní školy minulosti a současnosti .....	7
1.2.1. Románské země.....	7
1.2.2. Německo .....	9
1.2.3. České země .....	10
2. Pedagogický proces hry na klavír na základních uměleckých školách.....	13
2.1. Žák a učitel.....	13
2.1.1. Předpoklady klavírního pedagoga .....	13
2.1.2. Předpoklady žáka .....	15
2.2. Rozvíjení hudební představivosti.....	16
3. Etuda a její zařazení do pedagogického procesu hry na klavír.....	18
3.1. Nejvýznamnější etudy při výuce hry na klavír na základních uměleckých školách..	18
3.1.1. Album etud I – V (Kleinová, Fišerová, Müllerová) .....	18
3.1.2. Carl Czerny.....	29
3.1.3. Burgmüller – 25 lehkých etud .....	30
3.1.4. Henri Lemoine .....	32
3.1.5. Jean-Baptiste Duvernoy.....	32
3.2. Další významní skladatelé klavírních etud (Cramer, Clementi, Moscheles, Rachmanninov, Liszt, Chopin).....	32
Závěr.....	35
Resumé .....	36
Seznam použité literatury .....	38
ANOTACE .....	41

## ÚVOD

„Hudba je jedním z nejkrásnějších a nejnádhernějších darů božích. Je jedním z nejlepších umění. Noty oživují slova. Hudba zahání duchu smutek, jako bychom se dívali na krále Saula. Je nejlepší útěchou pro zarmoucené lidi, jí se srdce upokojí, občerství a osvěží.“ (Martin Luther)

Slavný citát Martina Luthera znamenitě vystihuje pocity, které prožívám při poslechu hudby. Když jsem si vybírala téma své bakalářské práce, bylo jasné, že tuto práci zaměřím hudebním směrem. Jakožto dlouholetá klavíristka a velká milovnice hudby jsem věděla, že by to ani jinak nešlo. Za svou klavírní praxi, která započala v mých šesti letech na Základní umělecké škole Bohuslava Martinů v Havířově, vedla přes Základní uměleckou školu Uničov, až nakonec nyní pokračuje profesionálním klavírním vzděláváním na Konzervatoři Evangelické Akademie Olomouc, jsem získala mnoho dalších poznatků a zkušeností. Z malé ustrašené holčičky, kterou je za klavírem sotva vidět, jsem vyrostla v sebejistou interpretku. V posledním roce získávám poprvé za život také zkušenosti profesionálního klavírního pedagoga, což mě nesmírně obohacuje a naplňuje.

Ve své práci se nejprve zabývám historickým vývojem klavíru, dále kontextem klavírních škol a metodik, protože právě ony jsou předchůdci samotných etud. Dále rozvíjím kapitolu o pedagogickém procesu hry na klavír na základních uměleckých školách a jeho nejdůležitějších faktorech. Poté se už zabývám samotnými etudami, a to těmi pro výuku na základních uměleckých školách nejvýznamnějšími, dále se stručně zmíním o složitějších koncertních etudách určených pro vyspělejší hráče nebo mimořádně nadané žáky základních uměleckých škol.

Přestože se tato práce zabývá etudami (hudebními skladbami pro jeden nástroj sloužící k výuce instrumentalisty), musím se přiznat, že jako dítě jsem etudy opravdu ráda neměla. Zdály se mi zbytečné a nudné. Nicméně, s věkem se tento názor postupně proměňoval a nyní vím, že etudy jsou nejen velice důležité pro techniku, správný rozvoj prvků klavírní techniky a také vývoj hudebního sluchu, ale mohou žáka u klavíru skutečně i bavit, pokud mu učitel vybere etudu „šitou na míru“ a pomůže mu s jejím nácvikem. Při četbě děl významných autorů klavírní literatury se mi vybavovaly chvíle strávené za klavírem a léta dřiny, které jsem tomuto nástroji dala. Doufám, že má bakalářská práce dá světu klavírní literatury alespoň malý přínos.

# 1. Stručná historie klavíru a klavírních škol

## 1.1. Vývoj klavíru jako nástroje

Než se tato práce začne zabývat samotnými klavírními etudami, je třeba si nejprve říci něco málo o historii a vývoji klavíru samotného.

Nejdříve je nutno správně určit, do jaké nástrojové skupiny klavír patří. Jak uvádí Václav Jan Sýkora ve svém díle *Dějiny klavírního umění* (1973), klavír je často řazen do skupiny nástrojů bicích, což ale není správné zařazení. A to zejména proto, že u opravdových bicích nástrojů jako jsou činely, tympany či zvony, sotva najdeme s klavírem společného předka. (Sýkora, 1973 str. 3)

Klavír je tedy nástrojem nikoliv bicím, ale strunným, úderným s klaviaturou. Tón při hře na klavír vzniká zjednodušeně řečeno tak, že při stisku klávesy se vymrští plstěné kladívko, které udeří o strunu a tím vzniká čistý tón. Celá stavba klavírní mechaniky je nesmírně složitá a tato práce se jí nebude podrobněji zabývat.

Zpět nyní k historickému vývoji klavíru. Úplně prvním prapředkem dnešního klavíru byl takzvaný **monochord** (z řeckého *monos* = jeden, *chorda* = struna). Monochord byl akustický nástroj, který staří Řekové používali původně k matematickým výpočtům tónových poměrů. (Je zajímavé, jak jdou matematika a hudba ruku v ruce. Vždyť i Pythagoras prý dělal své matematické výpočty za pomoci poslechu hudebních intervalů.) Jednalo se o jednoduchou desku s dvěma pevnými kobyčkami na protilehlých stranách a třetí kobyčkou klínovitého tvaru, která byla posouvateľná. Přes dvě pevné kobyčky byla natažena struna a třetí, pohyblivá kobyčka pomáhala určovat matematické délkové poměry vzdálenosti znějících kmitů na struně. (Sýkora, 1973 str. 10)

Protože neustálá nutnost posouvat kobyčku monochordu se stávala víc a víc obtěžující, byla v další části vývoje nahrazena klávesovým mechanismem. Tím vlastně začínají skutečné dějiny klavíru. (Sýkora, 1973 str. 12)

Klavichord nebyl samozřejmě zpočátku vůbec dokonalý. Stále se jednalo pouze o dřevěnou skříň, ve které byly příčně napnuty stejně dlouhé a stejně naladěné struny, přičemž na každé klávese byl upevněn kovový jazýček – takzvaný tangent, který při doteku rozezvučel strunu a zároveň plnil funkci kobyčky. Hlavně tu ale byla výrazně omezena možnost akordické hry,

protože zde byla jen jedna struna pro více tónů. V průběhu dalšího historického vývoje se ale vyrovnal počet kláves s počtem strun.

Dalším mezníkem v „evoluci“ klavíru se stalo **clavicembalo**. Zde je však nutno podotknout, že jeho předchůdcem není monochord, ale **psaltérium**, předchůdce cembala. Tón byl u clavicembala tvořen zadrhnutím např. tuhé buvolí kůže o strunu (princip zde tedy byl podobný jako u dnešního cembala). Jelikož ale clavicembalo mělo dvě klaviatury kvůli možnosti křížení hlasů, nastal požadavek odstranění složitého aparátu dvojí klaviatury. To vedlo v 18. století ke vzniku **kladívkového klavíru** („hammer klavír“), bezpochyby největšímu mezníku v organologickém vývoji klavíru. O tento nástroj se zasloužil italský výrobce hudebních nástrojů **Bartolomeo Cristofori di Fransesco** (1655 – 1731).

Kladívkový klavír se svou ozvučnou skříní na třech nohách, ozvučnou deskou, strunami napnutými v litinovém rámu nad ozvučnou deskou a mechanikou složenou z kláves, kladívek a dusítek se už velmi podobá klavíru tak, jak ho známe dnes. V průběhu dalších dvou staletí se zdokonaloval a dále vyvíjel (ale už jen v drobnostech, ve srovnání s předešlým vývojem). Co se týče vnitřní mechaniky, původně používal tzv. mechaniku vídeňskou. Vídeňská mechanika, kterou proslavil vídeňský nástrojář **Johann Andreas Streicher** (1761 – 1833), fungovala na principu kladívko proti klávese, úder směrem od hráče, což hře na takovémto nástroji dodávalo kulatý flétnový tón, zato ale s menší pružností. Anglická mechanika, vynalezená až v roce 1780 **Johnem Broadwoodem** (1732 – 1812), byla už daleko důmyslnější. Systém, který rozeznívá struny, byl obohacen o zvláštní lištu a pákový systém. V anglické mechanice je tón mnohem nosnější, zpěvnější a hra je celkově pružnější. Při koupi klavíru je tedy třeba dávat pozor na typ mechaniky a upřednostňovat ty s anglickou mechanikou. (Hejnar, 2013)

## 1.2. Klavírní školy minulosti a současnosti

V průběhu historie se klavírní literatura vyvíjela a obohacovala a nyní je nevyčerpatelnou studnicí, ze které klavírní pedagogové, a nejen oni, čerpají vědomosti a inspiraci. Přestože se tato práce zabývá etudami, je nutné nejprve nastínit alespoň stručný přehled nejdůležitějších klavírních škol napříč historií, neboť s vývojem etudy a klavírní pedagogiky obecně úzce souvisejí. Některé historicky starší klavírní školy dnes již vyvolávají negativní ohlasy, jiné jsou a ještě dlouho zůstanou „trvalkami“ klavírní literatury. Další školy zase nejspíše brzy upadnou v zapomnění, a proto je vhodné se o nich zmínit.

Vývoj klavírních škol také úzce souvisí s vývojem dalších věd, a to zejména věd biologického a psychologického odvětví – medicíny, neurologie, psychologie, a biologie samotné. Až do konce 19. století nebyly tyto přírodní vědy natolik vyvinuté, aby klavírní pedagogové byli schopni pojmout exaktní informace o lidském těle a mysli a správně tedy pokryli fyzické potřeby klavíristy – zejména postavení těla, správná pozice při sedu na klavírní židlička, správné postavení rukou a prstů. Nemluvě o tom, že co se týče psychologie, pedagogiky a rozvoje hudebního cítění (zejména u dětí), autoři klavírních škol kvůli neznalosti těchto oborů vůbec nezahrnovali psychologickou oblast do svých děl. Do konce 19. století tedy převládají školy **anatomicko – fyziologické**, kde je kladen důraz zejména techniku a teorie zde převládá nad praxí. Pozdější školy mají spíše praktický ráz a důraz je zde kladen zejména na přirozenost a sluchovou tvořivost, jsou tedy nazvány školami **psychotechnickými**. (Škvarková, 2004 str. 6)

Kromě českých zemí lze najít hodnotná díla klavírních škol napříč celou Evropou, zejména v románských zemích, Německu a Anglii.

### 1.2.1. Románské země

Itálie, Francie a Španělsko se dají považovat za kolébkou klavírních škol, neboť právě z nich pocházejí díla, jež dnes považujeme za úplně první skutečné učebnice klavírní hry vůbec. Prvním z nich je „*Declaración de los instrumentos musicales*“, volně přeloženo jako „Vyznání hudebních nástrojů“. Tuto učebnici sepsal roku 1555 španělský minorita **Juan Bermudo** (cca 1510 – 1565). V díle vzpomíná na velké španělské mistry, jako byl Don Juan Doyz z Malagy či Pedro Alberto Vila, a na členy královské kapely de Soto a de Cabezón. Druhým španělským mistrovským kusem klavírních škol je „*Arte de Tañer Fantasia, asi para Tecla como para Vihuela, y todo insntremento etc.*“, neboli „Umění hrát fantazie jak na

klávesách, tak i na vihuele i na každém nástroji atd.“. Toto dílo bylo napsáno **Tomásem de Santa Maria** (cca 1510 – 1570) o deset let později. (Sýkora, 1973 str. 65)

Již v těchto dvou klavírních školách jsou popsány prvky klavírní techniky, které se používají dodnes. Jedná se zejména o podklad palce, střídání prstů na jedné klávese, tvar ruky při hraní (zaoblená ruka) a je zde také kladen velký důraz na rytmus. Z historického hlediska jsou klavírní školy těchto dvou mistrů jedním ze základních kamenů dnešních etud. (Škvarková, 2004 str. 7)

V italských Benátkách klavírní kultura jen kvetla. Nejvýznamnější osobností italských klavírních škol je **Girolamo Diruta** (1554 – 1610), který roku 1593 vydal první teoreticko-praktickou učebnici hry na klávesové nástroje s názvem *Il Transilvano*. Diruta byl mnichem dominikánského řádu a kromě víry zasvětil celý svůj život hudbě. V *Il Transilvano* vymezuje jasný rozdíl mezi varhanami a klavírem (tzn. v té době cembalem a klavichordem).

*„Například když zahrajeme na varhanách notu brevis nebo semibrevis, slyšíme vyznít její plnou hodnotu, aniž je třeba klávesu znovu udeřit. Když se taková nota zahraje na cembale, tu dozní sotva více než její poloviční hodnota. Tentýž účinek, který na varhanách způsobuje tlak vzduchu, je možno na cembale docílit rychlostí a pohotovostí ruky, tím, že klávesu vícekrát za sebou udeříme, melodii neusekneme, nýbrž ji vyzdobíme trylky a příjemnými ozdobami. – Na varhanách – je třeba klávesy tisknout, neboli udeřit, aby melodie nezněly trhavě, ale vyrovnaně. Cembalo naproti tomu vyžaduje úder, aby trsací sloupky a brka dobře fungovaly.“* (Diruta, 1593)

Kromě významných poznatků z organologie, Diruta také vymezil klavírní prstoklad tak, jak ho známe dnes (l. ruka 5, 4, 3, 2, 1 – p. ruka 1, 2, 3, 4, 5) a uvádí již pět druhů ozdob – grado, salto bono, cattivo, grocci a tremolo.

Francie také nezůstávala pozadu, co se klavírních škol týče. Nejvýznamnější osobností v tomto odvětví je **Francois Couperin** (1668 – 1733) jeden z nejdůležitějších francouzských clavecinistů. V jeho díle *„L’art de toucher Le Clavecin“* (Umění hrát na cembalo) a *„Pièces de Clavecin“* (Kusy pro cembalo) jsou jedny z prvních zmínek o tom, jak přesně provádět ozdoby, zejména zde ale jako jeden z prvních uvádí poznámky k elementárnímu vyučování dětí. (Sýkora, 1973 str. 73)



Couperin uvádí, že hráč musí sedět tak vysoko, aby jeho loket, zápěstí a bříška prstů mohly být vedeny ve stejné rovině s klaviaturou. Pokud má dítě kdekoliv křeč, je něco špatně. Taktování hlavou a houpání nohama není vhodné. Vyzdvihuje také důležitost studia jednotlivých skladeb podrobně a postupně, notu po notě, a tvrdí, že je mnohem lepší studovat méně skladeb a podrobněji.

### 1.2.2. Německo

Hlavním představitelem klavírní a varhanní hudby v Německu na přelomu 17. a 18. století je nepochybně **Johan Sebastian Bach** (1685 – 1750). Tento mistrovský skladatel a improvizátor je kromě mnoha klavírních a varhanních skladeb autorem děl s pedagogickým záměrem. Mezi tato díla patří „*Knížka skladeb pro Annu Magdalenu Bachovou*“, „*Klavírní knížka pro Wilhelma Friedemanna*“ nebo například „*Invence*“. J. S. Bach obohatil klavírní pedagogiku o improvizací prvky, častější používání palce a obecně zavádí v tomto odvětví řád. Přestože tento génius ovlivnil celou klavírní kulturu až do současnosti, významnější osobností, co se klavírních škol týče, se však stal jeho syn **Carl Phillip Emanuel Bach** (1714 – 1788). (Sýkora, 1973 str. 77)

**C. P. E. Bach** rozvádí ve svém díle otcovy myšlenky a obohacuje je o další prvky. Jeho dílo má epochální význam v rozvoji klavírní pedagogiky a druhý syn J. S. Bacha se tak stává alfou a omegou klavírních škol až do 2. poloviny 18. století. Jeho nepopiratelnou historickou úlohu potvrzuje i fakt, že se k Emanuelovi hlásili takoví velikáni jako W. A. Mozart, J. Haydn nebo L. van Beethoven. Sám Mozart je autorem výroku „*On je otec, my jsme kluci. Kdo z nás umí něco pořádného, naučil se to od něho.*“ (Sýkora, 1973 str. 84)

Nejpodstatnějším dílem C. P. E. Bacha je dvoudílná učebnice „*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonaten erläutert)*“ – Pokus o správný způsob hry na klavír (osvětleno na příkladech a 18 cvičných skladbách v 6 sonátách. První díl školy se zabývá důležitostí prstokladu, správného provedení ozdob a dobrého přednesu. Druhá část díla pojednává o doprovodu, harmonii, kontrapunktu a číslovaném basu. Z toho vyplývá, že první díl zabývající se praxí je pro dnešní pedagogickou práci mnohem zajímavější. (Böhmová, 1973 str. 74)

V Německu se kromě C. P. E. Bacha objevují i další významní autoři klavírních škol, ačkoli nikdo z nich už nedosahuje jeho významu. Důležitou klavírní školou je také „*Die Kunst das Klavier zu spielen*“ **Friedricha Wilhelma Marpurga** (1718 – 1795). Tato škola vyšla ještě o

tři roky dříve než dílo Bachovo, tedy v roce 1750. Je zde vyzdvihován výběr učitele, nadnesena celá řada technických otázek a také rozebírána důležitost nenutit žáka hrát z not, dokud nemá osvojené přirozené pohybové návyky. (Škvarková, 2004 str. 8)

Nelze opomenout také **Daniela Gottloba Türka** (1750 – 1813) a jeho dílo „*Klavierspielen für Lehrer und Lehrende*“ z roku 1789.

### 1.2.3. České země

Vývoj klavírní pedagogiky v Čechách byl nepříznivě ovlivněn neblahými podmínkami určujícími tvorbu pro staré klávesové nástroje. První klavírní školy u nás tedy vycházejí až v 19. století a jsou již určeny pro fortepiano.

Za zakladatele první české klavírní školy je považován **František Xaver Dušek** (1731 – 1799). Tento skladatel četných komorních i klavírních skladeb byl výborným hráčem na klavír i cembalo a vyučoval v Praze téměř 30 let. Byl přítel W. A. Mozarta a pod svým pedagogickým vedením měl takové hráče jako L. Koželuh, J. Nerp nebo V. Mašek. I přesto Dušek sám žádnou učebnici nevydal, je však vysoce pravděpodobné, že vycházel ze školy C. P. E. Bacha. (Böhmová, 1973 str. 99)

Dalším významným českým klavírním pedagogem, který se pokoušel učebnici klavírní školy vytvořit, byl **Václav Jan Tomášek** (1774 – 1850). „*V roce 1871 jsem se cvičil v klavírní improvizaci a pracoval na sestavení logické klavírní školy, které dosud nebylo.*“, píše Tomášek ve svém životopise popisující období jeho života od roku 1845 do roku 1850. Učebnice však nebyla vydána ani v jeho případě, a ani se nepodařilo zjistit, jak vypadala. Není však pochyb o tom, že Tomášek své pedagogické postupy využíval v praxi a ovlivnil tak další generace klavíristů. On sám byl nejvíce ovlivněn zejména Ludwigem van Beethovenem a Ladislavem Dusíkem. (Böhmová, 1973 str. 103)

**Josef Proksch** (1794 – 1864), který úspěšně navázal na Tomáškovu pedagogickou činnost, byl prvním autorem školy klavírní hry, která skutečně vyšla. Rodák z Liberce, který učil klavír a kompozici, vedl vlastní hudební ústav v Praze. Zajímavé je, že kvůli vážné oční chorobě a pracovnímu přetížení byl Proksch od svých 13 let úplně slepý. Jeho první klavírní škola vydaná v roce 1829 nese název „*Neues Unterrichtssystem im Pianoforte-Spiel mit Anwendung des Chiroplasten von Johann Bernhard Logier. Vermerhrte, für seine Schüller eingerichte Ausgabe von Jos. Proksch, Director der Musikklehranstalt nach Logiers Methode in Prag (1831).*“ V prvním díle této školy Proksch počítá s použitím chiroplastu – přístroje,

jehož úlohou je držet správnou pozici ruky a prstů (tzv. Fingerführer). Použití chiroprastu však není vhodné, neboť správného úhozu dokáže ruka klavíristy pouze s využitím celé síly paže, což je při použití této lišty nemožné. Prokschova další díla jsou: „*Velká klavírní škola*“, kde vyložil svůj metodický postup, a „*Umění ensemblové hry*“. (Böhmová, 1973 str. 99)

Významnou úlohu pro vznik české národní klavírní školy má Prokschův žák a představitel ryze české hudby **Bedřich Smetana** (1824 – 1884). Mezi další Prokschovy významné žáky patří **Adolf Horák** (1850 – 1892), **Václav Švarc** (1830 – 1892) a **Jakub Virgil Holfeld** (1835 – 1920).

Na přelomu 19. a 20. století má největší význam mezi klavírními školami zřejmě dílo „*Technické základy klavírní hry*“ **Viléma Kurze** (1872 – 1945). Kurz za svou pedagogickou praxi dospěl k poznatku, že spousta žáků k němu chodí s již špatně naučenými návyky klavírní hry. Což můžeme ostatně pozorovat hned v úvodu díla, kde Kurz uvádí: „Hlavním účelem těchto cvičení jest napravití zakořeněné vady a zlovyky a dát ruce schopnost dalšího vývoje naprosto uvědomělým poznáním správných úkonů.“ Není pochyb o tom, že *Technické základy klavírní hry* jsou v rukou zkušeného pedagoga výbornou pomůckou, dnes jsou již však některé prvky této školy na pováženou. Požadavek tvrdého, až tuhého malíčku, přípravná hra na víko, snaha docílení kulatého tvaru ruky za každou cenu – to vše vedlo k tomu, že později Kurzovy *Technické základy* postihla na Lidových školách umění vlna stagnace. (Sýkora, 1973 str. 130)

Ve druhé polovině 20. století se již objevují komplexnější a dosud nejpropracovanější klavírní školy, z nichž se vyučuje klavírní hra dodnes. Pro děti od 4 do 6 let je nejvhodnější „*Klavírní školička*“ **Zdeny Janžurové a Milady Borové** z roku 1976. Tato půvabná publikace výborně pracuje s nejrůznějšími sluchovými hrami, rytmickými cvičeními a písničkami, což je pro tak malé dítě vynikající cesta k prohlubování sluchových dovedností a lásky k hudbě. V tak nízkém věku není ještě možné dětský mozek zatěžovat složitými pravidly notového zápisu a dalšími hudebně – teoretickými fakty, o etudách jako takových nemluvě. *Klavírní školička* tedy nabízí ideální způsob výuky pro malého žáčka – škola hrou. (Janžurová, 1976)

Na *Klavírní školičku* navazuje čtyřdílná publikace „*Nová klavírní škola*“ týchž autorek, která vznikla mezi lety 1993 a 1999. *Novou klavírní školu* je nejlepší začít zařazovat do učebních osnov kolem šestého a sedmého roku žáka. V tomto díle je už vhodné žáka postupně seznamovat s notovým zápisem. V průběhu výuky podle této školy se žák výrazně posouvá

v technice i teoretických znalostech hudby. Je však žádoucí, ba přímo nezbytné tuto školu kombinovat s dalšími školami, neboť ještě nebyla vytvořena žádná škola, která by naprosto a dokonale pokrývala všechny potřeby a vymoženosti dneška a zároveň vhodně pokrývala historický kontext, přestože *Nová klavírní škola* Janžurové a Borové je jedna z nejlepších klavírních publikací, srovnatelná se zahraničními. Vhodným příkladem klavírní učebnice, kterou je vhodné kombinovat s Novou klavírní školou, je „*Klavírní škola pro začátečníky*“ kolektivu autorů Zdeňky **Böhmové**, Adolfa **Saraeura** a Arnošky **Grünfeldové** z roku 1956. Alena Vlasáková ve své *Klavírní pedagogice* (2003) z této klavírní školy není příliš nadšena: uvádí, že Klavírní škola pro začátečníky je neblahým příkladem neprofesionálního přístupu k žákům, neodpovídá dnešním požadavkům a skladbičky jako „Na traktoru“, či „Vrabčák s vrabčičí“ jsou pro mládež studující hru na klavír příliš naivní. (Vlasáková, 2003 str. 33)

Nicméně, jak již bylo zmíněno, v případě individuálního přístupu k žákovi není s trochou snahy klavírního pedagoga žádným problémem nalézt ty správné skladby za pomoci obou výše zmíněných klavírních škol, které bez debat patří k těm nejlepším u nás.

## **2. Pedagogický proces hry na klavír na základních uměleckých školách**

### **2.1. Žák a učitel**

„Učitel a žák jsou základními činiteli vyučovacího procesu, kteří jsou nositeli „vyučování“ – mimo ně není tento proces uskutečnitelný.“ (Kohoutek)

„Zhostit se poslání klavírního pedagoga se cítí je velmi náročné. Předpokládá to obětavý a nesobecký přístup k práci se žáky, spojený s neustálým rozvíjením vlastního interpretačního umění a se získáváním hlubokých odborných a širokých všeobecných znalostí. Na elementárním stupni pedagog pracuje se dvěma ryzími hodnotami – hudbou a dětmi. Vytvoření vztahu úcty a lásky k těmto hodnotám je předpokladem pedagogických úspěchů a zároveň klíčem k pocitu životního naplnění.“ (Vlasáková, 2003 str. 8)

Vztah žáka a učitele je v rámci pedagogiky, a nejen té klavírní, jedním z nejdůležitějších faktorů, který významně ovlivňuje celý proces výuky. Pedagog v běžné základní škole i základní umělecké škole žákovi vlastně takovým „náhradním rodičem“, a má za úkol vštěpovat žákovi poznatky oboru, který vyučuje. Učitel musí být pro žáka motivací, modlou a osobností zasluhující velký respekt. Obzvláště u individuálních lekcí na základní umělecké škole.

Fungující vztah mezi učitelem a žákem prospívá oběma stranám. Přispívá k formování jak učitele, tak žáka – učitele v rámci obohacování jeho vlastní pedagogické a umělecké praxe, žáka v rámci formování jeho hudebnosti, schopnosti hrát na nástroj a jeho osobnosti obecně.

#### **2.1.1. Předpoklady klavírního pedagoga**

To, že rodiče mohou své potomky přihlásit do jedné z mnoha základních uměleckých škol u nás, aby se vzdělávali ve hře na nástroj, hudební teorii, zpěvu či tanci, dnes většina lidí považuje za naprostou samozřejmost. Je třeba si ale uvědomit, jaká trnitá cesta k postu hudebního pedagoga, obzvláště toho klavírního, vede.

V prvé řadě je samozřejmě nezbytné, aby měl klavírní pedagog odpovídající vzdělání. Úplný základ je téměř vždy vstřebán na Základní umělecké škole. Dále pak klavírista, který touží být profesionálním pedagogem či hráčem, musí zamířit na konzervatoř. V České republice funguje momentálně 15 konzervatoří, a to v Praze, Brně, Olomouci, Ostravě, Pardubicích,

Teplicích, Plzni, Kroměříži a Opavě. Pro úplné umělecké vzdělání je pak možné vystudovat jednu z uměleckých vysokých škol zabývajících se hudbou.

Vystudovaný klavírista může být fenomenálním muzikantem, to ale však nezaručuje, že bude stejně tak dobrým pedagogem. Být dobrým pedagogem obnáší mnohem víc než jen umět hrát na svůj nástroj – jak je psáno ve výše zmíněném citátu profesorky Vlasákové, vyžaduje to obětování a obrovský cit.

V dnešní společnosti má status učitele bohužel nízkou společenskou hodnotu. Z toho důvodu mnoho mladých zapálených muzikantů nemá zájem uplatnit své zkušenosti v práci s dětmi ze strachu že by potom byli „jen učitelé“. Co ale dělá z dětí ony zkušené a zapálené muzikanty? Za každým úspěšným interpretem stojí jeden nebo více obětavých a trpělivých učitelů, bez kterých by žádný skvělý klavírista nemohl existovat.

Pro pedagogickou práci je nesmírně důležitá senzitivita a intuice. U vyučování klavíru v individuálních lekcích to platí dvojnásob. Každý žák je jiný, proto je i přes nejruznější pedagogické vědomosti a zkušenosti třeba přistupovat ke každému žákovi individuálně, každému žákovi totiž může vyhovovat jiný přístup.

Samozřejmě je nezbytné, aby měl klavírní pedagog zdravou sebeúctu. Bez zdravého sebevědomí a vlastní sebeúcty není možné být dobrým pedagogem – když pedagog neuznává sám sebe, jak by mohl pedagoga uznávat žák? Také je velmi důležité za žádných okolností nekritizovat ani nijak neshazovat ostatní umělce a pedagogické kolegy. Úcta a tolerance, to je základní um, jenž je potřeba předávat žákům. Bude -li učitel namlouvat svému žákovi, že učí nejlépe na světě a ten či onen kolega není dobrým učitelem nebo muzikantem, podsouvá mu tak úzký a neprofesionální pohled na svět umění. Vhodná pochvala výkonu jiného muzikanta či pedagoga žáka naopak inspiruje a motivuje k lepším výkonům. (Vlasáková, 2003 str. 15)

### 2.1.2. Předpoklady žáka

Na většině Základních uměleckých škol v České republice se předpoklady ke hře na nástroj posuzují na základě vykonaného přijímacího pohovoru, při němž žák dokazuje své rytmické a sluchové schopnosti, a který se ve většině případů provádí okolo pátého roku dítěte. Tento způsob přijímání dítěte do procesu umělecké výuky je však velmi diskutabilní. (Štíplová, 2013 str. 2)

Nejprve je třeba si uvědomit, že dítě při pohovoru přichází do úplně cizího prostředí, ve kterém se nemusí cítit uvolněně, což může negativně ovlivnit výsledek přijímacího řízení. Dále, ve věku pěti let nemusí být dítě ještě natolik vyvinuté, aby bylo schopno zopakovat tón nebo vyteskaný rytmus, třebaže o rok či dva později už může být velmi hudebně vyspělé.

Každý člověk se narodí s určitými vlohami. Vlohy, talent, genetické dispozice, to všechno jsou však faktory, které se nedají ovlivnit. A hlavně mohou úplně ztratit svou funkci, pokud nejsou dostatečně stimulovány a vhodným způsobem rozvíjeny. Mnohem hodnotnější je zde snaživost dítěte, ochota jeho rodičů spolupracovat s učitelem a ochota připravovat se doma s dítětem na hudební výuku. I ten nejtalentovanější žák se nikdy neposune dopředu, nebude-li se svědomitě připravovat do výuky a snažit se. Takzvané „nehudební děti“, u kterých se zpočátku zdá, že příliš hudebního talentu nepobraly, se mnohdy ukážou jako skvělí hudebníci, neboť se u nich dosud skrytý hudební talent projeví až později díky podnětnému prostředí a vhodnému přístupu pedagogů. Klavírní pedagog musí být schopen probouzet v žákovi fantazii, nadchnout ho, nechat ho zaposlouchávat se do každého tónu v celé své délce, a od samého počátku klavírní výuky učit hru s hodnotným výrazem a obsahem. (Škvarková, 2004 str. 11)

Z psychologického hlediska je možno hovořit o hudebních **vlohách** a hudebních **schopnostech**. Hudební vlohy jsou, jak již bylo zmíněno výše, geneticky dané ve funkčních odvětvích mozku. Hudební schopnosti jsou individuální vlastnosti, které umožňují člověku neustále se v hudbě zdokonalovat a vyvíjet. V praxi to znamená to, že i když má dítě mimořádný talent a hudební vlohy, může mít chudé hudební schopnosti, což pro něj bude znamenat pomalé a vleklé osvojování si klavírní techniky a rozvoje hudebního sluchu. Nejdůležitějším předpokladem tedy stále zůstává ochota dítěte aktivně se učit, snažit se a poctivě se připravovat. (Škvarková, 2004 str. 12)

## 2.2. Rozvíjení hudební představivosti

Rozvíjení hudební fantazie je proces, který u každého žáka základní umělecké školy probíhá od samého počátku jeho studií a mnohdy pokračuje až do dospělosti. Vše začíná již v předškolním věku, tzn. 4 – 6 let věku dítěte. V tomto věku jsou pro děti typické první hudební projevy: opakování zpěvu, první tvořivé pokusy, imitace rytmu. Pro děti v předškolním věku je typická mnohotvárnost – nevydrží nic dělat dlouho, tudíž je nezbytné často střídát aktivity, různé hry a provázet proces výuky tanečky nebo tleskáním. Dítě začíná poprvé v životě reagovat emocionálně na hudební podněty, proto je třeba celou výuku provázet pohádkami a příběhy. Velmi vhodným průvodcem pro rozvíjení hudební představivosti u dětí předškolního věku je již zmíněná *Klavírní školička* Janžurové a Borové. (Škvarková, 2004 str. 16)

Už od tohoto raného věku je už vhodné začít s dalšími prvky rozvíjení hudební fantazie. Patří mezi ně **improvizace**, základní **smysl pro cítění harmonie** a základní **smysl pro hudební formu**.

V rámci improvizace existuje spousta cvičení, které je vhodné zařadit do metodického postupu klavírní výuky, například:

- Hry s tóny – Poznávání barevných a výrazových možností klavíru. Žák se snaží u různých melodií a akordů poznat „barvu“, popřípadě se snaží podle zadané barvy vytvořit odpovídající „barevnou hudbu“.
- Improvizace na černých klávesách – Střídání skupinek dvou a tří černých kláves.
- Improvizace na bílých klávesách – Pro rozvinutí dětské fantazie je vhodné vymyslet například pohádku o Sněhurce, ve které bude každá bílá klávesa představovat jednoho trpaslíka.
- Rytmická improvizace - Žák si na daný melodický útvar vymýšlí různé rytmy.
- Výrazová improvizace – Tento druh improvizace je nezbytný, protože předchází tomu, aby se u dítěte vyvinulo příliš mechanické hraní bez výrazu. Zde je vhodné vyrobit si kartičky s různými hudebními nástroji či pohádkovými postavami, aby si dítě mohlo u klavíru připadat, že teď bude hrát na klavír jako na flétničku, teď jako na buben, nyní jako princezna a následovně jako drak. (Vlasáková, 2003 str. 103)



V návaznosti na improvizaci je dobré začít žáka učit základnímu harmonickému cítění, zejména dovednosti tvořit stupnicové řady ze sekundových sledů a akordické řady ze sledů terciových. Toho lze docílit mnoha různými cvičeními, například:

- Tvoření pětitónové, potom i vícetónové stupnice z tónů známé melodie.
- Levá ruka drží či rytmitizuje kvintakord a pravá ruka vytváří z tónů kvintakordu různé melodie.

Velký důraz je nutno klást na rozvíjení citu pro tóniku. Dítě to lze naučit tím způsobem, že samo bude doplňovat závěrečný tón melodie, a učit se, že tónika představuje klid, výchozí bod i cíl.

Rozlišování durových a mollových tónin lze docílit představou třetího stupně v kvintakordu, například „hrou na kouzelníka“ – žák vlastním přičiněním promění dur v moll sestoupením třetího stupně a naopak, a promění tak například „světlo ve stín“. (Vlasáková, 2003 str. 106)

Při klavírní výuce je také nezbytné rozšiřovat žákovo vědomí o hudebních formách. Schopnost vnímat formy je důležitá pro interpretaci a celkové hudební povědomí. Učitel by měl tedy vždy jako první zahrát celou skladbu a teprve potom ji rozebírat na menší díly a věnovat se detailům. Je dobré si skladbu rozdělovat na jednotlivé fráze, s tím, že žák by měl být schopen posoudit a rozlišit charakter jednotlivých frází. Tento způsob myšlení posiluje jeho hudební paměť a vytváří základ pro vnímání hudební formy. (Vlasáková, 2003 str. 107)

### **3. Etuda a její zařazení do pedagogického procesu hry na klavír**

Když se žák hry na klavír na základní umělecké škole dostane přes období, ve kterém teprve poznává svůj nástroj, učí se objevovat možnosti, které nástroj nabízí, a seznámí se s hrou z not, je už vhodné období začít vkládat do jeho výuky etudy. Oficiální definice etudy zní, že etuda (z francouzského *étude* – učení, cvičení) je drobná hudební skladba pro jeden nástroj sloužící k výuce instrumentalisty. Často klavírními pedagogy praktikované mechanické učení etudy bez důrazu na pochopení obsahu vede většinou ke znechucení žáka a neochotu etudu se učit. Je nutné již od samého začátku vést žáka k hlubšímu uvažování nad obsahem, i když se jedná „jen“ o etudu. Žák musí pochopit, že se v etudě nejedná pouze o pohyb a hmat, ale o hudbu, což vede posléze k výbornému rozvoji hudebního citění.

Cvičné skladby určené k procvičení určitého technického problému existují už stovky let, bývaly ale nazývány různými jmény: *esercizio* (Itálie), *lesson* (Anglie) nebo *Handstück* (Německo). Název etuda jim dal poprvé až český skladatel Antonín Rejcha ve svém díle *Etudes ou exercices pour le piano dirigés d'une manière nouvelle*, op 30, z roku 1801. (Sýkora, 1973 str. 92)

#### **3.1. Nejvýznamnější etudy při výuce hry na klavír na základních uměleckých školách**

##### **3.1.1. Album etud I – V (Kleinová, Fišerová, Müllerová)**

Pětidílná publikace Album etud I - V kolektivu autorek E. Kleinové, A. Fišerové a E. Müllerové je momentálně jedna z nejpoužívanějších sbírek při výuce klavírní hry na základních uměleckých školách. Tato řada pěti alb vznikla na základě požadavků a potřeb klavírních učitelů v letech 1954 až 1956. Do té doby používané sbírky byly pro účely racionální výuky příliš jednostranné a učitelé museli kombinovat několik sbírek. Byl proto pověřen kolektiv autorů, který by vytvořil takový studijní materiál, jenž by pokryl požadovanou studijní látku potřebnou ke zvládnutí technických a výrazových prostředků, které má žák na určitém stupni poznat. Alba jsou řazena podle technické vyspělosti, od druhého stupně, který odpovídá zhruba druhému ročníku základní umělecké školy, až po šestý až sedmý stupeň technické vyspělosti, který zahrnuje látku šestého a sedmého ročníku základní umělecké školy. (Kleinová, 1988 str. 4)

### 3.1.1.2. Album etud I

Album etud I je prvním dílem této pětidílné publikace a navazuje na elementární klavírní školu. Je zde kladen velký důraz na to, aby každý technický problém bylo možné procvičit ve stejné míře jak pravou, tak levou rukou, neboť v dosud na základních uměleckých používaných materiálech chyběl rovnoměrný výcvik obou rukou. S přihlédnutím na tento fakt byly vybrány instruktivní skladby a etudy jak ze sbírek osvědčených, tak z těch méně používaných, a několik etud dokonce vzniklo z přímé spolupráce s českými skladateli. V Albu etud 1 se nacházejí etudy českých i zahraničních autorů. Z těch českých se zde nachází Vojtěch Říhový, Josef Blatný, Oldřich Palkovský a Arnošt Kraus, ze zahraničních byly do Albu etud 1 vybrány skladby skladatelů Eleny Gněsiny, Ferdinanda Beyera, Izáka Berkoviče, Alexandra Nikolajeva, Muzia Clementiho, Arvida Žilinského, Cornelia Gurlitta, Jeana Baptiste Duvernoya, Alexandra Gedikeho, Félix le Couppey, Alexandra Goldenvejzera a samozřejmě Carla Czerného.

Etudy v tomto albu jsou seřazeny tak, aby důsledně střídaly rozmanité problémy. Vyskytuje se zde 37 etud řešící následující technické problémy (některé etudy řeší více technických problémů najednou):

- Legato: č. 1, 2, 5, 11, 12, 19, 23, 26, 29, 31, 32
- Staccato: č. 4, 7, 8, 15, 18, 21, 27, 30, 33
- Portamento: č. 20, 35, 37
- Odtahy: č. 3, 24
- Dvojhmaty: č. 6, 10, 13, 18, 22, 27
- Stupnice: č. 9, 16, 17, 25
- Akordy: č. 13, 35
- Rozdělení melodie do obou rukou: č. 6, 14, 30, 34, 36, 37
- Vícehlas: č. 28
- Pedál: č. 34, 35, 36, 37 (Kleinová, 1988)

Přestože je Album etud I určeno pro výuku až v návaznosti na elementární klavírní školu, je lepší jej zařadit do procesu výuky už souběžně s elementární školou, aby se žák seznámil s procvičováním technických problémů co nejdříve. Samozřejmě však s přihlédnutím k individuální vyspělosti každého žáka. (Šikulová, 2016)

Není nutné nutit žáka přehrát všechny etudy obsažené v Albu etud I, je však nezbytné dbát na to, aby se žák seznámil alespoň s jednou etudou řešící daný technický problém a rovnoměrně procvičoval pravou i levou ruku.

V rámci rozdělení etud na technické problémy (viz výše) je vhodné, aby žák přehrál vždy alespoň jednu etudu, která se daného problému týká. Z Alba etud I, s přihlédnutím k tomuto rozdělení, je tedy vhodné přehrát například etudy: č. 1, 3, 6, 7, 13, 17, 20, 28, 30 a 36. Tento výběr není samozřejmě daný, je pouze doporučeným výčtem. (Šikulová, 2016)

Nejvhodnější etuda, kterou z Alba etud I vybrat jako první, je etuda č. 3. V porovnání s etudami 1 a 2 je výrazně jednodušší a pro děti je jednoduché si zde vymyslet obsah.

Obrázek 1<sup>1</sup>



Jelikož se u tohoto Alba předpokládá věk dítěte zhruba kolem šesti let, je pořád vhodné pomáhat dětské představivosti pohádkovou imaginací: levá ruka je vítr, který šumí v korunách stromů černého lesa, pravá ruka jsou ptáčci, kteří zpívají své písničky (velká tercie = kukačka, čistá kvinta = sova atd.). S představou něžných ptáčků si dětská ruka snáze poradí s odtahem. (Šikulová, 2016)

Další etudou, se kterou je vhodné začít velmi brzy, nejlépe ji zařadit mezi prvními, je etuda č. 6. Tato etuda řeší problém dvojhmatů a rozdělení melodie do obou rukou.

Obrázek 2<sup>2</sup>



<sup>1</sup> (Kleinová, 1988)

<sup>2</sup> (Kleinová, 1988)

Žák se zde dobře naučí orientovat se v základních terciích. Není příliš dobré nutit dítě dělat v první polovině taktu akcenty, spíše ho učít vnímat takt jako jednotlý tok tercií. Jako imaginaci je zde dobré představit si kopec, nejkrásnější místo plné květin, kam žák bude v první polovině skladby „šplhat“ a v druhé polovině skladby sestupovat dolů. (Šikulová, 2016)

Etudu č. 1 je vhodné zařadit až časem, není pro dítě jednoduchá.

Obrázek 3<sup>3</sup>



Tato skladbička se zabývá legatem (vázání tónů) a proto je dobré ji zařadit, až když je dítě schopné samo vyznačit obloučky, tzn.: až když alespoň trochu chápe frázování. V rámci pedagogického procesu základního harmonického vnímání se dítě při hraní této etudy učí pociťovat napětí na dominantě (ve 13. Taktu etudy) a pocit „vydechnutí“ a klidu na tónice. (Šikulová, 2016)

Staccato (snaha o co nejvýraznější oddělení tónů) není pro dětskou ruku jednoduchá věc. Etuda č. 7 je však skvělá a vhodně tento technický problém podává.

Obrázek 4<sup>4</sup>



Dítěti vyprávíme příběh o klidném městu, ve kterém jde maminka s dětským kočárkem. Batole v kočárku poskakuje (levá ruka), a potom uvidí něco zajímavého, kouká s otevřenou pusou. Maminka mu něco vykládá a uklidňuje (pravá ruka). Není však dobré nutit žáka hrát

<sup>3</sup> (Kleinová, 1988)

<sup>4</sup> (Kleinová, 1988)

každé staccato zvlášť, ale učit ho vnímat čtyři staccata za sebou jako celek, hrát takt jedním pohybem ruky. (Šikulová, 2016)

Další zajímavou etudou je č. 13. V této už trochu obtížnější etudě se žák seznamuje s akordy a dvojhmaty.

Obrázek 5<sup>5</sup>

Č. 13 má poměrně snadno pochopitelný obsah (jako písnička), ale obtížnější techniku. Žák se zde učí vázat akordy v levé ruce a chápat harmonický sled tónika – dominanta – tónika. Pro dobrý přednes této etudy je dobré dítě naučit, jakoby se jednalo o sbor: levá ruka brumendo a pravá ruka sólista. (Šikulová, 2016)

Stupnice jsou všeobecně neoblíbenou součástí klavírní hry, rozvíjí však důležité harmonické cítění. Dobrou etudou pro základní procvičení stupnic je etuda č. 17.

Melodie této skladbičky připomíná oblíbenou melodii Večerníčku. Levá ruka zde hraje drobně a lehounce (= přeběhla myšička), zatímco pravá ruka dochází do dlouhých tónů. (Šikulová, 2016)

Portamento je obtížnější způsob artikulace tónů, který je něco mezi staccatem a legatem. Problém portamenta řeší etuda č. 20, která je mezi dětmi velmi oblíbená.

<sup>5</sup> (Kleinová, 1988)

Obrázek 6<sup>6</sup>

Moderato (mírně) CORNELIUS GURLITT

20

*p*  
*mf* legato

I když portamento patří mezi obtížnější prvky klavírní techniky, tato etuda není příliš obtížná. Dítěti pedagog podá imaginaci Popelky na plese, která tančí s princem, kterého představuje levá ruka. Pravá ruka představuje Popelku, ona poslouchá, tančí – pravá ruka tančí na špičkách jako Popelka a tím dělá odtahy. (Šikulová, 2016)

Pro budoucí hru těžších skladeb je pro žáka vhodné seznámit se s problematikou vícehlasu, pro což je v Albu etud I určena etuda č. 28.

Obrázek 7<sup>7</sup>

Allegro moderato (mírně rychle) JEAN BAPTISTE DUVERNOY

28

*mf*  
*p*  
*mf*

Tato etuda je však poměrně dlouhá, proto je doporučeno hrát ji s žákem po částech. Doprovod v pravé ruce pedagog představuje žákovi jako hráče s malým bubínkem a malou paličkou. Není vhodné tuto etudu hrát pomalu, je zde důležitá plynulost melodie. (Šikulová, 2016)

Etuda č. 30 je relativně lehká, zabývající se opět staccatem a zároveň rozdělení melodie do obou rukou.

<sup>6</sup> (Kleinová, 1988)

<sup>7</sup> (Kleinová, 1988)

Obrázek 8<sup>8</sup>

V rámci tréninku je dobré zahrát s žákem každou ruku zvlášť v legatu a poté dohromady, na závěr vše ve staccatu tak, jak je psáno. Pomáhá říkat na každý tón slabiku nějaké říkanky, například: „Měla babka čtyři jabka, prodala je, zbyla chňapka.“ (Šikulová, 2016)

Jedna z posledních etud, č. 36, se zabývá opět rozdělením melodie do obou rukou a také pedalizací.

Obrázek 9<sup>9</sup>

Zde je nebezpečí, že si žák neuvědomí rozdělení basu a sopránu; je třeba na toto rozdělení dítě od začátku upozornit. Soprán se nesmí hrát prudce, ale jemně, jako když pták dosedne na hladinu jezera – tím se učí dítě také vnitřní sluchové představivosti, napřed tón cítí, až potom zahraje. Jednotlivé pasáže se musí vést jedním pohybem a hluboce muzikantsky prožívat. (Šikulová, 2016)

### 3.1.1.3. Album etud II

Druhý díl, Album etud II, navazuje na Album etud I a je určený pro 3. stupeň technické vyspělosti, tedy zhruba třetí ročník základní umělecké školy. Obecně se na českých základních uměleckých školách většinou v návaznosti na Album etud I však pokračuje s Albem etud III, protože přestože druhý díl je řazen před třetím, je technicky o něco náročnější. Etudy v tomto dílu jsou opět progresivně řazeny a důsledně střídají různé technické problémy:

- Legato: č. 1, 3, 5, 8, 9, 13, 19, 24, 31, 36

<sup>8</sup> (Kleinová, 1988)

<sup>9</sup> (Kleinová, 1988)



- Staccato: č. 4, 17, 25, 37
- Odtahy: č. 2, 20
- Repetiční: č. 35
- Dvojhmaty: č. 7, 21, 28, 29, 37
- Stupnice: č. 6, 10, 14, 18, 22, 27
- Akordy: č. 12, 13, 17, 25, 30
- Rozdělení melodie do obou rukou: č. 11, 25, 26
- Vícehlas: č. 15, 28, 34
- Ozdoby: č. 23, 32, 33, 36
- Pedál: č. 16, 28, 29, 30, 34 (Kleinová, 1990)

Opět je vhodné důsledně prostřídat různé etudy zabývajícími se technickými problémy. Je vhodné s žákem přehrát například následující etudy:

Číslo 1, které se zabývá legatem.

Obrázek 10<sup>10</sup>



Tuto etudu je třeba hrát měkce a procvičovat celé motivy (6 – 12 not). Levá ruka nesmí „štěkat“, a je dobré s žákem vymýšlet různé rytmické variace. (Šikulová, 2016)

Číslo 4, které procvičuje staccato.

Obrázek 11<sup>11</sup>



<sup>10</sup> (Kleinová, 1990)

<sup>11</sup> (Kleinová, 1990)

Důležité je zde vysvětlit, aby se osminy hrály v legatu a čtvrtky odděleně ve staccatu. Ruce se „mají rády“ a spolupracují spolu – tvoří spolu měkké tercie. Tato etuda je díky své melodičnosti velmi oblíbená. (Šikulová, 2016)

Velmi dobrou etudou pro procvičení odtahů je v tomto albu etuda č. 2.

Obrázek 12<sup>12</sup>



Nicméně, žák nesmí odtahy přehánět. V levé ruce lze při počátečním nácvičku hrát akordy, v navazujícím tréninku rozložených akordů se dětská ruka musí hýbat – bas ponořit a další tři tóny lehce zhoupnout. Pro účely nácvičku se zde nabízí říkanka „Mámo, táto, máme v komoře myš.“ (Šikulová, 2016)

Číslo 7 je vynikající etuda sloužící k procvičení jak staccat a dvojhmatů, tak sext.

Obrázek 13<sup>13</sup>



Číslo 11 slouží k procvičení stupnic.

Obrázek 14<sup>14</sup>



<sup>12</sup> (Kleinová, 1990)

<sup>13</sup> (Kleinová, 1990)

<sup>14</sup> (Kleinová, 1990)



Tuto etudu je dobré použít velmi brzy a učit žáka poslouchat jednotlivé pasáže a motivy. Pro účely nácviiku této etudy je vhodné hrát zpočátku šestnáctinové noty ve staccatu a pomalu. (Šikulová, 2016)

Dalším příkladem z tohoto alba bude etuda č. 16, sloužící k procvičení ozdob.

Obrázek 17<sup>17</sup>



Při hraní této etudy je nutné dodržovat správný přednes, a žák také musí pochopit princip tvoření ozdob. Hlavně ale musí neustále tvořit hudbu. (Šikulová, 2016)

### 3.1.1.5. Album Etud IV a V

Závěrečné dva díly pětidílné sbírky Alba Etud uzavírají studijní látku prvního cyklu základní umělecké školy. Album etud IV je určeno pro 5. stupeň technické vyspělosti, což odpovídá zhruba pátému ročníku. V tomto albu se nacházejí hlavně takové etudy, které se soustřeďují na důsledné procvičování a utvrzování již získaných technických dovedností. Byly zde vybrány etudy různých stylových charakterů, jak starších, tak soudobých. Na konci této sbírky jsou zařazeny etudy k procvičení hry oktáv, žáci s větší rukou již tedy mohou s tímto náročnějším technickým problémem začít. (Kleinová, 1982)

Poslední, pátý díl sbírky etud pokrývá studijní látku šestého a sedmého ročníku základní umělecké školy. Rozšiřuje procvičování technických problémů o velký rozklad, arpeggio a oktávy. První oddíl této sbírky je určen pro šestý ročník, druhý pak pro sedmý. V rámci individuálních vloh žáka lze samozřejmě kombinovat výběr etud z obou oddílů. Pro žáky chystající se k profesionálnímu studiu hry na klavír je vhodné přidat ještě látku ze sbírek K. Czerného nebo J. Cramera. (Kleinová, 1991)

<sup>17</sup> (Kleinová, 1974)

### 3.1.2. Carl Czerny

Carl Czerny (1791 – 1857) je bez pochyby jedním z nejvýznamnějších skladatelů klavírních etud. Narodil se ve Vídni, ale byl vychováván česky, i jako dospělý mluvil „českou němčinou“. Mezi lety 1800 a 1803 byl Beethovenovým žákem. Czerny byl považován za geniálního klavíristu, působil však jako výkonný umělec jen krátce, od svých čtrnácti let se zaměřoval více na výuku a psaní svých klavírních a pedagogických děl. (Sýkora, 1973 str. 98)

Tvorba Czerného je obrovská, což dokazují vysoká opusová čísla. V rámci pedagogického procesu hry na klavír na základních uměleckých školách je vhodné jeho etudy zařazovat zhruba od čtvrtého až pátého ročníku hry na klavír, samozřejmě s přihlédnutím na individuální vyspělost žáka a obtížnost etudy.

Jeho nejvýznamnější a nejpoužívanější díla v rámci klavírních etud jsou:

- **Op. 261 – 125 pasážových cvičení.** Sbíрка krátkých etud seřazených podle stupně obtížnosti. V této sbírce je užita větší rozmanitost klíčů než v jiných sbírkách Czerného, což je skvělé pro procvičování notového čtení.
- **Op. 299 – Škola rychlosti.** 40 cvičení pro rozvoj rychlosti za pomoci hry stupnic, akordů atd.
- **Op. 599 – Praktická cvičení pro začátečníky.** Sbíрка 100 krátkých etud začínající od velmi lehké obtížnosti s postupně se zvyšující obtížností.
- **Op. 740 – Umění pohotovosti prstů.** 50 etud rozvíjející pohotovost prstů za pomoci stupnic, arpeggií, opakovaných not, tercií atd.
- **Op. 821 – 160 osmitaktových cvičení.** Velká sbírka velmi krátkých etud pokrývajících mnoho oblastí klavírní techniky. Obtížnost zde začíná zhruba na pátém stupni technické vyspělosti, což odpovídá asi pátému až šestému ročníku základní umělecké školy.
- **Op. 849 – Průprava zběhlosti.** 30 etud pro procvičení opakovaných not, stupnicových pasáží atd. (pianoexercises.org, 2012)

Czerného tvorba tímto drobným výčtem samozřejmě zdaleka nekončí. Jeho dílo je nevyčerpatelnou studnicí, ze které lze při klavírní výuce čerpat. Etudy Czerného je vhodné zařazovat obzvlášť při výuce žáků, kteří se připravují na profesní studium hry na klavír. I u těch, kteří na klavír hrají pouze pro radost, však nebude jistě problém nalézt vhodnou Czerného etudu.

### 3.1.3. Burgmüller – 25 lehkých etud

Dílo *25 lehkých etud, op. 100* Friedricha Burgmüllera je dalším velmi často do klavírní výuky na základních uměleckých školách zařazovaným dílem. Tato sbírka 25 půvabných skladbiček bývá u dětí velmi oblíbená. Každá etuda má vlastní název, každá je zpěvná a dětské fantazii podsouvá vlastní příběh, a nenápadným způsobem důsledně procvičuje technické problémy. Kromě op. 100 je Burgmüller ještě autorem dvou dalších významných opusů, op. 105 a 109. Op. 105 je sbírka 12 etud, op. 109 pak sbírka 18 velice melodických etud s názvem *18 charakteristických studií*. Op. 109 je určen spíše pro pokročilejší klavíristy. *25 lehkých etud* je na základních uměleckých školách stále Burgmüllerovým nejpoužívanějším dílem.

Jedná se o etudy s následujícími názvy: Upřímnost, Arabeska, Pastýřská, Malá společnost, Nevinnost, Pokrok, U potůčku, Půvab, Lovecká, Něžný kvítek, Konipásek, Loučení, Útěcha, Štýrský tanec, Balada, Teskná píseň, Švitorka, Neklid, Ave Maria, Tarantella, Andělé pějící, Barkarola, Návrat, Vlaštovka, Pochod rytířů.

Každá z těchto etud výborně přispívá k hudebnímu vývoji dítěte. Jsou středně obtížné a vhodné zhruba od pátého ročníku základní umělecké školy, samozřejmě s přihlédnutím k individuální vyspělosti žáka.

Jedna z nejhranějších etud z toho alba je číslo 2, Arabeska.

Obrázek 18<sup>18</sup>



Tato výjimečně melodická a líbivá etuda vynikajícím způsobem procvičuje legato, staccato a rozvoj dynamiky. Je třeba upozornit dítě, aby v pravé ruce nevyráželo druhou dobu na osmině po skupině čtyř šestnáctinových not v legatu, a aby levá ruka v akordech „neštékala“. (Šikulová, 2016)

<sup>18</sup> (Burgmüller)

Dalším oblíbeným kouskem z tohoto alba je Malá společnost (v pozdějších revizích alba uváděna jako „Dětská společnost“).

Obrázek 19<sup>19</sup>



Vynikající etuda na procvičení tercií a melodického vedení levé ruky. (Šikulová, 2016)

Pro technický „oříšek“ stupnic je skvělá etuda č. 6 s názvem Pokrok.

Obrázek 20<sup>20</sup>



Zpočátku je třeba tuto etuda hrát v poměrně pomalém tempu, aby si ruka žáka zvykla na hraní stupnicové řady v terciích. (Šikulová, 2016)

Pro nácvik křížení rukou a jemné dynamiky výborně poslouží etuda Vlaštovka.

---

<sup>19</sup> (Burgmüller)

<sup>20</sup> (Burgmüller)

Obrázek 21<sup>21</sup>



V této etudě je důležité nehrát křečovitě, ruce musí být sice pevné, ale uvolněné. Žák si musí uvědomit zejména to, že melodii zde vytváří levá ruka. (Šikulová, 2016)

### 3.1.4 Henri Lemoine

Henri Lemoine (1786 – 1854) byl francouzský hudební skladatel a učitel klavíru, autor významné sbírky etud s názvem *Études enfantines* (Dětské etudy). Dětské etudy se na základních uměleckých školách používají málo, ve srovnání s etudami Czerného nebo Burgmüllera, rozhodně však stojí za zmínku. Tato sbírka 50 etud seřazených víceméně podle obtížnosti pokrývá téměř všechny problémy klavírní techniky. (Lemoine, 1971)

### 3.1.5 Jean-Baptiste Duvernoy

Duvernoy (1802 – 1880) je další francouzský hudební skladatel, známý zejména pro dvě svá díla, *Ecole primaire*, op. 176 (První škola) a *The school of mechanism*, op. 120. Obě tato díla jsou významnými sbírkami etud, které se často objevují i ve výuce hry na klavír na základních uměleckých školách u nás.

## 3.2. Další významní skladatelé klavírních etud (Cramer, Clementi, Moscheles, Rachmanninov, Liszt, Chopin)

V závěrečné kapitole této práce budou rozebráni ti skladatelé klavírních etud, jejichž etudy buď nejsou tak často na základních uměleckých školách používány, nebo se jedná o etudy koncertní, které žáci na základních uměleckých školách nejsou schopni ještě zvládnout. Mohou se samozřejmě vyskytnout výjimky v podobě mimořádně nadaných žáků, kteří si už na základní umělecké škole budou chtít zahrát jednu z náročnějších etud.

**Johann Baptist Cramer** (1771 – 1858) je skladatel epochálního významu, co se etud týče. Jeho etudy jsou však na základních uměleckých školách používány méně než například etudy

---

<sup>21</sup> (Burgmüller)



Czerného. V roce 1804 byl vydán první díl Cramerových etud, ve volném překladu nazván *Etuda pro klavír ve 42 cvičeních v rozličných tóninách, určených pro usnadnění pokroku těch, kteří chtějí studovat tento nástroj důkladně*. V pozdějších vydáních byl jejich počet rozšířen na 84, dnes je v klavírním vyučování běžně používáno 60 z těchto etud. O zrevidování a těchto etud v podobě, jak je známe dnes, se zasloužil německý hudebník Hans von Bülow. Cramerovy etudy mají velkou hudební hodnotu, ocenil je i Beethoven. (Sýkora, 1973 str. 92)

**Ignác Moscheles** (1794 – 1870) je autorem hudebně zajímavých etud, které byly napsány pravděpodobně pod vlivem anglické školy. Tento neuvěřitelně plodný německý skladatel a klavírní virtuoz prováděl v praxi i teorii syntézu všech dosavadních škol a směrů a rozvíjel klavírní prstovou techniku, pedál, polyfonii i zpěvnost. Jeho sbírky etud 24 etud, op 70, 12 etud, op. 95, 4 koncertní etudy, op. 111, to všechno jsou díla, která stojí za to nastudovat nejen z hlediska procvičení technických problémů, ale i pro nesmírnou hudební hodnotu. (Sýkora, 1973 str. 103)

**Alexandr Nikolajevič Skrjabin** (1872 – 1915), zakladatel ruské moderní hudby a brilantní klavírista je autorem významné sbírky *12 Etud, op. 8*. Jsou to etudy hudebně velmi hodnotné, ač technicky náročnější.

**Sergej Vasiljevič Rachmaninov** (1873 – 1943), jeden z posledních ruských romantických skladatelů, je autorem dvou opusů *Etudes-Tableaux*, op. 33 a op. 39. Tyto etudy vynikají svou virtuozitou a mohutným, až symfonickým zvukem. Některé požadavky v těchto etudách jsou nekonvenční, například požadavek nezvyklého postavení ruky, výrazné fyzické síly interpreta nebo náročné skoky. (Helán, 2013 str. 18)

**Franz Liszt** (1811 – 1886) je dalším klavírním velikánem. Etudy tvořil už ve svých patnácti letech (*Etudes en forme de 12 exercices* – Etudy ve formě 12 cvičení) navazovaly věrně na Czerného, dokonce mu byly věnovány. Později, už jako zralý mistr, vydává revidovaný cyklus *Études d'Execution Transcendante* – Transcendentální etudy, kde kromě dvou etud obsahují jednotlivé etudy konkrétní názvy (*Preludium, Molto vivace v a moll, Krajina, Mazepa, Bludičky, Vize, Eroica, Divoká jízda, Vzpomínka, Allegro agitato v f moll, Večerní harmonie, Vánice*). Tyto etudy kladou na interpreta velké nároky po druhové rozmanitosti virtuozních prvků klavírní techniky. Jen minimum klavíristů je schopno je bravurně zvládnout, ne nadarmo se totiž říká, že Transcendentální etudy jsou nejtěžšími etudami vůbec. (Helán, 2013 str. 23)

Další významným Lisztovým dílem jsou *Tři koncertní etudy*, zkomponované mezi lety 1845 a 1849. Číslo 1, *Il lamento* v As dur, číslo 2, *La leggierezza* v F moll a číslo 3, *Un sospiro* v Des dur. Dále není možné opomenout Lisztovo dílo *Dvě koncertní etudy*, kde se nachází slavné kusy *Šumění lesa* a *Rej skřítků*, a *Etudy podle Paganiniho*, kde se nachází například etuda *La Campanella*, jedna z nejoblíbenějších koncertních etud vůbec.

Etudy **Fryderyka Chopina** (1810 – 1849) bezpochyby patří také k nejnáročnějším etudám, co kdy byly napsány. Chopinovy etudy byly také první etudy, které se staly pravidelnou součástí koncertních repertoárů. První opus, 10, byl publikován roku 1833 a byl věnován Lisztovi, kterého si Chopin nesmírně vážil. Jednalo se o 12 etud v různých tóninách. Další opus, 25, byl publikován o 4 roky později a byl věnován Lisztově milence Marii d'Agoult (což vyvolalo mnohé spekulace). V této sbírce se nacházelo dalších 12 různých etud. Potom Chopin napsal ještě *Tři nové etudy* (v f moll, As dur a Des dur), kterým nebylo přiděleno opusové číslo. Každá Chopinova etuda vyžaduje vynikající legato a snaží se postihnout technické problémy v rámci jedné etudy, na rozdíl od etud Liszta a Rachmanninova, jejichž etudy požadují všechny větší technickou rozmanitost v rámci jedné etudy. (Helán, 2013 str. 23)

Za zmínku stojí jistě také etudy **Muzia Clementiho** (1752 – 1832). V roce 1817 Clementi vydal pedagogické dílo *Gradus ad Parnassum*, dnes velice populární sbírka 100 etud, která pokrývá téměř všechny prvky klavírní techniky a je dnes hojně používaná zejména na konzervatořích. (Šikulová, 2016)

## Závěr

Při psaní této práce jsem si výrazně rozšířila své znalosti týkající se nejen etud, ale i pedagogického procesu hry na klavír a nejrůznějších metodických postupů. Bylo to pro mě velice přínosné a rozhodně jsem se obohatila, zejména pro svou budoucí praxi klavírního pedagoga. Obrovskou službu mi udělala publikace *Klavírní pedagogika* doktorky Aleny Vlasákové, která by měla být alfou a omegou v metodických příručkách každého klavírního pedagoga. Obsahuje nespočet zajímavých nápadů pro klavírní výuku a výborně popisuje pedagogický proces hry na klavír na základních uměleckých školách.

Během výzkumu jsem kromě již připravených materiálů objevila spoustu dalších hudebních děl s tematikou etud, které jsem s chutí zařadila této práci. Nejpodrobněji se mi s laskavou pomocí mé profesorky klavírní hry, MgA. Markéty Šikulové, podařilo rozebrat sbírku *Album Etud 1 – 5*, která je dnes v rámci etud nejčastěji používaná sbírka na základních uměleckých školách. Přestože jsem zde rozebrala doslova etudu po etudě, v této práci jsou uvedeny pouze ty nejzajímavější a pro klavírního žáka nejvhodnější. Další etudy zmíněné v této práci nebyly rozebrány tak důkladně, neboť nejsou na našich základních uměleckých školách používány v tak hojné míře.

Po dokončení mé bakalářské práce mě mrzelo, že jsem nemohla tuto práci ještě dále rozšířit. V oblasti všech hudebních forem, nejenom klavírních etud, se dá nalézt spousta zajímavých kousků, které by jistě stály za rozebrání. Zde by například mohly být rozebrány více etudy Czerného, Cramera nebo Lemoina, dále by bylo dobré více rozebrat možnosti rozvíjení hudební představivosti u žáků, kterých je celá řada. Psaní této práce ve mně zanechalo mnoho nápadů pro mé další kvalifikační práce v budoucnu.

## Resumé

Etudy jsou drobné skladby sloužící k výuce instrumentalisty a zabývají se různými technickými problémy. S etudami úzce souvisí vývoj klavíru a vývoj klavírních škol. V minulosti vzniklo mnoho děl, které se dají považovat za předchůdce samotných etud, zejména v Románských zemích, Německu a také v Česku.

V pedagogickém procesu hry na klavír jsou dvě základní strany, učitel a žák. Klavírní pedagog musí splňovat určité předpoklady, stejně tak jako žák. Ze strany pedagoga se jedná zejména o trpělivost, ochotu rozvíjet hudební představivost žáka a intuice. Ze strany žáka je to pak ochota se učit a rozvíjet svůj talent a dovednosti, stejně tak ale ochota žákových rodičů spolupracovat s učitelem. Během celého procesu výuky hry na klavír je nutné rozvíjet žákovu hudební představivost, a to za pomoci nejrůznějších her a cvičení.

Jakmile je etuda do klavírní výuky zařazena, je nezbytné žáka vést k pochopení jejího obsahu. Nejvýznamnějšími etudami, které lze na našich základních uměleckých školách použít, jsou zejména *Alba etud* kolektivu autorek Kleinové, Fišerové a Müllerové, dále pak *25 lehkých etud* Friedricha Burgmüllera, *Dětské etudy* Henriho Lemoina nebo výběr z etud J. B. Duvernoye. Pro pokročilejší žáky nebo žáky, kteří se připravují k profesionálnímu hudebnímu vzdělávání, je pak nejlepší vybírat z etud Czerného nebo Cramera. Mezi další významné skladatele etud, zejména koncertních, patří I. Moscheles, S. V. Rachmaninov, F. Liszt nebo F. Chopin.

## Resumé

Etudes are small musical pieces that are used to teach a player different technical problems. The historical development of the piano and the development of piano methods are closely related to the theme of etudes. In German-speaking regions and in what was to become the Czech Republic, many methods were employed which we may now consider predecessors of piano etudes.

The two aspects of the pedagogic process of piano playing are teacher and student. Teachers must be patient, willing to develop student's musical imagination, and must be intuitive. Students must be ready to learn, develop their talents, have the support of parents, and must also be willing to cooperate with the teacher. During the whole pedagogic process it is necessary to develop the student's musical imagination with help of many different games and

exercises. The etude is placed in the pedagogic process as a necessary for the student's appreciation of its content. The most important etudes often used in elementary music schools are collective albums of etudes by authors such as Kleinová, Fišerová and Müllerová and 25 easy and progressive piano exercises by Friedrich Burgmüller, Also employed are children's etudes by Henri Lemoine, or a choice of etudes by J. B. Duvernoy. For more skilled children, who are preparing to study piano professionally, there is a wider selection of etudes by Czerny or Cramer. The most important authors of concert etudes are I. Moscheles, S. Rachmanninov, F. Liszt or F. Chopin.

## Seznam použité literatury

**Böhmová, Zdeňka. 1973.** *Kapitoly z dějin klavírních škol.* Praha : Editio Supraphon, 1973.

**Burgmüller, Friedrich. 25 lehkých etud.** místo neznámé : Sydney, Schott and Co.

**Diruta, Girolamo. 1593.** Il Transilvano. Benátky, Itálie : autor neznámý, 1593.

**Hejnar, Robert. 2013.** Nauka o nástrojích, skripta pro Konzervatoř Evangelické Akademie Olomouc. Olomouc : autor neznámý, 2013.

**Helán, Richard. 2013.** *Virtuozita v Etudes-Tableaux Sergeje Rachmaninova ve srovnání s etudami Franze Liszta a Fryderyka Chopina.* Brno : Masarykova Univerzita Brno, 2013.

**Janžurová, Borová. 1976.** *Klavírní školička.* Praha : Panton, 1976.

— **1993-1999.** *Nová klavírní škola.* Praha : Panton, 1993-1999.

**Kleinová, Fišerová, Müllerová. 1988.** *Album etud 1 - Výběr etud pro 2. stupeň technické vyspělosti, Klavír.* Praha : Editio Supraphon, 1988.

— **1990.** *Album Etud 2 - Výběr etud pro 3. stupeň technické vyspělosti.* Praha : Editio Supraphon, 1990.

— **1974.** *Album Etud 3 - Výběr etud pro 4. stupeň technické vyspělosti.* Praha : Editio Supraphon, 1974.

— **1982.** *Album Etud 4 - Výběr etud pro 5. stupeň technické vyspělosti.* Praha : Editio Supraphon, 1982.

— **1991.** *Album Etud 5 - Výběr etud pro 6. a 7. stupeň technické vyspělosti.* Praha : Editio Supraphon, 1991.

**Kocáková, Kateřina. 2010.** Vývoj klavírních škol v Čechách od počátku 19. století po současnost. Praha, Česká republika : Karlova Univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy, 2010.

**Kohoutek, Rudolf.** *Psychologie v teorii a praxi - Vztah mezi učitelem a žákem.*

**Kurz, Vilém. 1924.** *Technické základy klavírní hry.* Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1924.

**Lemoine, Henri. 1971.** *Études enfantines*. Praha : Editio Supraphon, 1971.

**pianoexercises.org. 2012.** Piano exercises. *pianoexercises.org*. [Online] 2012.  
<http://pianoexercises.org/exercises/czerny/>.

**Sýkora, Václav Jan. 1973.** *Dějiny klavírního umění*. Praha : Panton Praha, 1973.

**Šikulová, Markéta. 2016.** *Klavírní etudy*. [dotazovaný] Hana Wrnatová. 22. Březen 2016.

**Škvarková, Jana. 2004.** Vyučovanie klavírnej hry začiatočníkov. miesto neznámé, Slovensko : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2004.

**Štíplová, Hančilová. 2013.** Klavír - základní pedagogická témata. *Podpora ZUŠ*. Praha : Národní institut pro další vzdělávání, 2013.

**Vlasáková, Alena. 2003.** *Klavírní pedagogika - První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Praha : Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2003.

## Seznam obrázků

Obrázek 1.....	20
Obrázek 2.....	20
Obrázek 3.....	21
Obrázek 4.....	21
Obrázek 5.....	22
Obrázek 6.....	23
Obrázek 7.....	23
Obrázek 8.....	24
Obrázek 9.....	24
Obrázek 10.....	25
Obrázek 11.....	25
Obrázek 12.....	26
Obrázek 13.....	26
Obrázek 14.....	26
Obrázek 15.....	27
Obrázek 16.....	27
Obrázek 17.....	28

Obrázek 18.....	30
Obrázek 19.....	31
Obrázek 20.....	32



## ANOTACE

<b>Jméno a příjmení:</b>	Hana Wrnatová
<b>Katedra:</b>	Katedra hudební výchovy
<b>Vedoucí práce:</b>	MgA. Ladislav Pulchert, Ph.D
<b>Rok obhajoby:</b>	2016

<b>Název práce:</b>	Etuda v pedagogickém procesu hry na klavír na základních uměleckých školách
<b>Název v angličtině:</b>	Etude in pedagogic process of piano playing at elementary music schools
<b>Anotace práce:</b>	Tato bakalářská práce se zabývá stručnou historií klavíru a klavírních škol, které úzce souvisejí s vývojem etudy. Dále se zabývá pedagogickým procesem hry na klavír na základních uměleckých školách, rozvíjením hudební představitosti u žáků klavírní hry, a nejpoužívanějšími a nejzajímavějšími etudami používaných při tomto procesu a jakým způsobem do pedagogického procesu hry na klavír přispívají.
<b>Klíčová slova:</b>	Etuda, Klavír, Pedagogika, Škola, Hudba, Technika, Žák

<b>Anotace v angličtině:</b>	<p>This bachelor thesis is considered on brief history of piano and piano methods, which are closely related to development of etude. Further, it deals with pedagogic process of piano playing at elementary music schools, development of musical imagination of piano pupils, and the most used and most interesting etudes which are often used in this process, and how they contribute to this process.</p>
<b>Klíčová slova v angličtině:</b>	<p>Etude, Piano, Pedagogy, School, Music, Technique, Pupil</p>
<b>Přílohy vázané v práci:</b>	
<b>Rozsah práce:</b>	<p>42 stran</p>
<b>Jazyk práce:</b>	<p>Čeština</p>