

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

Pedagogická činnost Ivana Klánského

Achievements and Legacy of Ivan Klansky in Music Education

Bakalářská diplomová práce

Eugenie Koblížková

Vedoucí práce:

Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2017

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, ze kterých jsem čerpala, v práci cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne 3. 5. 2017

Ráda bych na tomto místě poděkovala prof. Ivanu Klánskému za čas věnovaný rozhovorům a konzultacím, které přispěly k realizaci bakalářské práce. Děkuji také vedoucímu práce doc. PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., za cenné rady a připomínky k bakalářské práci.

Velice děkuji svému manželovi Ing. Petru Koblížkovi za podporu a toleranci při studiu.

OBSAH

1. Úvod	7
2. Stav bádání	9
3. Ivan Klánský – klavírista, pedagog	10
3.1. Učitelé Ivana Klánského	10
3.1.1. Klavírní začátky	10
3.1.2. Drahomír Toman	11
3.1.3. Valentina Kameníková	13
3.1.4. František Rauch	15
3.1.5. Syntéza klavírních metodik ve výuce Ivana Klánského	16
3.2. Vývoj osobní metodiky Ivana Klánského	19
3.2.1. První zkušenosti s pedagogickou prací	19
3.2.2. Pedagogická činnost po absolutoriu postgraduálního studia	20
3.2.3. Pedagogem na hudební fakultě HAMU a Hochschule Luzern	21
3.2.4. Práce s mladšími studenty a žáky základních uměleckých škol	23
3.2.5. Porotce v dětských soutěžích	24
3.3. Ivan Klánský – lektor klavírních seminářů	25
3.3.1. Spolupráce s Vlastimilou Pospíšilovou	25
3.3.2. Víkendové semináře v Dobřichovicích	26
3.3.3. Semináře v ZUŠ Karviná a Klavírní soboty v Brně	27
4. Metodika Ivana Klánského	29
4.1. Hlavní principy výuky	29
4.1.1. Vztah učitel–student	29
4.1.2. Principy výuky dětí mladšího školního věku (6–12 let)	29
4.1.3. Emocionální a racionální stránka výuky	30

4.2. Technické obtíže a jejich řešení	31
4.2.1. Čtyři kategorie úhozů	31
4.2.2. Koordinace a zapojení svalů celého těla	33
4.2.3. Úhoz prsty a užití váhy těla.....	34
4.2.4. Hra na bílých a černých klávesách	36
4.2.5. Specifika jednotlivých prstů ruky	38
4.2.6. Řešení jednotlivých technických obtíží.....	40
4.3. Impulzová metoda.....	43
4.4. Horizontální a vertikální průběh hudby	46
5. Přínos seminářů Ivana Klánského – empirický výzkum	51
5.1. Kontext a cíle výzkumu	51
5.2. Základní výzkumné otázky a okruhy	51
5.3. Metodologie	52
5.4. Výsledky a analýza dat.....	52
5.4.1. Základní charakteristika účastníků výzkumu	52
5.4.2. Využití poznatků získaných na seminářích pro vlastní pedagogickou práci respondentů	54
5.4.3. Přínos práce s dětskými modely.....	54
5.4.4. Frekvence návštěvnosti	55
5.4.5. Důvody k účasti na seminářích	55
5.4.6. Aplikace poznatků v pedagogické praxi respondentů	55
5.4.7. Reflexe specifčnosti metodiky Ivana Klánského	57
5.5. Závěr výzkumu.....	57
6. Seznam použité literatury	59
7. Shrnutí	61
8. Summary.....	62

9. Zusammenfassung	63
10. Seznam příloh.....	64
11. Anotace	65
Příloha 1.....	66
Příloha 2.....	67
Příloha 3.....	68
Příloha 4.....	69

1. Úvod

Prof. Ivan Klánský patří bezpochyby mezi současné významné interpretační a pedagogické osobnosti umělecké scény nejen v České republice, ale i ve světě. Odborné i širší hudební veřejnosti je znám ze své pedagogické činnosti na pražské AMU či ze svého působení jako sólový klavírista, komorní hráč (zejména jako člen Guarneri Trio Prague), lektor klavírní metodiky, porotce mnoha soutěží i jako organizátor hudebních akcí. S Ivanem Klánským, s jehož manželkou Halkou Klánskou jsem v letech 1984–1990 navštěvovala Pražskou konzervatoř, mě pojí dlouholeté osobní přátelství. Od roku 2011 s ním spolupracuji při pořádání metodických klavírních seminářů pro klavírní pedagogy v Dobřichovicích.

Téma bakalářské práce jsem zvolila z důvodu profesní i osobní blízkosti k I. Klánskému, ale zejména z důvodu svého dlouhodobého osobního zájmu o klavírní metodiku aplikovatelnou v mé praxi klavírní pedagožky. Během svého pedagogického působení jsem se účastnila mnoha interpretačních kurzů a klavírních seminářů v roli pasivního posluchače nebo v roli jejich organizátora. Na většině seminářů aktivně vystupovali moji žáci v roli dětských modelů. Mnohaleté pedagogické zkušenosti jsem doplňovala náslechy ve výuce na AMU v Praze i osobními rozhovory a konzultacemi s Ivanem Klánským a jeho ženou Halkou Klánskou.

V samostatné kapitole nazvané *Prof. Ivan Klánský – klavírista, pedagog* se snažím postihnout prostřednictvím co nejdetailnější syntézy dostupných faktů životní vlivy na výslednou podobu Klánského metodiky klavírní hry. Za stěžejní část své bakalářské práce ovšem považuji kapitolu čtvrtou, *Metodika Ivana Klánského*, v níž popsané členění metodiky vychází z představy samotného uznávaného pianisty. Informace obsažené v této kapitole jsou výsledkem syntézy poznatků získaných během mého vlastního bádání a vlastní osobní zkušenosti klavírní pedagožky; součástí kapitoly jsou i fotografie, na nichž vyobrazená mužská ruka patří Ivanu Klánskému osobně. Pátá kapitola pak poskytuje informace o výsledcích empirického výzkumu realizovaného mezi účastníky klavírních seminářů I. Klánského, jehož cílem bylo zjistit účinnost a aplikovatelnost analyzovaných výukových metod, postupů a přístupů.

Hlavním záměrem mé práce je představit jedinečnou metodiku prof. Ivana Klánského a motivovat či inspirovat studenty i klavírní pedagogy k návštěvě jeho

přednášek a seminářů. Moje práce si neklade za cíl dospět k jedinému konkrétnímu závěru, nýbrž smyslem je započít se zpracováním pedagogicko-metodického systému Ivana Klánského v ucelené podobě a zachytit pedagogické metody výuky klavírní hry v písemné formě. Ze své pozice zástupkyně ředitele a vyučující hlavního oboru Hra na klavír na ZUŠ Dobřichovice věřím, že tato práce bude přínosná i pro další studenty a klavírní pedagogy v jejich praktické činnosti.

2. Stav bádání

Metodické postupy klavírní hry Ivana Klánského mají charakter promyšleného, funkčního systému, avšak doposud jsou předávány pouze formou přednášek, seminářů a interpretačních kurzů a neexistují v písemné podobě. Klánský vzhledem ke své pedagogické práci a koncertnímu působení doposud nenalezl potřebný čas k publikování své vlastní klavírní metodiky. Při studiu odborné literatury jsem proto dospěla k rozhodnutí, že se pokusím o zdokumentování jeho hlavních metodických postupů.

Ve své práci vycházím z odborné literatury, která je k tématu klavírní metodiky dostupná: G. M. Kogan – *Práce pianistu*, A. Rubinstein – *Moje mladá léta* a *Moje mnohá léta*, T. B. Judovina-Galperina – *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*, D. Šimonková – *Desatero práce klavíristy*, V. Švihlíková – *Metodika klavírní hry, soubor statí sovětských pedagogů*, A. Vlasáková – *Klavírní pedagogika*. Dále pak využívám některé publikované metodiky klavírní hry: V. Kurz – *Technické základy klavírní hry*, I. Štěpánová-Kurzová – *Klavírní technika*, Z. Janžurová, M. Borová – *Nová klavírní škola*, A. Nikolajev – *Ruská klavírní škola*.¹ Některé dílčí informace o působení I. Klánského pocházejí z rozhovorů týkajících se jeho osoby publikovaných v časopisech *Harmonie*, *Hudební rozhledy* a *Talent*. Hlavním zdrojem informací pro moji práci jsou ale osobní rozhovory a konzultace s Ivanem Klánským. Část rozhovorů se uskutečnila v průběhu března 2017, z nichž byl také pořízen zvukový záznam a fotodokumentace včetně videonahrávek s ukázkami konkrétních metodických postupů, které jsou přílohou mé práce.

¹ Komplettní bibliografické údaje uvedených odborných publikací a metodik viz seznam použité literatury.

3. Ivan Klánský – klavírista, pedagog

3.1. Učitelé Ivana Klánského

3.1.1. Klavírní začátky

Ivan Klánský se narodil 13. května 1948 v Praze otci Josefu Klánskému a matce Edgaře Klánské, rozené Seifové. Otec Ivana Klánského byl vystudovaný právník a matka pracovala v Československém rozhlasu jako redaktorka. Ani jeden z rodičů tedy nebyl hudebníkem. Za jediného předka v rodokmenu I. Klánského, který byl prokazatelně hudebníkem, lze považovat pouze pradědečka z matčiny strany, pana Františka Moliče (1856–1912). František Molič působil jako kapelník orchestru c. k. rakousko-uherské císařské armády a mimo jiné pro něj komponoval. Rodiče Ivana Klánského velmi záhy rozpoznali u svého malého syna hudební nadání a rozhodli se podporovat rozvoj jeho hudebních schopností. Prvním nástrojem, na kterém Ivan Klánský učinil své první klavírní krůčky, byl zachovalý klavír značky Bösendorfer s vídeňskou mechanikou. Tento nástroj rodina Klánských zdědila po strýci Agathonu Seifovi, bratru matky Ivana Klánského. Klavír se okamžitě stal nejoblíbenější hračkou malého Ivana.

Systematickou klavírní výuku zahájil Klánský ve svých šesti letech u studentky Pražské konzervatoře Marie Čebišové, jejíž klavírní lekce navštěvoval v letech 1954–1956. Marie Čebišová byla žačkou prof. Arnošky Grünfeldové² a také spolužačkou klavíristy Ivana Moravce. Pod vedením Čebišové přehrál malý Ivan celou *Klavírní školu op. 101* Ferdinanda Bayera. Slečna Čebišová zvolila již od počátku velmi rychlé tempo práce a brzy začala vyžadovat i četbu v basovém klíči. Ke klavírní škole ještě přidávala drobné skladby od Pavla Blatného a další dětský instruktivní hudební materiál. Čebišová vyžadovala, aby zadaný repertoár Klánský vždy precizně nacvičil do příští hodiny. K rychlé a kvalitní práci motivovala svého žáka i tím, že ke skladbám, které její žák na příští hodině přednesl dobře, napsala do not zkratku VD (velmi dobře)

² Osmadvacetileté éře ředitele Pražské konzervatoře dr. Václava Holzknechta dominovaly především klavírní pedagožky Zdeňka Böhmová, Emma Doležalová a Arnoška Grünfeldová. NOVÁČEK, Libor. Tradice a současnost klavírní školy na Pražské konzervatoři. *Operaplus* [online]. Dostupné z <http://www.operaplus.cz/tradice-a-soucasnost-klavirni-skoly-na-prazske-konzervatori/>. Poslední úprava 27. 1. 2016.

a datum odložení. Když byla skladba zahrána méně kvalitně, napsala k ní jen samotné datum bez pochvaly. Jen výjimečně se skladba opakovala do příští hodiny. Tím, že na Ivana Klánského vyvíjela velký tlak množstvím zadaného materiálu k nacvičení, rozvinula u svého žáka schopnost pravidelně a intenzivně cvičit. Zároveň touto metodou svého svěřence naučila také velmi rychle a dobře číst z listu a nastartovala tím jeho velký zájem právě o hru z listu.

Malý Ivan velmi rád trávil celé hodiny improvizací a komponováním vlastních skladeb. Jeho velkým koníčkem se v té době stalo přehrávání operních výtahů. Seznámil se tak prakticky se všemi operami Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka, ale také s díly Giuseppe Verdiho a Giacoma Pucciniho. Díky příbuzným, kteří žili v Budapešti, měl možnost získat i operní výtahy maďarského autora Ference Erkelá a Zoltána Kodály.

Od poloviny roku 1956 až do roku 1960 Klánský navštěvoval soukromé lekce u učitele Pražské konzervatoře Karla Vinkláta v jeho bytě v Praze na Letné. K žákům K. Vinkláta přitom patřila například pozdější pedagožka konzervatoře v Českých Budějovicích MgA Marie Šimková Kotrčová nebo pianistka Renata Arnetová.

3.1.2. Drahomír Toman

Základy profesionálního hudebního myšlení pak Ivan Klánský získal od prof. Drahomíra Tomana, ke kterému chodil na soukromé hodiny od svých dvanácti let, a to od roku 1960 do roku 1963. Drahomír Toman byl absolventem pražské AMU a žákem prof. Františka Maxiána. Vyučoval výhradně soukromě, avšak se svými žáky dosahoval velkých úspěchů. Z důvodu neshod s prof. Arnoštkou Grünfeldovou a Zdeňkou Böhmovou, které měly v té době na klavírním oddělení Pražské konzervatoře hlavní slovo, odmítal pedagogické působení na této škole. Ivan Klánský pod jeho vedením strávil celkem čtyři roky, konkrétně od dvanácti do patnácti let. Drahomír Toman byl velice přísný učitel,³ jenž vyžadoval od svých žáků technickou dokonalost, přesnost ve čtení notového zápisu a samozřejmostí byl požadavek perfektní

³ Ivan Klánský v rozhovoru pro časopis *Harmonie* na otázku „Od dětství jste hodně cvičil?“ odpovídá: „Moc ne. Hraní mi šlo, a tak jsem do dvanácti let cvičil nejvíce hodinu denně. Seděl jsem však u klavíru podstatně déle, začínal jsem s muzikou v širším záběru, skládal jsem a hrál z listu, nejvíc operní výtahy, jednoduše řečeno – hrál jsem si. Vědělo se o mně, že mám talent, ale taky že jsem líný, a tak to vyřešili přísní pedagogové.“ STEHLÍK, Luboš. *Guarneri trio Praha – Aristokraté komorní hudby. Harmonie online* [online]. Dostupné z <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/>. Poslední úprava 12. 12. 2009.

domácí přípravy. Klánský každý všední den docházel do jeho bytu, kde absolvoval řádné hodiny. Po jejich skončení přešel do vedlejší místnosti stroze vybavené pouze klavírním křídlem, kde zůstával často celé odpoledne, aby pod dohledem Tomana dále cvičil. Když učitel uslyšel, že jeho svěřenec přestal být jen na chvíli hrát, už klepal z vedlejší místnosti na dveře. Vyjít ven z pokoje mu dovozoval jen na toaletu. Těmito drsnými prostředky Toman donutil (samozřejmě se souhlasem rodičů) Ivana Klánského cvičit denně zhruba pět hodin. Bylo to tzv. „cvičení pod kontrolou“. Mezitím ve vedlejší místnosti vyučoval jiné žáky nebo sám cvičil. Věděl, že jiným způsobem nedonutí mimořádně nadaného žáka ke cvičení a výsledky se nedostaví. V té době měl totiž mladý Ivan i mnoho jiných zájmů, které ho odváděly od cvičení. Hrál na velmi dobré úrovni šachy a zajímala ho závodní auta.

Drahomír Toman Ivanovi zadával velké množství etud Carla Czerného, Johanna Baptisty Cramera a Muzia Clementiho. Samozřejmostí bylo přečíst deset etud z hodiny na hodinu, což samo o sobě donutilo člověka opravdu dlouze cvičit. Dále Klánský přebral velké množství skladeb Johanna Sebastiana Bacha: *Dvouhlasé a tříhlasé invence* a některá lehčí *Preludia a fugy* z obou dílů Temperovaného klavíru. V jeho třinácti letech s ním Toman nacvičil dvě *Klavírní sonáty* Ludwiga van Beethovena (op. 14, č. 1 a op. 13, č. 8) a *Klavírní sonátu A dur K 331* Wolfganga Amadea Mozarta. Ve čtrnácti letech Klánský zahrál veřejně ve Smetanově muzeu celý cyklus *Roční doby op. 37* od Petra Iljiče Čajkovského, na kterém společně pracovali celý rok. Tento recitál se stal Klánského absolventským koncertem, kterým zakončil studium u Drahomíra Tomana, a zároveň jeho největším hudebním počinem před zahájením studia na Pražské konzervatoři. Tímto koncertem vzbudil Ivan Klánský pozornost i odborného tisku. Je nutno poznamenat, že v šedesátých letech 20. století nebylo zvykem, aby patnáctiletý žák měl vlastní klavírní recitál a hrál na něm repertoár této náročnosti. V současné době je to již běžnou praxí. Také díky japonským, korejským a čínským dětem hrají v současné době takto staří klavíristé například i koncerty Sergeje Rachmaninova. Nároky na malé pianisty se od té doby neuvěřitelně zvýšily.

Do svých patnácti let se Ivan Klánský účastnil také několika republikových soutěží pro žáky základních škol ve skladbě i hře na klavír. Z klavírních soutěží si přivážel většinou druhé a třetí ceny. I přes výrazově přesvědčivou interpretaci nebyla technická úroveň jeho hry v dětství ještě na prvotřídní úrovni.

Drahomír Toman příliš neschvaloval Klánského rozhodnutí jít studovat na Pražskou konzervatoř, ale sám navrhoval variantu studia na gymnáziu a pokračování v jeho soukromých klavírních hodinách. Oba rodiče Ivana Klánského ale správně usoudili, že pro jejich syna bude nejlepší studium na konzervatoři, kde bude celodenně obklopen a inspirován hudebním prostředím.

3.1.3. Valentina Kameníková

Zásadním způsobem ovlivnila jeho budoucí klavírní, ale i pedagogickou kariéru prof. Valentina Kameníková, která se v roce 1963 přistěhovala z tehdejšího Sovětského svazu. Vystudovala hru na klavír v Oděse, po válce působila na Sibiři, v Omsku.⁴ Ivan Klánský se stal jejím vůbec prvním studentem, kterého vedla coby klavírní pedagožka na Pražské konzervatoři. První rok na její vyučování dohlížel František Rauch, protože z hlediska našeho školství neměla potřebné vzdělání. Tenkrát to však nebylo překážkou. Ředitel Pražské konzervatoře JUDr. Václav Holzknecht se proto domluvil s prof. Františkem Rauchem, že první rok bude Rauch dohlížet na její výuku a bude docházet do hodin Ivana Klánského. Teprve až od druhého ročníku vyučovala Kameníková samostatně a k Františku Rauchovi na AMU docházel Klánský se svou učitelkou jen před koncertem, před soutěží nebo na konzultaci.

Valentina Kameníková byla typickou představitelkou ruské klavírní školy. V té platilo, že hudba vede nad technikou, hudba je vždy prvotní a technika se jí musí přizpůsobit. Kameníková názorně předváděla, jak má konkrétní místo správně zaznít, ale rada, jak to prakticky provést, většinou zněla: „Dělej si, co chceš, ale musíš to zahrát.“⁵ Ivan Klánský měl velkou výhodu, že byl svými předešlými pedagogy velice dobře metodicky veden, a neměl tudíž žádné větší technické potíže, které by mu bránily zvládnout náročné studium u této pedagožky. Jediným jeho handicapem byla v té době jeho nízká váha. Byl konstitucí velmi slabý a hubený. Ještě při studiích na AMU měl při výšce 180 cm pouhých 47 kilogramů. Problém, aby ho vůbec bylo slyšet, nastával například ve chvíli, kdy hrál ve finále velké klavírní soutěže s orchestrem. V té době

⁴ V roce 1964 nastoupila na Pražskou konzervatoř Valentina Kameníková a následně koncertní klavíristé, jako byl například Emil Leichner, Zdeněk Kožina nebo Jan Novotný. Z nejméně úspěšnějších absolventů šedesátých let nutno jmenovat finalisty a laureáty významných mezinárodních soutěží Ivana Klánského, Františka Malého a Milana Langeru. NOVÁČEK, Libor. Tradice a současnost klavírní školy na Pražské konzervatoři. *Operaplus* [online]. Dostupné z <http://www.operaplus.cz/tradice-a-soucasnost-klavirni-skoly-na-prazske-konzervatori/>. Poslední úprava 27. 1. 2016.

⁵ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

Klánský plný zvuk nahrazoval drobnou agogikou, jeho styl tak byl spíše komorní s prvky humoru a vtipu.

Metody Valentiny Kameníkové byly velmi svérázné, z dnešního pohledu nepřijatelné. Učila spíše pudově, neměla konkrétní promyšlenou metodiku. Když student například nezahrál dobře nějaké technické místo, hned přilétla facka.⁶ Radu, jak zvládnout konkrétní místo, však neřekla. Vycházela ze své hudební představy, jak má celkově skladba vyznít, a postupně se svými žáky tento obraz tvořila. Kameníková byla sama vynikající klavíristkou, výsostnou muzikantkou a člověka postupně doslova donutila svou tvrdostí udělat všechno, aby výsledek byl správný. Její rada v takových případech většinou zněla: „Budeš muset hodně cvičit.“ Například na dotaz, jakým prstokladem hrát, odpovídala: „Dobrý pianista to musí zahrát jakkoliv, třeba i nosem.“ Jak následně tohoto výsledku dosáhnout, na to si již musel každý student přijít sám. Kládla také velký důraz na rytmicko-pulzační cítění a na velké kontrasty v interpretaci.

Způsoby řešení technických problémů si tedy musel Ivan Klánský už v době studia u Valentiny Kameníkové nalézt sám. Možná právě díky tomu je mu toto téma i v dnešní době tak blízké a ví si vždy rady. Klánský se u svých studentů vždy snaží, aby ze všeho nejdříve a co nejrychleji identifikovali, přesně pojmenovali a následně co neefektivněji vyřešili konkrétní technický problém. Takto ušetřený čas pak mohou společně věnovat hudební stránce studovaných skladeb a studentům to zároveň umožňuje nastudování většího repertoáru.⁷

⁶ Ivan Klánský v rozhovoru pro časopis *Harmonie* na otázku „Jak jste snášel erupivní přístup své pedagožky, který mnozí jiní nezvládali?“ odpovídá: „Našel jsem si k ní osobní vztah. Líbilo se mi, jak hraje, a její přístup jsem bral trochu s humorem a ne dost vážně. Dělal jsem si, co jsem chtěl, ale přesto mě donutila pracovat. Naložila mi spoustu úkolů a udělala je tak zajímavé, že jsem nezaváhal. Třeba na Pražském jaru, kdy měla hrát se Zubinem Mehtou, musel jsem se za tři dny naučit doprovod k Rachmaninovu prvnímu klavírnímu koncertu a před ním to s ní zahrát. Běda, kdybych to byl zkazil, to by mi byla dala!“ KULIJEVIČOVÁ, Marie. Ivan Klánský – Noblesní pianista a fanatik čísel. *Muzikus.cz* [online]. Dostupné z <http://www.muzikus.cz/klasika-hudby-jazz-clanky/Ivan-Klansky-noblesni-pianista-a-fanatik-cisel.html>. Poslední úprava 20. 2. 2005.

⁷ Ivan Klánský v rozhovoru pro časopis *Harmonie* na otázku „Jak byste charakterizoval muzikantský a pedagogický přístup Valentiny Kameníkové?“ odpovídá: „Přivedla mě intuitivně k hudebnímu názoru a já se teď zpětně snažím pro své žáky ho definovat. Ta cesta se mi jeví jako ideální. Pokud je to obráceně, mít nejprve názor definovaný a dodatečně ho hledat v duši, tak se může stát, že k tomu taky vůbec nemusí dojít. Já jsem dostal tu emoční a intuitivní výuku do duše, a protože jsem racionální typ, dnes, na rozdíl od ní, to dokážu žákům vysvětlit. Považuji to za pedagogický vrchol výuky.“ KULIJEVIČOVÁ, Marie. Ivan Klánský – Noblesní pianista a fanatik čísel. *Muzikus.cz* [online]. Dostupné z <http://www.muzikus.cz/klasika-hudby-jazz-clanky/Ivan-Klansky-noblesni-pianista-a-fanatik-cisel.html>. Poslední úprava 20. 2. 2005.

Nároky Valentiny Kameníkové na nácvik nového repertoáru byly rovněž velmi vysoké. Vyžadovala nastudování až pěti etud z paměti ve finální interpretační podobě z hodiny na hodinu. V tom byly její metody velmi podobné metodám Drahomíra Tomana. Od samého začátku provázeli Klánského při studiu pedagogové, kteří tvrdě vyžadovali velké množství práce. Podobně jako Toman kontrolovala i Valentina Kameníková jeho cvičení. Mladému Ivanovi nastolila tvrdý režim, jenž obnášel mnohahodinové, plně koncentrované cvičení, každoroční přípravu na jednu až dvě tříkolové interpretační soutěže. Přesvědčila manžele Klánské, aby zakoupili chalupu vedle jejího letního domu u Jáchymova. Ze začátku neměla rodina Klánských v domě klavír, a tak musel i o prázdninách Ivan docházet cvičit ke své profesorce do její sousední chalupy. S cvičením začínal každý den ráno a hrál celé dopoledne. Na oběd byla krátká přestávka a po obědě se musel zase rychle vrátit zpět ke klavíru. V létě tedy takto běžně denně cvičil osm až devět hodin. I když podrobit se takto tvrdé disciplíně nebylo pro mladého člověka vůbec jednoduché, jeho psychické a fyzické dispozice ho jako jednoho z mála studentů Valentiny Kameníkové k rychlému docílení požadovaných výsledků přímo předurčovaly.

Na konci druhého ročníku konzervatoře v roce 1965 získal Klánský první cenu na soutěži Ludwiga van Beethovena v Hradci nad Moravicí a v následujícím roce pak první cenu na soutěži Bedřicha Smetany v Hradci Králové. Svůj první velký úspěch na mezinárodní soutěži zaznamenal v roce 1967 v klavírní soutěži Ferruccio Busoniho v italském Bolzanu, kde obsadil druhé místo. První místo tehdy uděleno nebylo. Stal se tak faktickým vítězem velké mezinárodní soutěže. Záhy poté získal v roce 1968 druhou cenu na mezinárodní klavírní soutěži pořádané k uctění památky skladatele Alfreda Casselly v Neapoli a druhou cenu na mezinárodní klavírní soutěži Johanna Sebastiana Bacha v Lipsku.

3.1.4. František Rauch

V roce 1968 byl Ivan Klánský přijat ke studiu na Katedru klávesových nástrojů AMU v Praze do společné třídy prof. Františka Raucha a prof. Valentiny Kameníkové, která se v té době právě stala vysokoškolskou pedagožkou.

František Rauch byl žákem Karla Hoffmeistra, představitele německé klavírní školy, kde klavírní technika a její metodika hrály mnohem větší roli než ve škole ruské. František Rauch byl typickým vysokoškolským pedagogem, který řešil již jen problémy

vyššího stupně, jakými jsou například forma a stylovost. Metodický přístup Raucha byl čistě racionální a propracovaný. Zároveň nechával vždy svým studentům velký prostor pro jejich tvůrčí potenciál a osobitý přístup ke studiu jednotlivých skladeb.⁸

Jedním z cílů vysokoškolského studia Ivana Klánského bylo dosažení co možná největších úspěchů na významných světových soutěžích. Již ve druhém ročníku získal druhou cenu na Mezinárodní klavírní soutěži Marie Callas v Barceloně. Více než rok se připravoval na jednu z největších klavírní soutěží na světě, kterou je bezpochyby soutěž Fryderyka Chopina ve Varšavě. Ivan Klánský ani jeho oba pedagogové nenechali nic náhodě. V rámci přípravy na chopinovskou soutěž předvedl Klánský svůj soutěžní repertoár na mnoha koncertech Kruhu přátel hudby v různých městech celé tehdejší ČSSR. Ve Varšavě se mu podařilo postoupit do finále, kde se umístil na osmém místě z dvanácti finalistů. Získání laureátského titulu právě z této Mezinárodní chopinovské soutěže ve Varšavě v říjnu 1970 považuje za svůj životní soutěžní úspěch. To mu otevřelo možnost pravidelně vystupovat s českými i zahraničními orchestry. Během roku 1971 pak zvládl odehrát na sto koncertů doma, ale i v Polsku, Maďarsku, Bulharsku, Rumunsku, NDR a SSSR.

Metodické centrum, kde by studenti získávali pedagogické zkušenosti, v té době na AMU neexistovalo. Studentům byla tehdy jen dána možnost v jednom ročníku navštěvovat volitelný předmět Klavírní pedagogika, který vyučovala doc. Dagmar Balogová. V současné době je předmět Metodika klavírní hry pro všechny studenty klavírního oddělení povinný, i když studenti ostatních oborů mají předmět metodiky hry na své nástroje stále ještě nepovinný.

3.1.5. Syntéza klavírních metodik ve výuce Ivana Klánského

Jak již bylo řečeno výše, studoval Ivan Klánský na AMU ve společné třídě dvou pedagogů, a to Valentiny Kameníkové a Františka Raucha. Byl to určitý experiment, protože výuka u dvou profesorů nebyla v té době zvykem. Tato forma výuky byla

⁸ Ivan Klánský v rozhovoru pro časopis Talent v odpovědi na otázku „A pedagogové?“ charakterizuje následujícím způsobem své studium u prof. Františka Raucha: „Na akademii, když už jsem byl dospělý a diktaturu jsem nepotřeboval, mě vedl pan prof. František Rauch. Rozuměl jsem si s ním velice dobře. K paní profesorce Kameníkové byl jakýmsi protipólem, ona vyučovala sice velice správně, ale více méně pudově. Vyžadovala absolutní poslušnost, zatímco prof. Rauch byl spíše mírnější povahy a dával mi více možností. Myslím si, že kombinace těchto dvou přístupů byla pro mne ideální: Na jedné straně jsem byl nucen poslouchat, na druhé jsem měl i určitou možnost výběru.“ POPKOVÁ, Táňa, Ivan Klánský – V dětství jsem měl hodně koníčků a vynikající učitele. *Talent*, květen 2000, s. 16–17.

nabídnuta i několika dalším studentům, avšak Ivan Klánský se nakonec stal jejich jediným společným absolventem. Oba pedagogové ho provázeli celými čtrnácti lety studia – šest let na Pražské konzervatoři, pět let na AMU v Praze a ještě tři roky na postgraduálním studiu také na pražské AMU.

Paralelní výuka dvou pedagogů v sobě na jedné straně přinášela nesporně velká pozitiva, a to zejména ve smyslu komplexnosti pianistického vzdělání. Emotivní přístup k výuce Valentiny Kameníkové byl vyvažován racionálním, propracovaným vedením Františka Raucha, který naopak dával Ivanu Klánskému mnoho cenných konkrétních rad, jak si v určitých těžkých místech pianisticky pomoci. Jednalo se tedy o dva zcela odlišné světy jak z odborného, tak i osobnostního hlediska. Střet obou světů s sebou přinášel zcela přirozeně velké napětí, což v patnácti letech v době studia na konzervatoři snášel Ivan Klánský velmi těžce. Později na vysoké škole to však již bral mladý student s nadhledem a s humorem. Je přirozené, že z rozdílné osobnostní podstaty obou výborných pedagogů a z ní vyplývajícího odlišného hudebního cítění pramenily rovněž značné diference koncepcí jednotlivých skladeb. Vášnivé diskuze mezi učiteli probíhaly přímo před studenty. Pouze jediný Klánský prokázal dostatečnou psychickou odolnost a schopnost vytvořit si na základě těchto kontrastních přístupů vlastní názor.

Ivan Klánský zpětně hodnotí výše popsanou zkušenost velmi pozitivně,⁹ přestože v době studia nebylo vždy jednoduché řešit vznikající problémy. Nejprve si musel sám vybrat, ke kterému interpretačnímu názoru se intuitivně přikloní, a poté vybrané pojetí musel obhájit i před druhou stranou. Tento způsob uvažování vylučoval jakýkoli dogmatický přístup.

Klánskému se naskytla během studií jedinečná možnost seznámit se postupně se širokou škálou klavírních škol a metodik: jednak s německou školou Rauchovsko–Hoffmeisterovskou a dále se školou neoslovanskou reprezentovanou metodou Viléma Kurze, která mu byla zprostředkována prostřednictvím první učitelky Marie Čebišové, žačky Arnoštky Grünfeldové, a Drahomíra Tomana, jenž byl žákem Františka Maxiána. Arnoštka Grünfeldová i František Maxián byli oba žáci právě Viléma Kurze. V neposlední řadě také získal zkušenosti s ruskou školou, kterou zosobňovala Valentina Kameníková.

⁹ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

František Rauch byl žákem Karla Hoffmeistera (1868–1929), který byl inspirován i například metodikou Rudolfa Maria Breithaupta. R. M. Breithaupt jako jeden z prvních prosazoval hru váhou uvolněné paže. Tímto zdrojem síly se snažil nahradit aktivní svalovou prací a došel ke krajnímu extrému – stejně nebezpečnému jako jednostranné ulpívání v prstové hře –, když zcela zamítl prstovou techniku starých škol.¹⁰

Karel Hoffmeister se opíral o tehdejší moderní vyučovací metody. Nejdůležitějším elementem pro něj byl slohový přednes. Požadoval hru vzhůru od kláves a prosazoval připravovaný způsob hry, kdy ruka je nesena při klávesách a v přípravném dotyku. Při hře se nemělo tlouct do klaviatury, ale při vytváření tónu se náš hrací aparát měl střídavě koncentrovat, uvolňovat a propojovat.

Marie Čebišová i Drahomír Toman byli odchováni metodikou Viléma Kurze. Vilém Kurz (1872–1945) se na začátku své pedagogické kariéry přiklonil ke směru Theodora Leschetizkého a sloučil ho s domácími tradicemi. Theodor Leschetizky byl žákem Carla Czerného. Z jeho školy vycházela řada skvělých umělců, a proto se Vilém Kurz rozhodl tuto školu prostudovat. Theodor Leschetizky obohatil metody Carla Czerného o principy relaxace a součinnosti paže. Zpěvného tónu dosahoval vláčnými pohyby zápěstí a jako jeden z prvních začal používat přirozeného tvaru ruky s mírně vyklenutými dlaňovými klouby.¹¹ Vilém Kurz tyto metody spojil se svými zkušenostmi a také se znalostmi, kterých se mu dostalo na Lvovské konzervatoři, kde doznívala chopinovská tradice. Vytvořil svou vlastní metodiku, svůj systém, který si ověřil během své pedagogické činnosti a který se mu bez pochyby osvědčil. Kurz se všemi novými žáky, i když už hráli pokročilý repertoár, začínal od začátku. Museli hrát krátká prstová cvičení, jež sám vytvořil, začínali s tvorbou jednotlivých tónů, s prsty fixovanými na klávesách. Kurzova škola byla obrovským přínosem, objevila se v době krize a zmatků v české klavírní pedagogice a vytvářela protipól školám německým, které byly přespříliš teoretizující.¹² Metodika Viléma Kurze měla tu smůlu, že ji časem řada pedagogů bez větších zkušeností uchopila nesprávným způsobem. Dcera Viléma Kurze,

¹⁰ KAUCKÁ, Lucie. *Profil života a díla Ilony Štěpánové-Kurzové*. Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, katedra muzikologie, 2000, s. 35.

¹¹ KAUCKÁ, Lucie. *Profil života a díla Ilony Štěpánové-Kurzové*. Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, katedra muzikologie, 2000, s. 35.

¹² KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1953.

prof. Ilona Štěpánová, která vyučovala od samého počátku na AMU v Praze, vytvořila také svou osobní metodiku, kterou zpřesnila nesprávný výklad metodiky svého otce. Mnozí následovníci Viléma Kurze nevyžadovali při úhozu do kláves krásný tón jako Vilém Kurz, ale prováděli pouhý nácvik prstové techniky. Proti tomu se Ilona Štěpánová ostře vymezovala. Ivan Klánský k této problematice říká, že „vina“ Viléma Kurze tkví v tom, že ve své metodice dával příliš velký prostor manuálním procesům a dostatečně neosvětlil, že se jedná jen o pomocnou metodu k dosažení cíle.¹³

3.2. Vývoj osobní metodiky Ivana Klánského

3.2.1. První zkušenosti s pedagogickou prací

V roce 1976 nastoupil Ivan Klánský na postgraduální studium na AMU v Praze a během studia docházel nadále na klavírní hodiny obou svých profesorů a psal svou disertační práci na téma *Felix Mendelssohn – Bartholdy a jeho klavírní tria*.

Za jeho úplně první pedagogické zkušenosti můžeme považovat občasnou výuku dětí svých známých. Ti ho často žádali o konzultaci nebo o soukromé hodiny pro své děti, které chodily na klavír většinou do lidových škol umění (dnes základních uměleckých škol) a potřebovaly pomoci s určitou skladbou nebo s konkrétním technickým problémem.

První větší pedagogické zkušenosti získal díky interpretačním seminářům hudební fakulty AMU, které vždy v letních měsících vedl František Rauch. Konaly se v budově pražského Rudolfiny v malém sále, dnes Sukově síni. Jednalo se o dva týdenní semináře, každý pro patnáct studentů, jež byly určeny jak pro domácí studenty, tak pro studenty ze zahraničí. Výuka probíhala vždy od pondělí do pátku a každý seminář byl zakončen slavnostním koncertem účastníků. Na kurzy přijížděli studenti různé úrovně hry. Předem žádné přehrávky ani výběrová řízení neprobíhaly. Mezi účastníky kurzů patřili pravidelně středoškolské a vysokoškolské studenty ze socialistických zemí, ale přijížděla i řada klavíristů ze západní Evropy, nejvíce z Francie, Anglie a z Německa. Věkový limit určen nebyl. V té době středoškolský student ze SSSR byl velmi často na stejné, mnohdy i vyšší úrovni než vysokoškolský student například z Anglie.¹⁴ Aktivní zapojení Ivana Klánského do výuky začalo náhodou, a to ve chvíli, kdy ho Rauch

¹³ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

¹⁴ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

požádal, aby pomohl jednomu studentovi při studiu *Chromatické fantazie a fugy* od J. S. Bacha, kterou Klánský v té době právě sám nacvičoval. Dotyčný student si nevěděl rady s ozdobami a navíc hrál mnoho špatných not. Na nápravu všech chyb měli pouze jedno odpoledne. Večer student musel zahrát *Chromatickou fantazii a fugu* veřejně, na koncertě účastníků. Výsledek byl opravdu uspokojující, student zahrál výborně. Rauch pochválil nejen interpreta, ale i Klánského.

Studenti jezdili na semináře v hojném počtu cíleně za prof. Rauchem. Ten však neměl v té době dostatek sil učit studenty celý den, protože mu bylo již přes šedesát let. Neměl hlavně energii a vůli učit slabší studenty. Když Rauch zjistil, že se Klánský při výuce osvědčil, studentům dává dobré rady a dostávají se i výsledky, oslovil ho, aby vyučovali společně, ve dvou. Následující rok dostal Klánský dokonce svou skupinu pěti studentů, které již samostatně vyučoval a vedl. Speciálně za Ivanem Klánským pak jezdila skupina irských klavíristů z Dublinu. Spolupráce Františka Raucha a Ivana Klánského na letních seminářích trvala nakonec čtyři roky.¹⁵

3.2.2. Pedagogická činnost po absolutoriu postgraduálního studia

Po absolvování postgraduálního studia v roce 1979 byl Ivan Klánský přijat na AMU jako odborný asistent na oddělení klavírní spolupráce. Výuka hlavního oboru nepřipadala pro Klánského počátkem osmdesátých let 20. století v úvahu z ideologických a kádrových důvodů, protože nevstoupil do KSČ, a nebyl tudíž podle tehdejších pravidel způsobilý k vedení studentů. Na pražské AMU v té době pedagogicky působili: prof. František Maxián, který však bohužel velmi záhy zemřel, prof. Josef Páleníček, prof. Pavel Štěpán (vnuk Viléma Kurze), prof. František Rauch, prof. Jan Panenka, prof. František Jílek, doc. Dagmar Balogová a prof. Valentina Kameníková. Tito pedagogové tehdy tvořili tři navzájem znesvářené skupiny tzv. „Maxiánovců“ (P. Štěpán, J. Panenka), „Rauchovců“ (V. Kameníková, I. Klánský) a „Páleníčkovců“ (D. Balogová). Příčiny vzájemných rozporů nepramenily z odborného diskurzu, nýbrž jejich původ spočíval čistě v osobnostní rovině. Osobní antipatie měly i velmi konkrétní dopady na studenty, bylo tudíž vyloučené, aby jeden student navštěvoval hodiny více pedagogů z různých znesvářených skupin. Situace se změnila

¹⁵ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

až po roce 1989, a to hlavně díky prof. Peterovi Toperzerovi, prof. Miroslavu Langerovi a prof. Ivanovi Klánskému, kteří postupně všechny spory urovnali.¹⁶

I když Klánský hlavní obor klavír v té době nevyučoval, často suploval během akademického roku za F. Raucha a V. Kameníkovou. Vedení fakulty o tom vědělo a tiše souhlasilo, i když to nebyla práce oficiálně na pracovní smlouvu. Kameníková jezdila na dlouhé zájezdy, například každý rok na měsíc do Španělska, možností učit měl tedy Klánský poměrně dost. Mezi lety 1982 až 1986 nechal Rauch Klánského učit čtyři ze svých žáků (např. Janu Köhlerovou, za svobodna Halfarovou) s tím, že jen občas přišel do hodin nahlédnout. Oficiálně to byli stále studenti prof. Raucha zapsáni do jeho třídy, fakticky je ale učil Klánský.

Zásadní změna v pedagogické kariéře Ivana Klánského nastala až ve chvíli, kdy byla přijata na AMU jeho soukromá žákyně Helena Suchárová. V roce 1986 byla Suchárová nejúspěšnější ze všech uchazečů o studium klavíru, na talentové zkoušky ji přitom připravoval právě Klánský. Suchárová poté písemně požádala vedení fakulty, aby se Klánský stal jejím vyučujícím hlavního oboru. Žádost studentky projednávalo nejen vedení fakulty, ale i stranická buňka KSČ v čele s prof. Pavlem Štěpánem, která se za nadějného pedagoga zaručila. Roku 1986 se tak Ivan Klánský stal oficiálně vysokoškolským pedagogem.

3.2.3. Pedagogem na hudební fakultě HAMU a Hochschule Luzern

V roce 1986 Ivan Klánský nastoupil jako pedagog hlavního oboru klavír na pražské AMU, kde získal čtvrtinový pracovní úvazek a spolu s Helenou Suchárovou učil ještě Hanu Forsterovou.¹⁷ Počátky pedagogického působení na HAMU byly pro Klánského spojeny s formováním jeho uceleného systému metodických postupů klavírní hry, které postupně aplikoval jak v pedagogické praxi u svých studentů, tak i sám na sobě v roli sólového klavíristy. Vedle pedagogické kariéry se úspěšně rozvíjela i jeho dráha koncertního umělce. V roce 1980 se stal sólistou České filharmonie, se kterou absolvoval mnoho koncertů doma i ve světě, a vedle svého sólového působení se rovněž věnoval komorní hře.

¹⁶ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

¹⁷ JAROLÍMKOVÁ, Hana. S Ivanem Klánským nejen o klavíru. *Hudební rozhledy*, 2004, č. 5.

Postupem času začala pedagogická činnost Klánského zabírat stále větší podíl v jeho tvůrčích aktivitách. V roce 1996 byl jmenován vedoucím Katedry klávesových nástrojů a od roku 2013 dosud působí jako proděkan HAMU. Do konce akademického roku 2015/2016 absolvovalo v jeho třídě na AMU v Praze 39 studentů a studentek.¹⁸

Od roku 1991 vyučoval Ivan Klánský na instituci Konservatorium Luzern¹⁹ ve švýcarském Luzernu. Dnes se tato instituce nazývá Hochschule Luzern a ve švýcarském vzdělávacím systému má statut vysoké školy. Přestože se v jedné budově nachází i škola střední, docházejí tam i malé děti a škola funguje pro všechny věkové kategorie; proto dříve nesla tato instituce název Konservatorium. Ivan Klánský před nástupem na danou školu prošel ryze „formálním“ konkurzem, v němž byl jediným uchazečem. Rektor Hochschule Luzern prof. Thüring Bräm Klánského dobře znal a velmi si přál mít jej ve svém profesorském sboru. Přesto Klánský zahrál přítomné porotě dvacetiminutový výběr ze svého koncertního repertoáru (například *Nocturno c moll op. 48, č. 1* Fryderika Chopina) a prokázal se dále výsledky svých studentů v Praze, jejich soutěžními úspěchy. Klánský učil po celou dobu pouze ve vysokoškolské části Hochschule Luzern. Zpočátku byl pro něho handicapem cizí jazyk, ve kterém studenty vyučoval. Pochopitelně určitý čas trvalo, než si německý a anglický jazyk osvojil. Druhým problematickým momentem byla skutečnost, že po nástupu na školu dostal nejdříve velmi slabé žáky, v kantorském slangu „odpad“, a teprve až si na Hochschule vybudoval renomé, mohl si žáky sám vybírat. Třída prof. Klánského se během jeho pedagogického působení skládala především z domácích švýcarských studentů (celkem osmnáct lidí), stejně početnou skupinu pak tvořili studenti z ostatních evropských zemí, z nichž pět pocházelo i z České republiky. Dalších pět studentů bylo mimoevropského původu (z Japonska, Kyrgizstánu, Brazílie a dva z Gruzie).²⁰ Ivan Klánský si rovněž musel zvykat i na rozdílný přístup ke studentům, který byl dán lokálními předpisy a zvyklostmi. Po příchodu na školu dostal jako nově nastupující pedagog speciální brožuru, jež přesně vymezovala osobní přístup ke studentům během výuky. Velmi přísná pravidla mimo jiné upravovala i vztah profesora ke studentkám,

¹⁸ Viz příloha č. 1: Seznam absolventů prof. Ivana Klánského na AMU v Praze.

¹⁹ Ivan Klánský působil jako pedagog hlavního oboru Hra na klavír na Konservatoriu Luzern v letech 1991–1999 a dále na Hochschule Luzern od roku 1999 do roku 2012. Dreilindenpark. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation. Dostupné z <https://de.wikipedia.org/wiki/Dreilindenpark>. Poslední úprava 24. 10. 2012.

²⁰ Viz příloha č. 2: Seznam absolventů prof. Ivana Klánského na Hochschule Luzern ve Švýcarsku.

například určitý konkrétně specifikovaný oční kontakt (včetně schematického vyobrazení) a doteky na různých částech těla byly dovoleny jen po nezbytně nutnou dobu. V publikaci bylo přesně popsáno, jakým způsobem studenta oslovovat. Klánský byl s takovouto praxí konfrontován poprvé a mohl srovnávat rozdílné přístupy ke studentům mezi oběma školami.

Významný rozdíl oproti pražské AMU lze spatřovat rovněž v tom, že studenti Hochschule nebyli zvyklí se pravidelně účastnit klavírních soutěží. Klánský s každým studentem na počátku akademického roku nastavil roční studijní plán, podle kterého pak probíhala výuka. Příprava studenta na účast na soutěži ovšem v takovémto případě výukový plán narušila z důvodu nutnosti opakování staršího, již hotového repertoáru. Běžnou praxí na pražské AMU bylo a je, že studenti sami přicházejí s iniciativou na účast v soutěžích, v Luzernu však většina studentů již během studia učinila rozhodnutí, jakým směrem se bude ubírat jejich další profesionální kariéra. Když například sebekriticky usoudili, že kvalita jejich hry neodpovídá budoucí kariéře sólového klavíristy, necítili potřebu se nadále účastnit klavírních soutěží a zaměřili se například na budování dráhy komorního hráče. Již během studia studenti v Luzernu působili v komorních souborech a sami přinášeli do hodin komorní repertoár. Zatímco v Čechách i ten student, který si je vědom, že se pravděpodobně nestane sólovým hráčem, pokračuje v pravidelných účastech na soutěžích.

Ivan Klánský od počátku devadesátých let 20. století doposud předává s velkou chutí a energií své pedagogické i hráčské zkušenosti nejen svým studentům, ale i ostatním vysokoškolským posluchačům v celé České republice. Je zván pravidelně paní prof. Alenou Vlasákovou, aby přednášel v rámci Metodického centra JAMU v Brně, a pravidelně jezdí i na Ostravskou univerzitu, kde byl po delší dobu dokonce patronem Katedry klávesových nástrojů.

3.2.4. Práce s mladšími studenty a žáky základních uměleckých škol

Ivan Klánský po roce 1990 začal získávat praxi i v učení mladších, středoškolských studentů a samotné střední školy jej začaly zvat k vedení klavírních seminářů. Klánský tak vedl semináře na konzervatořích po celé republice. I dnes je zván na klavírní soboty konzervatoře v Brně, na konzervatoř do Prahy, Ostravy, Plzně i Teplic. Na Gymnáziu a hudební škole hlavního města Prahy v rámci festivalu Zdeny Janžurové vede každoročně klavírní seminář pro tamní studenty a pedagogy. Stále tak

má možnost seznamovat se s problematikou klavírní výuky studentů na nižším stupni vzdělávání.

Kolem roku 2000 přišla i první zkušenosti s nejmladšími dětmi na úrovni žáků základních uměleckých škol. Pouze na úplné začátečníky si Ivan Klánský netroufá. Věnuje se však práci s dětmi, které hrají již zhruba tři a více let. U těchto dětí se řeší stejné technické i umělecké problémy, pouze na rozdílné úrovni. Dospělým talentovaným studentům stačí konkrétní skladbu nebo její část prakticky předvést a oni zvukové představě přizpůsobí i techniku. Svou praxí Ivan Klánský zjistil, že u mladších dětí tento postup uplatnit nelze. Jako příklad uvádí způsob výuky prof. Kameníkové. V patnácti letech byl Klánský již natolik technicky připraven, že zvládal výuku Valentiny Kameníkové, která spočívala, jak již bylo zmíněno, právě jen ve zvukových představách bez teoretického výkladu. Tento způsob výuky však již nezvládl Klánského osmiletý syn Michal, kterého Kameníková rovněž vyučovala.²¹

Na výše uvedeném příkladu lze dokumentovat, že rozdíly v přístupu k výuce malých dětí a vysokoškoláků jsou značné.

3.2.5. Porotce v dětských soutěžích

S rostoucími zkušenostmi s výukou nejmladších žáků byl Ivan Klánský oslovován s nabídkami účasti v porotách dětských klavírních soutěží. V roce 2001 byl přizván Vlastimilou Pospíšilovou (již zesnulou zakladatelkou proslulé soutěže mladých klavíristů *Prag Junior Note*, kterou pořádala spolu s Viktorií Švihlíkovou), aby se stal předsedou poroty této klavírní soutěže. Soutěži *Prag Junior Note* tak od roku 2001 Klánský každoročně předsedal. Po smrti paní Pospíšilové v roce 2014 na její předchozí písemnou žádost převzal osobně organizaci celé soutěže (v červnu roku 2017 se bude konat již její 26. ročník). Ivan Klánský rovněž působí dvanáct let jako porotce v dětské klavírní soutěži *Amadeus* v Brně a pravidelně zasedá i v okresních a krajských kolech soutěží ZUŠ.

²¹ Michal Klánský, nejstarší syn Ivana Klánského, zanevřel na studium klavírní hry a v současné době pracuje v oblasti IT.

3.3. Ivan Klánský – lektor klavírních seminářů

3.3.1. Spolupráce s Vlastimilou Pospíšilovou

Vlastimila Pospíšilová²² převzala v roce 2000 Mezinárodní klavírní kurzy v Českých Budějovicích, založené prof. Radoslavem Kvapilem. Kurzy byly určeny studentům konzervatoří a Kvapil do Českých Budějovic zval domácí i zahraniční pedagogy. Vlastimila Pospíšilová působila jako krajská klavírní metodička a kurzů se pravidelně účastnila coby pasivní frekventantka. Když Kvapil v roce 2000 oznámil ukončení kurzů, chopila se jejich organizace právě V. Pospíšilová a v roce 2002 tyto kurzy přemístila do Týna nad Vltavou. Zpočátku k jejich realizaci pronajímala prostory v okolí daného města, až nakonec uzpůsobila pro tyto účely svůj vlastní dům v Týně nad Vltavou. Každý pokoj své vily vybavila klavírem, aby studenti měli dostatek místností ke cvičení. Samotné hodiny a přednášky probíhaly v prostorách bývalé garáže, která současně sloužila i jako koncertní sál při slavnostním závěrečném koncertu nebo jako divadelní sál. Pospíšilová tak vytvořila autentické prostředí, ve kterém se studenti i lektoři cítili příjemně a opětovně se vraceli. Zpočátku si studenti mohli vybírat z nabídky tří letních týdenních kurzů. Na těchto kurzech postupně působili coby lektoři prof. Milan Langer, prof. František Malý, doc. Martin Kasík, doc. Ivo Kahánek, Mgr. Karel Košárek, Mgr. Zbyněk Maruška a Mgr. Monika Tugendliebová. Mezi prvními oslovila Vlastimila Pospíšilová i Ivana Klánského, ten její nabídku přijal a od roku 2002 začal učit v prvním prázdninovém kurzu. Stal se žádaným lektorem. Organizace klavírních kurzů v tomto rozsahu byla ale pro Vlastimilu Pospíšilovou náročnou, a tak se od roku 2006 rozhodla pořádat jen jeden kurz, a to v prvním červencovém týdnu. Hlavním lektorem těchto kurzů se mezi lety 2006–2014 stal právě Ivan Klánský za spolupráce doc. Ivo Kahánka a Moniky Tugendliebové.

Vlastimila Pospíšilová také poprvé přišla s myšlenkou uspořádat v Týně nad Vltavou víkendové semináře pro učitele ZUŠ, jejichž vedení rovněž svěřila Ivanovi Klánskému. Víkendové semináře pro učitele základních uměleckých škol vznikly z důvodu malé nabídky následného vzdělávání v oblasti metodiky klavírní výuky. Možnosti volby kratších, tematicky zaměřených klavírních seminářů jsou totiž dosti

²² Vlastimila Pospíšilová založila uměleckou agenturu V. P. ART, díky které organizovala pro hudebně talentované děti a pedagogy v ČR mnoho akcí. Vlastimila Pospíšilová, patronka soutěže. *Prague Junior Note* [online]. Dostupné z <http://www.soutezpjn.cz/galerie/vlastimila-pospisliva-patronka-souteze/>.

omezené. Alternativou následného vzdělávání pro pedagogy je studium čtyřsemestrálního kurzu na Metodických centrech na HAMU v Praze a na JAMU v Brně pod vedením paní prof. Lenky Vlasákové. Nevýhodou tohoto typu pedagogického vzdělávání se jeví nutnost pravidelného, dlouhodobého dojíždění z často vzdálených míst, což je pro pedagogy problém.

Ivan Klánský díky své účasti v porotách dětských soutěží měl možnost dobře zmapovat kvalitu pedagogické práce učitelů napříč Českou republikou. Úroveň výuky klavírní hry na sklonku milénia nebyla tak uspokojivá jako v současnosti, proto se Klánský rozhodl věnovat oblasti následného vzdělávání učitelů základních uměleckých škol systematicky.²³

Víkendové semináře Ivana Klánského se od roku 2007 dvakrát do roka konaly v Týně nad Vltavou, a to na jaře a na podzim, od pátku do nedělního odpoledne. Vždy bylo předem zvoleno téma, na kterém se Klánský domluvil s Vlastimilou Pospíšilovou. Seminář začínal dopolední sobotní přednáškou na dané téma, posléze zahrály dětské modely přizvané z okolních ZUŠ nebo z Konzervatoře České Budějovice. Během semináře probíhala interaktivní diskuze na zvolené téma, do níž se mohli zapojit všichni přítomní. Seminářů se účastnili učitelé zapálení pro svou práci, kteří zkušenosti nabití na těchto seminářích předávali dále nejen svým žákům, ale i svým kolegům ve svých domovských školách. Během let se na těchto víkendových vzdělávacích kurzech vystřídalo množství pedagogů především z Jihočeského kraje, ale i z kraje Středočeského či z Prahy. Nevýhodou těchto kurzů pro učitele v Týně nad Vltavou byly nevyhovující prostory. Přednášky probíhaly v tamějším nevytopeném divadle, což snižovalo komfort účastníků. Rovněž zázemí pro přítomné pedagogy bylo na nízké úrovni. To bylo nakonec příčinou ukončení kurzů v roce 2010.

3.3.2. Víkendové semináře v Dobřichovicích

Od roku 2011 pokračuje program víkendových seminářů pro klavírní pedagogy pod vedením Ivana Klánského v prostorách ZUŠ Dobřichovice. Škola poskytuje všem účastníkům zázemí a dobrou dopravní dostupnost. Semináře si zachovaly svůj původní program, nadále jsou tematicky zaměřené a stále nabízejí možnost pedagogům přijíždět

²³ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

se svými žáky jako s modely.²⁴ Termín budoucího semináře se volí vždy na závěr právě probíhajícího semináře a pedagogové mají příležitost aktivně zasáhnout do výběru témat. Na konci každého semináře obdrží účastníci osvědčení o absolvování kurzu s podpisem Ivana Klánského.²⁵ Od roku 2011 proběhlo v Dobřichovicích již celkem deset víkendových seminářů s následujícími tématy:

1	říjen 2011	Rozdíly v interpretaci klasické a romantické klavírní literatury
2	duben 2012	Řešení technických problémů v klavírní literatuře
3	duben 2013	Pedalizace a zvuková kouzla na klavíru
4	duben 2014	Technika jako prostředek uměleckého vyjádření klavírní hry
5	říjen 2014	Vídeňský klasicismus
6	květen 2015	Interpretace vrcholného romantismu
7	listopad 2015	Etudy – radost, či trápení?
8	duben 2016	Interpretace skladeb J. S. Bacha
9	listopad 2016	Interpretace skladeb s programními názvy
10	únor 2017	Příprava žáků na soutěže

Za sedm let existence víkendových seminářů v Dobřichovicích prošlo těmito kurzy přes 500 klavírních pedagogů ZUŠ, hudebních gymnázií a konzervatoří z České a Slovenské republiky.

3.3.3. Semináře v ZUŠ Karviná a Klavírní soboty v Brně

Od roku 1999 jednou za dva roky pořádá ZUŠ Bedřicha Smetany Karviná tzv. „Karvinské ateliéry“. Ke stálým lektorského týmu patří i Ivan Klánský. Karvinské ateliéry jsou určeny nejen pro studenty, ale hlavně pro klavírní pedagogy ZUŠ. Celostátní metodický seminář Klavírní ateliéry v Karviné vyrostl od svého založení v roce 1999 v uměleckou událost pro široký okruh pedagogů klavírní hry i jejich žáků. Zatím poslední ročník proběhl ve dnech 4.–6. září 2015, kdy se uskutečnil již jeho devátý ročník. Učitelé, kteří se o pedagogickou problematiku klavírní interpretace

²⁴ Viz příloha č. 7: DVD s ukázkou výuky malých dětí Ivanem Klánským na víkendovém semináři v Dobřichovicích ze dne 19. 2. 2017.

²⁵ Viz příloha č. 3: Osvědčení pro účastníky víkendového semináře v Dobřichovicích.

hlouběji zajímají, mají rádi tvůrčí atmosféru ateliéru a možnost přímého kontaktu s vynikajícími uměleckými osobnostmi. Pro účastníky je připraven cyklus metodických přednášek, seminářů, koncertů a ukázkových hodin. Celý program doplňují večerní diskuzní kluby a společenská setkání s lektory. Pódium je otevřeno mladým klavíristům, kteří pracují pod vedením renomovaných klavíristů a pedagogů.

Pravidelně se Ivan Klánský účastní také „Klavírních sobot“, které jsou pořádány Konzervatoří Brno. Ve školním roce 2016/2017 proběhl již jejich 13. ročník. Klavírní soboty jsou cyklem sedmi vzdělávacích dnů s osvědčenou strukturou. Těžištěm jsou dopolední hlavní přednášky významných pianistů, hudebních pedagogů a odborníků. Na ty v odpoledním programu navazují výukové semináře, improvizční workshopy, veřejné konzultace s pedagogy Konzervatoře Brno, seminář psychologie a praktické klavírní dílny vztahující se k hudební výuce a k interpretaci. V nabídce nechybí odborné individuální konzultace s učiteli a žáky.

4. Metodika Ivana Klánského

4.1. Hlavní principy výuky

4.1.1. Vztah učitel–student

Za velmi důležitý, či přímo zásadní princip výuky považuje Ivan Klánský vztah mezi vyučujícím a studentem. Tento vztah u něho vychází z eticko-uměleckého přesvědčení. K plnohodnotné realizaci studijního procesu je potřeba samostatné a maximálně intenzivní práce obou zúčastněných v souladu s respektem k osobnosti a k umělecké fantazii toho druhého na základě maximální tolerance. Sám se snaží být svým studentům příkladem i ve svém vyhraněném etickém přístupu k současnému dění v hudebním světě. Poskytuje jim veškeré možné informace, ale nikdy nevyužívá svého vlivu v jejich prospěch. Věří totiž, že mladá umělecká osobnost si musí hledat svou vlastní cestu samostatně. Zastává tedy roli moudrého rádce, inspirátora, osoby otevřené pro smysluplnou diskuzi. Předpokladem pro vstup do jeho třídy je schopnost investovat všechny své síly do práce na svém interpretačním vývoji. Protože i on vkládá do své pedagogické práce maximum energie i času, očekává stejné nasazení i od studentů. Jak ve smyslu řemeslného cvičení a dodržování načerpaných rad z hodin, při domácí přípravě, tak i v hledání svých tvůrčích sil. Vyžaduje po studentech, aby předkládali své názory, myšlenky i pochybnosti.²⁶

4.1.2. Principy výuky dětí mladšího školního věku (6–12 let)

Podle slov Ivana Klánského hudba a požadavky na její kvalitu jsou stejné pro všechny věkové kategorie, avšak způsob dosažení cíle a použité metody, jak dané kvality dosáhnout, je nutno přizpůsobit věku, úrovni a osobnosti konkrétního studenta. U každého žáka je potřeba si říci, čemu je vzhledem k jeho věku a schopnostem důležité

²⁶ Časopisu *Talent* odpověděl prof. Ivan Klánský na otázku: „Jaký pedagog jste vy sám?“ – „Vyučuji na vysoké škole, tedy dospělé lidi, a předpokládám, že když chce někdo studovat muziku, ví už, proč to dělá a čeho chce dosáhnout. Že tedy na hodiny chodí vědomě proto, aby se něčemu přiučil. Čili nepracuje-li naplno, nekřičím nebo ho z hodin nevyhazuji, ale dám mu pocítit, že pokud neumí, je rovněž mé angažmá menší. Někdy vyjádřím řekněme „mírnou“ lítost nad výsledky, což působí daleko více než křik nebo silná slova. Zejména děvčatům, pokud naznačím, že jsem trochu zklamán nebo že jsem čekal více, je do příští hodiny určité všechno v pořádku.“ – „Dovolíte studentům, aby se jejich názor na interpretovanou skladbu lišil od vašeho?“ – „Dovolím jim to rád, ale musí mě přesvědčit, že se mi to bude líbit. Pokud se jim to nepodaří, přesvědčím je postupně já, že nemají pravdu.“ POPKOVÁ, Táňa. Ivan Klánský – V dětství jsem měl hodně koníčků a vynikající učitele. *Talent*, květen 2000, s. 17.

věnovat pozornost a co procvičovat. Princip je tedy stejný pro všechny věkové kategorie, jen forma a nároky jsou odlišné.²⁷

Podle přístupu Ivana Klánského je u malých dětí nutno již od raného věku vytvořit určitou úctu k notovému textu. Učitel musí volit při výuce specifická vhodná slova a přirovnání respektující věk dítěte, pro malé děti musí být navozena příjemná atmosféra a výuka musí být zábavnější, aby to v prvé řadě dítě těšilo a učitel s dítětem navázal přátelský vztah. Ovšem samozřejmě i u malých dětí je třeba klást důraz na dodržování správných technických postupů. Při výuce malých dětí Klánský nikdy nepoužívá způsob, při kterém se postupuje metodou takt po taktu a současně se v jednotlivých taktech řeší mnoho problémů najednou. Touto metodou pak není mnohdy ani možné dojít do konce skladby. V dítěti se Klánský snaží vždy navodit pocit, že ono samo vidí přes celou skladbu, přes její formu. Při výuce mluví s žáky o charakteru skladby, používá přitom poutavé vyprávění příběhů a přirovnání, aby žákům skladbu představil. Zároveň je nutno brát v úvahu i možnosti dětské ruky, například její velikost.²⁸

Ve výuce malých dětí vidí Ivan Klánský osobně velký smysl. Tímto způsobem si ověřuje, že metodika, kterou za léta vytvořil pro sebe a pro své dospělé studenty, je vhodná i pro nejmladší děti. Svě zkušenosti rád předává nejmladším studentům a ty nejtalentovanější inspiruje k možné volbě jejich budoucího profesionálního zaměření.

4.1.3. Emocionální a racionální stránka výuky

Dalším důležitým principem výuky Ivana Klánského je snaha maximálně vyvažovat emocionální a racionální stránku výuky. Emocionální část výuky probíhá pomocí sluchu. To znamená zahrát studentovi, jak si sám představuje, že by určitá skladba nebo její část, například fráze, měly zaznít. Tyto názorné ukázky však nejsou určeny k napodobování, ale mají sloužit jako inspirace a vzbudit hudební představivost. Mnoho lidí dobře sluchově vnímá. Vnímá rozdíl mezi svou a učitelovou interpretací, ale někteří z nich si nevědí rady, jakým způsobem tento rozdíl hudebně zpracovat. Racionálně založení studenti potřebují k názorné ukázce navíc ještě slovní vysvětlení. Proto Ivan Klánský jím zahranou skladbu vždy doprovází i ústním komentářem. Se

²⁷ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

²⁸ Viz příloha č. 7: DVD s ukázkou výuky malých dětí Ivanem Klánským na víkendovém semináři v Dobřichovicích ze dne 19. 2. 2017.

studentem poté provádí důkladný rozbor, v čem se odlišovala jeho hra od studentova podání, aby konkrétní student přesně pochopil, co po něm pedagog žádá a jakým způsobem to má prakticky provést, co má dělat hlava, celé tělo, ruce, a to s cílem, aby výsledek odpovídal tomu, co před chvílí slyšel od svého pedagoga. Samozřejmě by byl chybou i opačný přístup, pouze teoreticky vysvětlovat bez názorných ukázek hry na klavír. Princip kombinace emocionální a racionální stránky výuky praktikuje Klánský u všech svých studentů. Zpočátku je samozřejmě potřeba více teoretického vysvětlování než u pokročilejších studentů.

Naopak Klánský ve svých hodinách zásadně se studenty nevypracovává do detailů jednotlivé partie studovaných skladeb. Své metodické rady směřuje vždy do jádra jednotlivých problémů. Pokud pianista pracuje kvalitně po stránce intelektuální a emocionální, je schopen vše přenést a dovést do konce samostatně. Když se to nedaří, nabízí opakovaně pouze vodítka a způsoby, jak svou hru dotáhnout ke kvalitnímu konečnému hudebnímu tvaru.

Ivanovi Klánskému je cizí také jakákoli forma autoritativnosti, je to v rozporu s jeho osobnostními rysy. Za hlavní a jediný cíl svého pedagogického působení považuje předání všeho, co plně podpoří dlouhodobý svobodný a specifický růst mladého pianisty.

4.2. Technické obtíže a jejich řešení

4.2.1. Čtyři kategorie úhozů

Ivan Klánský rozlišuje dva druhy úhozů podle rychlosti a síly, neboť páka klávesy reaguje pouze na tyto dvě fyzikální danosti. Tyto dva druhy se dají kombinovat, a tím nám vznikají čtyři základní kategorie: malá síla – pomalá rychlost, malá síla – velká rychlost, velká síla – pomalá rychlost a velká síla – velká rychlost. V rámci každé této základní kategorie existuje dále velká škála možností a nuancí, které se vytvářejí za pomoci svalů dlaně, kdy pohyb vychází ze zápěstního kloubu nebo ze švihů či rotace předloktí, popř. se využívá váhy paže až z ramenního kloubu. Jednotlivé části skladeb vyžadují kombinaci obou principů, proto se vždy hledá jejich kombinace a specifický poměr. Stejně se také dělí práce hracího aparátu na hru tlakem a tahem. Skutečného mistra dělá právě schopnost použít vždy tu nejvhodnější kombinaci a jemnou nuanci úhozů. U studentů, zejména mladších, je potřeba, aby věděli o jejich existenci a naučili

se hrát v těchto základních čtyřech kategoriích. Děti již velmi brzy dokážou zahrát skladby s dynamikou, ale velmi často v obou rukách stejnou. Již od začátku výuky je musíme vést ke zvukovému odlišení rukou, kterého dosáhnou právě vhodnou aplikací způsobu úhozové techniky.

Kategorie: malá síla – pomalá rychlost je vhodná pro doprovodné nemelodické části skladeb. Například když levá ruka hraje doprovod k melodické lince pravé ruky. Prst jde do klávesy pomalu, s malou silou. Ivan Klánský na seminářích často tento pohyb menším dětem připodobňuje k pocitu měkkého zaboření do pěnovky nebo navozuje u dětí pocity hlazení jejich domácích zvířátek. Avšak prst musí být vždy zpevněný, jinak se tón neozve. Nabádá děti, aby si zkontrolovaly správnost úhozu na desce klavíru nebo stolu. Při simulaci hry nesmí být slyšet žádný ťukavý zvuk.

Kategorie: malá síla – velká rychlost se aplikuje zejména pro brilantní prstovou techniku, tam, kde je potřeba zahrát rychlé technické pasáže. Prst jde do klávesy rychlým švihem prstu z dlaňového kloubu, avšak stále s vyvinutím menší síly. Jako praktické cvičení k nácvičku tohoto úhozu doporučuje Klánský opět hru na desce klavíru. Tentokrát naopak musí žák slyšet při správném způsobu hry ťukavý zvuk všech prstů. Pakliže není slyšet nějaký prst, znamená to, že nevyvinul dostatečnou rychlost při jeho pohybu. Mladý pianista je schopen zmíněným způsobem cvičení na desce ovládnout vyrovnanost, širokou dynamickou škálu i artikulační srozumitelnost úhozu. Při následné hře na klaviatuře se již může věnovat plně přesvědčivému ztvárnění všech umělecko-hudebních aspektů hry. Dalším atraktivním úkolem, který Klánský zadává svým žákům k procvičení tohoto druhu úhozu, je cvičení za pomoci tenkého papír. Ten musí být žák schopen rychlým pohybem jednoho prstu protrhnout na konkrétním místě dopadu, přičemž zbytek papíru musí zůstat nepoškozen.

Kategorie: velká síla – pomalá rychlost se používá pro zpěvnou expresivní melodii, dlouhé horizontální fráze, například v romantických skladbách. Prst jde do klávesy pomalou rychlostí se zapojením větší síly a váhy paže. Pro dětskou představitost Ivan Klánský navozuje pocit, že se prst boří do žvýkačky.

Kategorie: velká síla – velká rychlost: Touto kombinací vzniká tvrdý nepříjemný zvuk a používá se jen velmi zřídka, zpravidla při akcentech. Tento úhoz dětem Ivan Klánský přibližuje jako nepříjemnou ránu kladivem.

4.2.2. Koordinace a zapojení svalů celého těla

Při hře na klavír zapojuje hráč prakticky svaly celého těla. Je důležité již od malička u dětí dbát na kontrolu uvolňování a zatínání svalů. Proto dbá Ivan Klánský na neustálé probouzení fyzického citění hudby dítětem. Velkou pedagogickou chybou je podle něj případ, kdy není hned od začátku rozpořívání těla malého hráče zacíleno do soustředěného tvoření tónu v kontaktu prstů s klávesami. Tedy když se oddělí směr pohybu těla od přímé tvorby zvuku. Vznikají tím velké, špatně odbouratelné zlovyky. Studenti například krouží hlavou, tělem, aniž by tyto pohyby měly nějakou vazbu na tvorbu tónu. Z praxe hry na dechové nástroje nebo pěvecké techniky je známo, že když po hráči na jakýkoli dechový nástroj nebo po zpěvákovi chceme, aby zazpíval delší melodickou linku, není možné, aby se v průběhu hry vícekrát nadechnul. Klavírista tím, že mu tón zní po celou dobu, co ho drží, a ještě má možnost spojit tóny pedálem, neřeší dýchání, ale melodii dělá hezkou právě napětí ve svalech. Z toho pro klavíristu vyplývá, že když chce hezky zahrát delší melodii, musí zapnout velké svaly zad a ruky na celou dobu této hry. Melodie zní jinak, než když jsou svaly povolené. Proto někomu tzv. melodie zpívá, a někomu nikoliv. Ivan Klánský dává svým studentům neocenitelné rady, kdy a jak konkrétní sval intenzivně zapnout či vypnout. Na jak dlouhou dobu a jakým způsobem jej včlenit do hry. Jedná se o svaly celého těla.²⁹ Velmi rychle umí u studentů odhalit chybnou koordinaci mezi zádovními svaly, svaly celé paže a prsty ruky. Když objeví v těle studenta vznikající přetlak, který negativně ovlivňuje přirozenost přenosu váhy z prstu na prst v kantiléně, radí následující cvičení:

- Student se postaví ke klavíru a pravou nohu má na pravém pedálu. Váha paže v pozici ve stoje přirozeně přechází do špiček prstů, aniž by se ztrácela v jiných úsecích paže. Když klavírista po chvíli cvičení usedne, vnímá přirozenost toku energie přímým směrem až k nervovým zakončením ve špičkách prstů.
- Další metoda je obzvláště oblíbená u mladších dětí. Student dostane do ruky tužku a je vyzván, aby pomocí ní zahrál melodickou linii. Někdy dokonce mají zahrát pomocí dvou tužek melodii střídavě oběma rukama. Cílem tohoto cvičení je dosažení pocitu pevnosti prstů. Ty jsou suplovány tužkami. Paže

²⁹ Nad touto problematikou se zamýšlí i Jana Vondráčková ve své disertační práci: VONDRÁČKOVÁ, Jana. *Dokonalá syntéza tvůrčí invence a intelektu v pianistickém a pedagogickém umění Ivana Klánského*. Disertační práce, Ostravská univerzita v Ostravě, 2015, s. 107.

však zůstává vylehčená. Toto cvičení také vede ke zjištění, že chceme-li dosáhnout zpěvné melodie, nepotřebujeme vlastně nic jiného než pevné prsty ovládané volnou „dýchající“ paží a přirozené střídání prstů za pomoci meziprstových svalů.

4.2.3. Úhoz prsty a užití váhy těla

Pohybový aparát dělí Ivan Klánský na hru tlakem a tahem. Tahem, tedy váhou celé paže, se zejména ztvárňují celistvé fráze. Chceme-li však docílit brilantní techniky, zvolíme hru tlakem, švihem jednotlivých prstů z dlaňových kloubů. Úhoz prsty se často podceňuje. V danou chvíli volba mezi úhozem prstu nebo vahou paže záleží na tom, jakou kategorii úhozu zvolíme; zda chceme tón melodický, či doprovodný. V případě hry tahem je pozornost zaměřena na tok váhy přes celou paži a na tlak prstů horizontálním směrem. V druhém případě, při hře tlakem, se švihem koncentrujeme na kolmý úhoz, na vertikální hudební pohyb. Klánský považuje za hlavní dělicí článek celé paže dlaňové klouby. Svůj názor podmiňuje i racionálně-fyzickými parametry hracího aparátu. Při tomto rozdělení je celkové napětí v ruce rozvrstveno tak, že eliminuje možnost vzniku přetlaku v jakékoliv části paže. Ten nejčastěji bývá v oblasti předloktí a zápěstí. Tento způsob hry se jeví jako nejbezpečnější a předchází vzniku zánětu šlach, blokad páteře a dalších profesních onemocnění.

Při výuce zejména začátečníků dbá Klánský na osamostatnění pohybu prstů z dlaňových kloubů před jejich vyklenutím. Snaží se nejprve klouby rozhybat i za cenu, že se hraje plochými prsty. Přínos vidí v pocitu lehkosti a přirozené polohy zápěstí. K samotné aktivaci švihu prstů spojeného s jejich pevným zahnutím doporučuje přistupovat až v další fázi nácviku prstové techniky. Aktivní používání prstů a meziprstových svalů ve spojení s vylehčeností a inervací zbývající části paže vede ke zvukové vytříbenosti a srozumitelnosti v tlumočení hudební struktury. Ve výuce používá Klánský několik postupů urychlujících dosažení dobrého ovládnutí prstové techniky i pružnosti paže. Všechny části klavírních skladeb, které jsou založeny na drobné artikulaci a vyrovnanosti rychlých not, radí vyklepávat na dřevěné desce klavíru nebo stole (viz obrázek č. 1). Tímto způsobem se velice brzy dosahuje ovládnutí vertikálního švihu prstů a kontroly nad rychlostí i silou úhozu. Mladý pianista může takto záhy získat vyrovnanost, širokou dynamickou škálu i artikulační srozumitelnost úhozu.

Další nácvičnou metodou, kterou Ivan Klánský k ovládnutí prstové techniky používá, je vyklepávání některých technických míst, kde je zapotřebí velkého švihů dlaňových kloubů. Nikoliv však špičkou prstů, ale celou plochou prvního prstového článku (viz obrázek č. 2). Tím vzniká větší aktivita svalů mezi jednotlivými články prstů. Cílem této metody je dosažení maximální aktivity dlaňových kloubů, které vzhledem ke zkrácení délky prstů o jeden kloub musí pracovat intenzivně v rychlosti i v rozsahu jejich akce.

Další metodou v hodinách Ivana Klánského je nácvik pohybu paže s pocitem řízeného dýchání. Analýze podléhá způsob nádechu – napětí tahu či tlaku v ruce. To vždy dohromady s agogickou složkou interpretace.³⁰

Obrázek č. 1



³⁰ Prof. Ivan Klánský vychází ze syntézy techniky „dýchání paže“ a „vrhu“, které vytvořil Grigorij Michajlovič Kogan v knize *Práca Pianistu*. Viz KOGAN, Grigorij, M. *Práca Pianistu*. 1. vyd. Bratislava: Ústředná knižnica a ŠIS – Edičný referát, 1990, s. 80.

Obrázek č. 2



4.2.4. Hra na bílých a černých klávesách

Umístění prstů na bílých i černých klávesách věnuje Ivan Klánský velkou pozornost. Preferuje hru na kraji kláves. Odůvodnění spočívá v mechanice, podle které pracuje klávesa na základě páky. Z pohledu fyziky je každá páka při stisku ovladatelná nejlépe na jejím konci. Další důvod lze vysvětlit z technického hlediska. Hra na kraji klávesy dává klavíristovi větší možnost pro pohyb prstů, zápěstí, dlaně. Při práci s menšími dětmi, které se snaží přimět ke hře na kraji kláves, používá několik zábavných her. Vypráví pohádku o hadovi, jenž žije uvnitř klavíru a nerad se nechává rušit. Ve chvíli, kdy děti nehrají na krajích kláves a prsty se přiblíží k víku klavíru, vyruší ho. Had vystrčí hlavu a uštkne je. Nebo na klavír položí svou ruku, noty či knihu tak, že zahradí zadní polovinu klávesnice, a vypráví příběh o rozděleném království. Na kraji kláves je země hodného a spravedlivého krále, zadní část obývá zlý a mstivý král. Tam není radno chodit.

Při stisku černé klávesy doporučuje Klánský klást prsty vždy do jejího středu; přitom se snaží u studentů vyvolat pocit, že se břicho prstů rozloží po celém povrchu

klávesy, čímž prst získá větší pocit jistoty. Palec radí pokládat na černou klávesu v mírném úhlu, jinak může přes nehet snadno uklouznout. Černá klávesa je úzká a mozek podvědomě nedovolí dotlačit prst až na dno klávesy ze strachu, že může na hraně klávesy sklouznout. Jako příklad Klánský uvádí chůzi na zledovatěném chodníku, po kterém jdeme také opatrně, abychom neuklouzli. Aby se ruka cítila na klávesách stabilně, radí studentům chodit na bílé klávesy palci v kolmém úhlu (viz obrázek č. 3), a naopak na černé klávesy v úhlu šikmém (viz obrázek č. 4). Samozřejmě to neplatí ve všech případech. Výborně to funguje zejména v místech, kde se rychle střídají polohy na bílých a černých klávesách. Také v oktávových pasážích, kde přidáme tlak pouze na bílé klávesy a přes černé klávesy jen lehce přeneseme ruku přes zápěstí, můžeme docílit legatově znějící hry bez použití pedálu.

Klánský rovněž používá termín „vycentrování“ prstů. Tuto techniku je dobré aplikovat zejména při rozehrávání, například před koncertem. Aktivujeme tím konečky prstů, jejich nervová zakončení. Do kláves jdeme pomalou rychlostí, na přesné místo, ve správném úhlu, s hlubokým ponorem. S pocitem, že s nástrojem navazujeme kontakt a seznamujeme se s ním.

Obrázek č. 3



Obrázek č. 4



4.2.5. Specifika jednotlivých prstů ruky

Specifickými parametry jednotlivých prstů ruky a jejich využitím při hře se Klánský začal nejdříve zabývat kvůli svým vlastním hráčským potřebám. Teprve později tyto své zkušenosti začal předávat svým studentům. Podrobně se tomuto tématu věnoval ve své profesorské přednášce s názvem *Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga*.³¹ Dokázal přesně vystihnout role jednotlivých prstů lidské ruky a jejich kombinací pro vytyčený cíl. Ten je ovšem v první řadě zvukový, teprve poté technického charakteru. Každý prst i všechny prsty dohromady mají svůj vnitřní život.

Palec

Palec Klánský nazývá „vratiprstem“, který jsme zdělili po svých prapředcích opicích. Palec je silný prst, ale problematický a specifický. Má tendenci hrát

³¹ KLÁNSKÝ, Ivan. Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga. *Talent*, únor 1992.

pomalejším úhohem než ostatní prsty, často způsobuje nevyrovnanou techniku. Když palec zahraje pomaleji, následující prst je nucen po něm dotahovat čas, takže je zase mnohem rychlejší, než by měl být. Na zlepšení rychlosti palců doporučuje Ivan Klánský praktické cvičení. Palec při nácviu hraje ve dvojici s ostatními prsty rychlý trylek (1–2, 1–3, 1–4, 1–5). Student i jeho pedagog sledují, zda se palec jen pasivně nepokládá na klávesu, ale hraje aktivním pohybem a zda se z klávesy zároveň rychle zvedá.

Druhý a třetí prst

Za nejšikovnější prsty naší ruky považuje Ivan Klánský prst druhý a třetí. Za dobu své praxe vyzoroval, že druhý prst je u dětí a mladých lidí mnohem aktivnější než u starších klavíristů. Mladší pianisté mají často tendenci nahrazovat druhý prst prstem třetím.³² Třetí prst má jak sílu, tak přesnost. Klánský ho nazývá „největší osobností vyrůstající z dlaně“. Je schopen přijímat nejrychleji a nejbezpečněji impulzy vysílané mozkiem. Je proto vhodný k využití například v trylcích. Kombinace prstokladů při trylkování se třetím prstem se jeví Ivanu Klánskému jako nejjistější. Při této kombinaci se hráč může plně zaměřit na druhý, slabší ze dvou prstů.

Čtvrtý a pátý prst

Z hlediska klavírní techniky jsou pro Ivana Klánského nejslabšími prsty. Čtvrtý prst je však zároveň nejcitlivějším prstem ruky. Má pod kůží nejvíce jemných nervových zakončení. Ivan Klánský o něm ve své přednášce píše: „Opravdový umělec cítí výjimečnost čtvrtého prstu, naučí se ji využívat ve prospěch hudby a nechá se jí inspirovat. Ti ostatní pak bědují nad jeho anatomickou nedokonalostí.“³³ Malíčky, tedy páté prsty, nazývá Ivan Klánský „ubožáky“, kterým byla ale přidělena ta nejtěžší úloha v klavírní hře. Často hrají znělé sopránové a basové linie. Z fyziologického hlediska na ně hráč hůře vidí. Ve chvíli, kdy se ruka vzdálí od středu klávesnice, není možné jejich

³² Ve své profesorské přednášce prof. Ivan Klánský ohledně druhého prstu píše: „Poslední úvaha týkající se tohoto prstu je spíše z oblasti psychologické. Je všeobecně známo, že je to právě druhý prst, kterým malé děti získávají první hmatové kontakty s okolním světem a který ukazují na osoby a věci, po kterých touží (odtud nakonec i pojmenování „ukazováček“). On také zprostředkovává počínající nesmělé kontakty dítěte s klaviaturou. V průběhu lidského stárnutí však jeho dominantní postavení ustupuje ve prospěch prstu třetího. Je to opravdu jenom náhoda, že mladý koncertní mistr dává před klavírním koncertem orchestru „áčko“ druhým prstem, zatímco zkušený pianista při generálce třetím? Je to jen můj osobní problém, měním-li u dávno nastudovaných skladeb prstoklady trylků z běžných 2–3 na 1–3, nebo dokonce 3–4? Stárne opravdu druhý prst rychleji?“ KLÁNSKÝ, Ivan. Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga. *Talent*, únor 1992, s. 12.

³³ KLÁNSKÝ, Ivan. Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga. *Talent*, únor 1992, s. 13.

úhel dopadu do klávesy podpořit zrakovou kontrolou. Pátý prst je také kratší než ostatní prsty ruky. Při větším rozpětí ruky má malíček tendenci tuhnout a ztrácet pohyblivost. Je proto nutné věnovat osamostatnění, rychlosti švihů a pevnosti malíků zvýšené úsilí. Klánský tedy u svých studentů dbá na odstranění slabších stránek těch prstů, které příroda neobdařila samostatností, silou a stabilitou, a to především čtvrtého a pátého prstu. Cílem je schopnost mít všechny prsty stejně dobře technicky zdatné, protože u pětiprstové techniky musí být všech pět prstů schopno stejně kvalitního úhozu.

Jako praktické cvičení pro tyto účely předkládá Ivan Klánský hru na „drcení drobečků“. Provádíme ho buď přímo na klávesnici, nebo na desce klavíru. Opřeme se o palec, který budeme držet po celou dobu hraní. Poté postupně ostatními prsty provádíme rychlý pohyb opakovaně švihem kolmo dolů. Jednotlivý prst vždy provádí pohyb s pocitem, že rozdrobí kousek pečiva na drobečky. Malé děti si můžou pro zábavu vyzkoušet cvičení i s pečivem.

4.2.6. Řešení jednotlivých technických obtíží

Když Ivan Klánský řeší se svými studenty konkrétní technický problém, určité místo nejdříve sám zahráje a pak je vysvětlí slovně, popř. obráceně, podle typu člověka. Jak už bylo v předešlém textu řečeno, jen vyjádřit slovy, nebo naopak jen zahrát nestačí. Klánský však ve své metodice skvěle kombinuje oba způsoby výuky.³⁴ Dopodrobna také s žáky probírá všechny mechanické i úhozové záležitosti a slovně formuluje i ryze umělecké stránky skladby.

Způsoby nácviku technicky těžkých míst

Klánský klade důraz na to, aby se studentům při nácviku jednotlivých technických míst nezdeformovala představa celku skladby. Upozorňuje na nebezpečí, která mohou během cvičení nastat. Nácvik konkrétních technických problémů často spojuje s aplikací svých dalších metodických postupů (impulzová metoda, horizontální a vertikální citění hudby).³⁵ U starších studentů Klánský preferuje řešení technických problémů od hlavy. U studentů na nejvyšším, vysokoškolském stupni výuky aplikuje impulzovou metodu.³⁶ Tento princip platí nejenom pro technickou stránku hry, ale i pro stránku hudební. U mladších dětí naopak doporučuje začít u rukou. Ruce jsou u malých

³⁴ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 3. 3. 2017, CD.

³⁵ Viz kapitola 4.3. *Impulzová metoda* a kapitola 4.4. *Horizontální a vertikální průběh hudby*.

³⁶ Viz kapitola 4.3. *Impulzová metoda*.

pianistů ještě nezkušené, neumějí zahrát přesný pohyb, proto Klánský radí učit děti přes ruce a svaly. Nácvikem podkládání palců, překládáním rukou, skoky atd.

Nácvik technicky náročných míst v pomalých tempech

Při cvičení technicky těžkých míst v pomalých tempech Klánský radí nevkládat do podvědomí jiné rozčlenění not do skupin, nepoužívat odlišené prstoklady a nezapojovat jakékoliv pohyby těla, které by poté v rychlém tempu bránily práci paže. V pomalém tempu má hlava možnost kontrolovat vše: správné noty, prstoklady, druh úhozu.

Oktávová a akordická technika

V oktávové a akordické technice doporučuje Klánský zvolení správného využití místa úhozu co nejbliže na kraji kláves a ve správném úhlu.³⁷ Při počátečním stadiu cvičení oktávových sledů volí pouze hru palci obou rukou a také pouze malíky. Palce jsou ve fixované oktávové poloze ruky, ale povrchu kláves se nedotýkají, čímž je postupně možné docílit vyrovnaného a barevného zvuku. Stejně doporučení platí i pro nácvik rychlých sledů akordů.

Repetiční technika

Další častou obtíží bývá pro studenty repetiční technika. Ivan Klánský vždy nabádá žáky k tomu, aby hledali tu nejlepší možnou kombinaci střídání prstů vzhledem k charakteru daného místa. Pouze v místech, kde máme zahrát opakovaný tón ve vyšší dynamice, preferuje repetování samotným třetím prstem.

Nácvik včasné zahraných basů

Většina mladých klavíristů tápe ve způsobu, jak dosáhnout krásně a včasné zahraného basu za pomoci skoku. Mají podvědomý strach ze skoku na malíček, který je způsoben faktem, že tento pohyb nemůžeme kontrolovat zrakem.³⁸ Zde Klánský představuje studentům variantu, kterou můžou využít při cvičení, ale i při finální interpretaci, a to změnu prstokladu basu z malíku na třetí prst, který zaručuje pocit jistoty a stability celé paže. Další možností nácviku je přibrat k malíku (reálně nebo

³⁷ Viz kapitola 4.2.4. *Hra na černých a bílých klávesách.*

³⁸ Viz kapitola 4.2.5. *Specifika jednotlivých prstů ruky.*

pouze v dotyku klávesy) oktávu v palci. Na třetí prst spolehlivě vidíme a dobře ho zrakově kontrolujeme. U menších dětí Klánský volí způsob, kdy hraje sopránový part s agogikou a dítě se snaží hrát doprovod s přizpůsobením se sólové ruce. Musí tak být vždy přesně s melodií a nesmí se opožďovat v rytmu. Ivan Klánský na seminářích s menšími dětmi volí pro nácvik včasnosti basů ještě jeden způsob procvičení. Říká jim v rychlém sledu názvy basových not, které děti musí co nejrychleji, pokud možno bez přípravy, zahrát a těsně před tím jen opticky zkontrolovat okem.

Melodické ozdoby

Velkou pozornost věnuje Klánský ve své výuce také melodickým ozdobám. Nejenom z pohledu správné stylovosti ozdob, ale i z hlediska technického. Nad virtuózním provedením ozdob (zejména trylků) z důvodu vlastních potřeb dlouze přemýšlel a pracoval na něm. Klánský vždy zohledňuje fakt, že každý klavírista má jinou ruku, jiné fyzické dispozice a ty ho vedou k odlišné volbě prstokladů. Aby se studentům trylky dařily zahrát brilantně, radí Klánský posunout paži do polohy dále od trupu, protože výhodnější poloha paže při hře trylků i jiných ozdob je právě dále od těla. Ve chvíli, kdy je paže přímo v poloze u těla, trvá déle, než se k ní přenesou impulzy vyslané z mozku. Právě přesné a aktivní impulzy potřebujeme v celém průběhu hry trylků. Na první notě bychom měli použít rychlý a znělý impuls³⁹ a hned po něm ruku vylehčit a nechat běžet. Tím nám přirozeně zazní melodický tón. Další impulzy zařazujeme až ke konci trylku. Častou chybou je zařazování více impulsů na začátku trylku, to vede k nechtěnému těžkopádnému efektu. Důležitá pro rychlost trylku je volba těžiště ruky. Ta je zase zcela individuální, podle fyzických předpokladů hráče. Pomáhá začít hrát s pocitem tlaku v dlaňových kloubech a v průběhu hry tento tlak plynule posouvat směrem dolů. Ke konci trylku již hrají špičky prstů se zapojením meziprstových svalů.

Pedálová technika

Pedálová technika je další dovedností, kterou musí zvládnout každý pianista. Ivan Klánský je zastáncem cvičení bez pedálu v největší možné míře. Důvodem je čistota a přesná artikulace i dosažení dobré úhozové úrovně. I menší děti učí Klánský poslouchat jednotlivá místa bez pedálu, aby slyšely, jak znějí harmonicky čistě. Pedál má podle pana profesora pak přinášet do hry novou barvu a nesmí být náhradou toho, co

³⁹ Viz kapitola 4.3 *Impulzová metoda*.

mají udělat prsty. Proto radí pracovat s pedálem střídavě. Ivan Klánský často se studenty diskutuje a nutí je přemýšlet o stylových i všeobecně estetických preferencích pedálové techniky. Učí studenty tzv. ruční pedál,⁴⁰ při němž se zadržuje bas nebo jiný akordický tón. Touto technikou se docílí maxima alikvotních tónů při zachování čistoty zvuku. Ruční pedál radí používat zejména pro skladby z období klasicismu. Pro další obohacení zvuku doporučuje zapojit levý a prostřední pedál.

4.3. Impulzová metoda

První podněty pro vznik této metody čerpal Ivan Klánský již v době studia u Valentiny Kameníkové. Ta ve svých hodinách instinktivně nabádala své studenty k prožívání pulzace v hudbě. Měla velký cit pro nalezení přesné intenzity a místa v těle, kde pulzaci cítit a jak ji zapojit do hry. Klánský vzpomíná, jak mu často mačkala různé části těla či na ně tůkala, někdy velmi bolestivě. Dalším motivem ke vzniku této metody byl v době jeho studia problém, se kterým se sám potýkal, a to celkové zrychlování a zpomalování hry. Často si sám kladl otázku, proč mnohdy dochází k velkému rozdílu ve vnímání tempa mezi interpretem a posluchačem. Postupně došel ke zjištění, že posluchač nevnímá reálné, metronomicky stanovené tempo. Pocit pomalejšího nebo rychlejšího tempa je přímo závislý na počtu pro něj slyšitelných impulzů. Když interpret použije větší počet impulzů, hudební pohyb se zdá posluchači pomalejší, tím ale i těžkopádnější. Při menším počtu impulzů se hra pocitově zrychlí a vylehčí. Není prioritou, aby posluchač vědomě zachytil všechny impulzy. Impulzy dělí Ivan Klánský na ty, které by posluchač měl vědomě vnímat, dále pak na ty, jejichž existenci by vnímat neměl, protože jsou pouze nositeli přirozené hudební pulzace, a nakonec na ty, kterých si naopak všimnout nesmí.⁴¹ *Impulzová metoda* Ivana Klánského vychází z potřeby řešit několik okruhů pianistické problematiky. Jak už bylo řečeno, je to souvislost s rychlostí tempa, ale také s vypořádáním se s trémou. Metoda také zaručuje efektivnost cvičení a trvalého uchování jeho výsledku.

Podstatou impulzové metody je snaha o maximální ovládnutí a kontrolu práce vyšší a nižší nervové činnosti v průběhu hry. Ivan Klánský z uměleckého hlediska nepovažuje impulzy pouze za body, při nichž posluchač či hráč prožívá pulzaci

⁴⁰ Viz příloha č. 6: DVD s názornými ukázkami hry Ivana Klánského.

⁴¹ Viz příloha č. 5: Interview s Ivanem Klánským ze dne 28. 3. 2017, CD.

a akcentaci. Impulzem, tedy vědomou mozkovou aktivitou, tvoří vše, co by v díle řídil dirigent. Jde vlastně o fyzické zpracování hudby z úhozově-technického hlediska.

Nejdříve je podle Klánského důležité určení četnosti impulzů, to vytváří osu časového rozčlenění celé skladby. Poté se přistupuje ke konkretizaci určení všech impulzů, jejich intenzity a charakteru. Impulzy mají dvě přesně definované kategorie: délku a hloubku. Většina impulzů v hudební praxi bývá krátké a střední délky a střední a menší hloubky. Nejkratší impulz v hudbě se pojí většinou s akcentem a sforzatem. Akcenty mají ve skladbách různou důležitost, podle toho pak určujeme, nakolik aktivní a důležitý impulz při hře použijeme.

Impulzová metoda pomáhá Klánskému ve výuce, konkrétně při nácviku jednotlivých technických obtíží. Aplikuje se při nácviku pasážové a rozkladové techniky na všech stupních vývoje skladby spojených s postupným zrychlováním tempa. Impulzy, které mají jen dočasnou roli, je zapotřebí po zvládnutí problémů, jež řešily, eliminovat smysly a dosáhnout podvědomé automatizace hry. Podpůrné a cvičné impulzy je nutné postupně odbourat a nahradit je impulzy hudebně podstatnými. Nebezpečím pro méně zkušeného hráče je volba velkého množství impulzů na malé, technicky složité ploše. Zde nastává riziko, že potenciál mozku je přetížen a zahlcován pracovním procesem na úkor kontinuální tvořivé činnosti. Náš mozek má jen určitou kapacitu a jakékoliv jeho přetížení se interpretovi vymstí.

Mladším studentům a dětem Ivan Klánský radí malovat impulzy do not. Nejdříve označí každou notu, žák tedy sleduje v pomalém tempu všechny noty. Pak vymaže impulz u každé druhé noty a opět se sledují jen noty označené. Postupně se ubírají další impulzy, a tempo se tím automaticky zrychluje. Žák přitom nemá pocit, že tempo zrychlil, ale že jen sledoval označené noty.

Jako příklad lze uvést nácvik technicky náročné *Etudy č. 3, op. 740 C.* Czerného pomocí impulzové metody a postupného zrychlování tempa, kdy se počet impulzů postupně zmenšuje.

Obrázek č. 5: Impulzy na každé notě

Preso, veloce. (M.M. $\text{♩} = 96$)

p dolce e leggierrissimo

1 2 1 4 2 5 1 4

P X P X

4 4

Detailed description: This musical score is for a piano piece in G major, 3/4 time, marked 'Preso, veloce' with a tempo of 96 beats per minute. The piece is in a 3/8 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note melody with slurs and accents. The left hand plays a bass line with chords and single notes. The score is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of 'p' and the instruction 'dolce e leggierrissimo'. The second measure has a dynamic marking of 'P' and an 'X' below it. The third measure has a dynamic marking of 'P' and an 'X' below it. The bass line in the third measure has a '4' below it. The tempo marking is 'Preso, veloce. (M.M. ♩ = 96.)'. The piece is in 3/8 time.

Obrázek č. 6: Impulzy na každé druhé notě

Preso, veloce. (M.M. $\text{♩} = 96$)

p dolce e leggierrissimo

1 2 1 4 2 5 1 4

P X P X

4 4

Detailed description: This musical score is identical to Figure 5, but the impulses (indicated by blue arrows) are placed on every second note of the right-hand melody. The tempo marking is 'Preso, veloce. (M.M. ♩ = 96.)'. The piece is in 3/8 time.

Obrázek č. 7: Impulzy na každé době taktu

Preso, veloce. (M.M. $\text{♩} = 96$)

p dolce e leggierrissimo

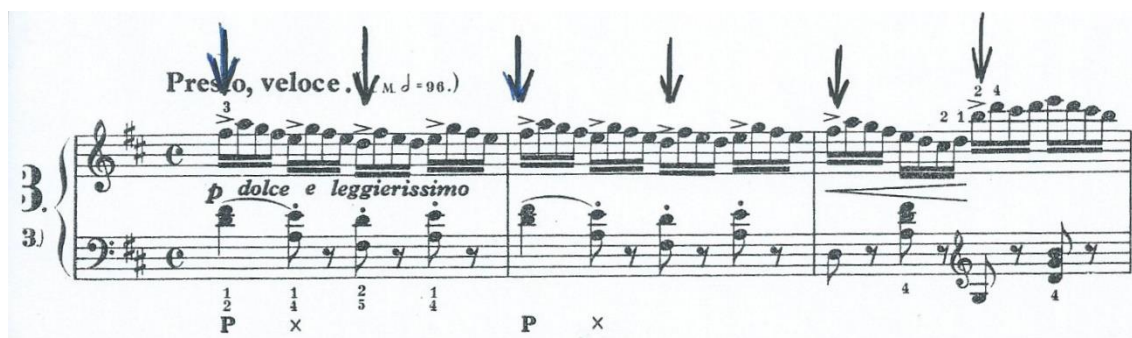
1 2 1 4 2 5 1 4

P X P X

4 4

Detailed description: This musical score is identical to Figure 5, but the impulses (indicated by blue arrows) are placed on every beat of the right-hand melody. The tempo marking is 'Preso, veloce. (M.M. ♩ = 96.)'. The piece is in 3/8 time.

Obrázek č. 8: Impulzy na každé druhé době taktu



Obrázek č. 9: Impulzy jen na první době taktu



Impulzová metoda Ivana Klánského je prochnuta jeho jedinečným hudebním myšlením a cítěním tak jako žádná jiná část jeho pedagogicko-metodického systému a je pro všechny věkové kategorie klavíristů nepostradatelná a nedocenitelná.

4.4. Horizontální a vertikální průběh hudby

Rozčlenění interpretace na horizontálně nebo vertikálně chápané plochy patří bezpochyby mezi jednu z nejcennějších částí metodiky Ivana Klánského. Adekvátní rozčlenění hudby na vertikálně a horizontálně cítěné části zaručuje okamžitý vzestup úrovně hry klavíristů všech věkových kategorií a přispívá k nenásilnému podtržení stylovosti v barokní, klasické i romantické hudbě. Pro posluchače je důležitý pravidelný pulz, jehož hustota, řídkost a pravidelnost vycházejí z principů impulzové metody.⁴² Postupné přechody do horizontálně chápaných partií je důležité koncipovat srozumitelně. Jednou z možností je prudký zlom, nebo naopak postupné snižování počtu impulzů, po jejichž vypuštění převládne tahová, horizontálně vedení hra. Další možnosti

⁴² Viz kapitola 4.3. *Impulzová metoda.*

je naopak zahušťování impulzů těsně před změnou charakteru za účelem její přípravy, pokud je to ovšem v souladu s tokem hudby. Každá skladba má svoji specifickou horizontálně-vertikální strukturu a úkolem interpreta, potažmo pedagoga je správně hudební strukturu dešifrovat a vystihnout výraz a vývoj konkrétního díla. Klánský svým žákům i pedagogům na klavírních seminářích zdůrazňuje, že právě zachycení tohoto kontrastu patří mezi stavební kameny sebejisté a trémě nepodléhající hry. Aplikací tohoto metodického principu neřešíme jen hudební problematiku konkrétního díla, ale i oblast interpretačně-psychologickou. Interpret je podle Ivana Klánského vždy zároveň „dirigentem“ i „hráčem“. Dirigent má pod kontrolou celkovou koncepci díla, odpovídá za to, aby hudbou posluchači něco předal. Hráč musí být schopen na základě kvalitní přípravy vždy rychle reagovat na příkazy dirigenta. Zaměření na vertikální nebo horizontální tok hudby inspiruje pianistu k volbě dirigentských gest. Na jejich základě si následně interpret ujasňuje výrazově-pohybovou koncepci skladby.

Volba vertikálně či horizontálně chápaného úseku hudby je spojená s úhozově-technickou realizací skladby.

Horizontální průběh hudby

V horizontálním úseku skladby používáme tahovou hru se zapojením váhy či tlaku paže. Svalové napětí je dlouhotrvající po celou dobu horizontálního průběhu hudby, přičemž největší napětí pociťuje hráč na vrcholech frází. Až na konci frází se napětí postupně uvolňuje. Horizontální průběh hudby je také spojený s polyfonním slyšením.

Vertikální průběh hudby

Naopak v místech s vertikálním průběhem hudby hrajeme švihem prstů či větší části paže. U vertikálního průběhu hudby je podle Klánského důležitá přesná pulzace. Tu je nutné (zvláště u mladších pianistů) stále kontrolovat. Vhodným cvičením této dovednosti je pedagogovo klepání pulzů na rameno žáka. Vertikální úseky doporučuje Klánský vyťukávat prsty na desce klavíru, a to naprosto přesně, se všemi rytmickými i dynamickými náležitostmi. Mnoho studentů je překvapeno při prvních pokusech, kolik nedotažeností rytmických i úhozových mají ve své hře. Nedostatky nahrazovali jinými interpretačními prostředky – například hojným užíváním pedálu nebo agogikou. Po zvládnutí tohoto cvičení na desce klavíru zjišťují s překvapením, nakolik se jejich hra zlepšila a zpřehlednila. Pokud učitel zaznamená při vyťukávání na desce klavíru u žáka

napětí, radí Ivan Klánský usadit ho na židli s opěradlem. Tím vyliminujeme činnost větších svalů a student začne zapojovat do hry pouze prsty za spolupráce vylehčené paže.

Uplatnění těchto dvou principů v jednotlivých skladbách není vůbec striktní. Dává interpretovi i pedagogovi ve svém využití velkou svobodu. Jako příklad lze uvést úvodní takty *Sonaty op. 49, č. 2* Ludwiga van Beethovena nebo začátek první věty *Sonaty C dur K 545* Wolfganga Amadea Mozarta.⁴³ Na obrázcích č. 10 a 11 vidíme možnosti kombinací těchto dvou principů.

Obrázek č. 10: Takt 1–4 hrajeme horizontálně a takt 5–9 vertikálně.

⁴³ Viz příloha č. 6: DVD s názornými ukázkami hry Ivana Klánského.

Obrázek č. 11: Takt 1–4 hraje vertikálně a takt 5–9 horizontálně.

Allegro (♩ = 128 - 130) (Köchel 545)

15

p *mp* *P*

f *cresc.*

Obě výše naznačené možnosti kombinace horizontálního a vertikálního průběhu hudby jsou správné, záleží na interpretovi, jaká varianta je mu bližší. Nejhorší možností je podle Ivana Klánského hrát stále stejně.

Rozčlenění hudby na horizontální a vertikální plochy také přispívá k podtržení stylovosti hudby. Hudba období klasicismu je tvořena většinou na základě vertikální struktury, vyvěrá z prožívání rytmu. Horizontální plochy jsou většinou kratší, jedná se především o několikataktové melodické úseky. V romantické hudbě zase převládají dlouhé melodické fráze s horizontální klenbou. Vertikální, často taneční části jsou většinou kratší a oproti klasické hudbě jsou impulzované nepravidelněji. V interpretaci barokní hudby doporučuje Klánský respektovat autorem jasně určené cítění vertikální („toccare“) v toccatových a tanečních skladbách a horizontální („cantare“) v dílech preludijního rázu. Ve fugách je také možné bohaté využití principu horizontálního nebo vertikálního průběhu hudby. Podle zastoupení a vzájemného poměru obou směrů

hudebního toku je možné vhodně vystihnout taktéž rozdíly mezi stylovým přednesem skladeb jednotlivých autorů.

Ivan Klánský se tématu horizontálního a vertikálního průběhu hudby věnuje na svých přednáškách pro klavírní pedagogy pravidelně, protože je přesvědčen, že je potřeba zapojit tyto principy do výuky již na nižších stupních školství. Aplikace rozčlenění toku hudby musí podle Klánského probíhat u dětí pod dozorem zkušeného pedagoga.

5. Přínos seminářů Ivana Klánského – empirický výzkum

5.1. Kontext a cíle výzkumu

Téma a cíle výzkumu vycházejí z mé vlastní studijní zkušenosti na Pražské konzervatoři (1984–1990) a z následné pedagogické praxe na ZUŠ. Předmět Metodika klavírní hry vyučovaný v pátém a šestém ročníku konzervatoře ani dvouleté studium klavírní metodiky na HAMU v Praze nedokázalo přinést komplexní metodický rámec pro pedagogickou praxi. Účast na klavírních seminářích Ivana Klánského (Týn nad Vltavou 2009–2011) poskytla prostor pro reflexi mých vlastních metodických postupů a jejich zprostředkování komunitě hudebních pedagogů a žáků.

Následná spolupráce při zajištění a organizaci klavírních seminářů Ivana Klánského (Dobřichovice 2011–2017) mi vytvořila příležitost k ověření přínosu Klánského specifických metod, včetně práce s dětskými modely, s impulzovou metodou i s aplikací horizontálního a vertikálního průběhu hudby.

5.2. Základní výzkumné otázky a okruhy

Vzhledem ke komplexnosti problému metodiky klavírní hry bylo potřeba pro detailnější prozkoumání přínosu metodiky I. Klánského zaměřit se na několik dílčích otázek, které by vedly ke konkretizaci a k zúžení problematiky. Ve formulaci výzkumných otázek jsem se tedy soustředila na klíčové aspekty aplikovatelnosti metody I. Klánského v praxi klavírních pedagogů:

1. Jakými způsoby využívají respondenti poznatky ze seminářů pro svou vlastní pedagogickou praxi?
2. Jaká je přínosnost práce s dětskými modely?
3. Jaká je frekvence návštěvnosti seminářů?
4. Jaké jsou důvody respondentů pro jejich opakovanou účast na seminářích?
5. Jak aplikují respondenti poznatky ze seminářů ve své pedagogické praxi?
6. Jaká je reflexe specifčnosti metodiky I. Klánského?

5.3. Metodologie

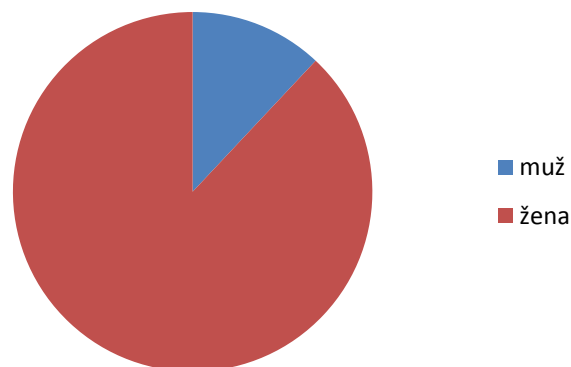
Výzkum jsem provedla formou dotazníku, který kombinoval kvantitativní i kvalitativní metody.⁴⁴ Dotazník obsahoval celkem 15 otázek, přičemž součástí byly otázky uzavřené, polootevřené i otevřené.⁴⁵ Celkově se mi vrátilo 63 formulářů, 13 z nich jsem ovšem musela vyřadit, protože v nich respondenti nevyplnili všechny otázky. Analyzovaná data tak vycházejí z 50 dotazníků.

Výzkum jsem zrealizovala během víkendového semináře Ivana Klánského v Dobřichovicích ve dnech 18.–19. února 2017, kde mi vyplněný dotazník vrátilo všech 45 účastníků semináře. Další 18 respondentů jsem získala ve dnech 20. 2. – 3. 3. 2017 v průběhu osobních návštěv ZUŠ Lounských, Praha 4 a ZUŠ Jana Hanuše, U Dělnického cvičiště, Praha 6.

5.4. Výsledky a analýza dat

5.4.1. Základní charakteristika účastníků výzkumu

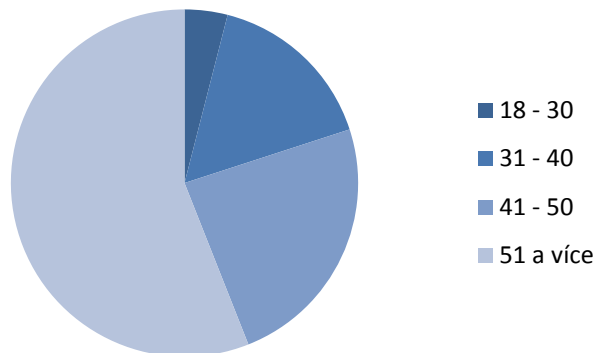
Pohlaví: ženy 88 %
muži 12 %



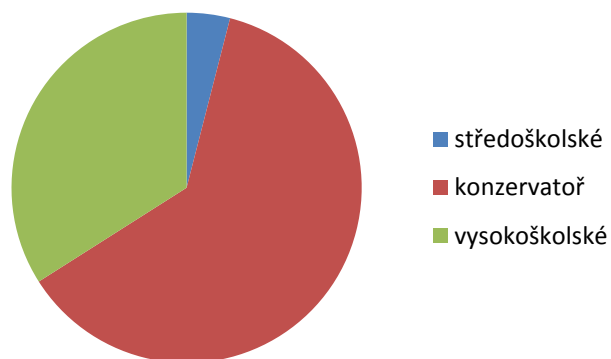
⁴⁴ ŠVARŤÍČEK, Roman, ŠEĎOVÁ, Klára. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. 1. vyd. Praha: Portál, 2007, s. 72.

⁴⁵ Viz příloha č. 4: Dotazník pro účastníky klavírních seminářů prof. Ivana Klánského pro pedagogy základních uměleckých škol.

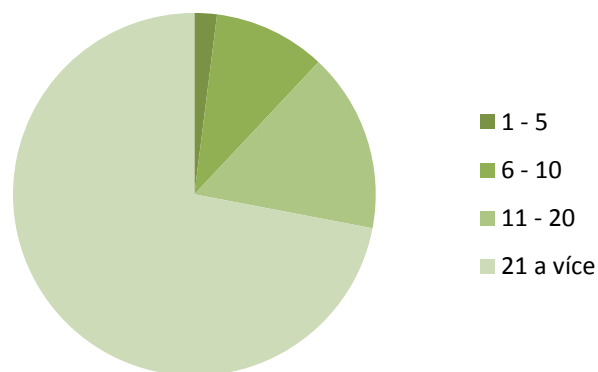
Věk:	18–30 let	4 %
	31–40 let	16 %
	41–50 let	24 %
	51 a více	56 %



Vzdělání:	středoškolské	4 %
	konzervatoř	62 %
	vysokoškolské	34 %

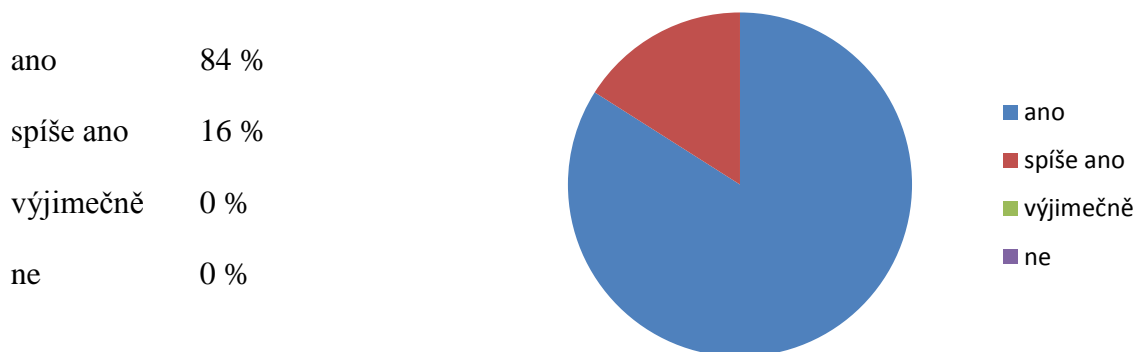


Délka praxe:	1–5 let	2 %
	6–10 let	10 %
	11–20 let	16 %
	21 a více	72 %



5.4.2. Využití poznatků získaných na seminářích pro vlastní pedagogickou práci respondentů

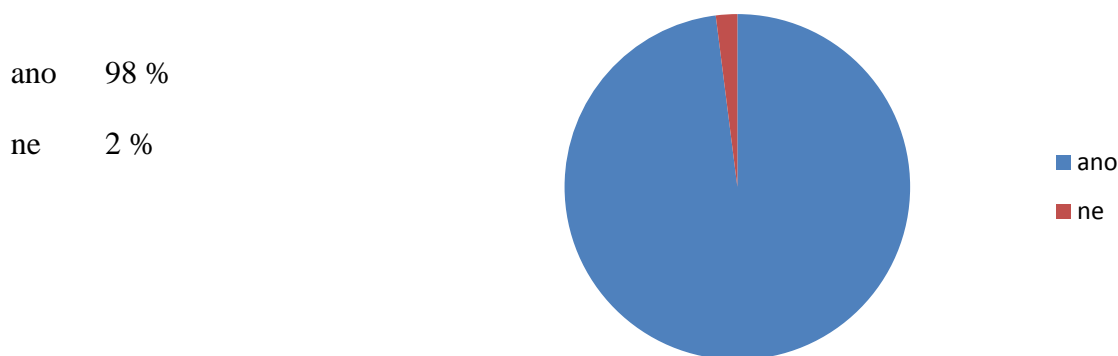
Využili jste poznatky ze seminářů ve své pedagogické práci?



Z odpovědí je patrné, že 100 % účastníků seminářů Ivana Klánského využívá aktivně poznatky získané na seminářích ve své vlastní praxi.

5.4.3. Přínos práce s dětskými modely

Je pro vás práce lektora s dětskými modely přínosem?

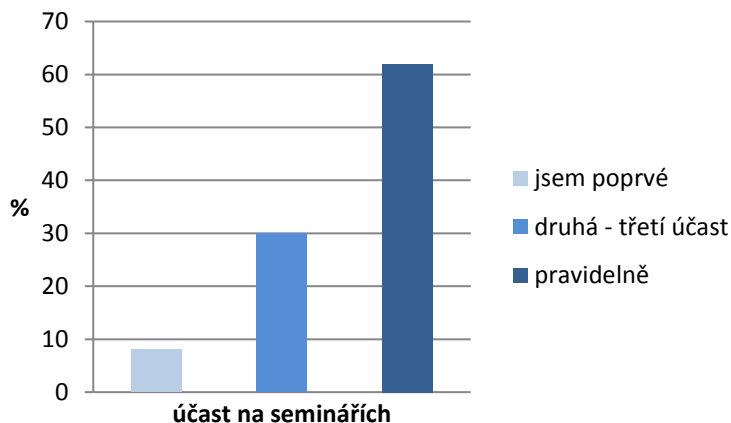


Z této odpovědi je jasně patrné, že praktická část seminářů Ivana Klánského, práce s dětskými modely, je přínosná pro 98 % účastníků. Ačkoli jednoznačnou odpověď na tuto zdánlivě jednoduchou otázku bylo možno předpokládat, posloužila jako důležitá informace v konfrontaci s reálnou praxí respondentů, reflektovanou v kapitole č. 5.4.6.

5.4.4. Frekvence návštěvnosti

Jak často navštěvujete tyto semináře?

jsem zde poprvé	8 %
druhá–třetí účast	30 %
pravidelně	62 %



Z výsledku vidíme, že 92 % účastníků se na semináře Ivana Klánského vrací opakovaně.

5.4.5. Důvody k účasti na seminářích

Jaké důvody máte k účasti a k opakované účasti na seminářích?

Nejčastější odpovědi respondentů:

- rozšíření odborných znalostí (35 respondentů);
- konfrontace vlastní pedagogické činnosti (30 respondentů);
- osobnost prof. Klánského (40 respondentů);
- přínosná témata (28 respondentů).

5.4.6. Aplikace poznatků v pedagogické praxi respondentů

Tato část vychází z výsledků kvalitativní části výzkumu (otevřené otázky) na základě techniky otevřeného kódování.⁴⁶

⁴⁶ ŠVARÍČEK, Roman, ŠEĐOVÁ, Klára. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. 1. vyd. Praha: Portál, 2007. s. 211.

Na otázku, *co konkrétního z poznatků aplikovali ve své praxi*, odpovídali respondenti:

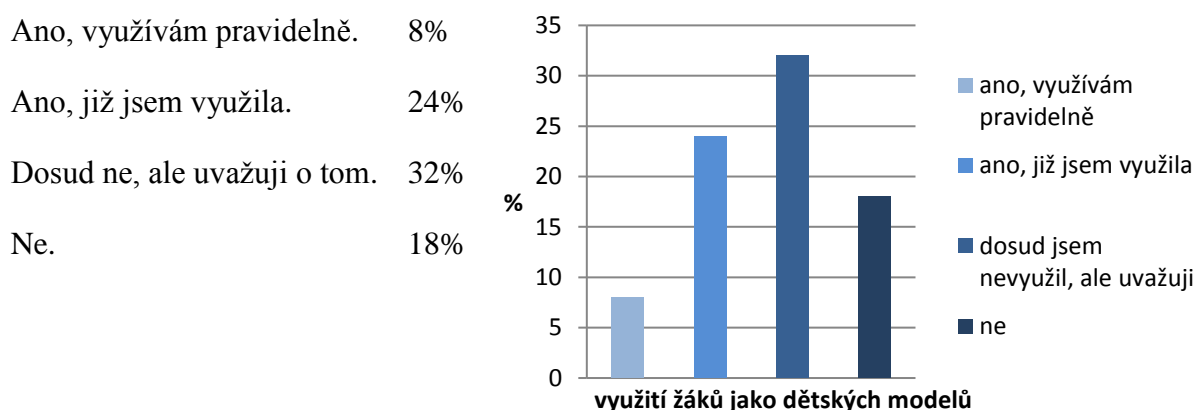
- poznatky k řešení technických problémů (28 respondentů);
- poznatky k řešení horizontálního a vertikálního průběhu hudby (6 respondentů).

Na otázku, v čem spatřují respondenti *hlavní přínos metodiky Klánského*, odpovídali:

- komplexnost metodiky (17 respondentů);
- aplikovatelnost metodiky na všechny věkové skupiny (15 respondentů);
- propojení rozumového a emocionálního přístupu v metodice (14 respondentů);
- důraz na rychlé zvládnutí technické hry (12 respondentů).

Respondenti dále zmiňovali, že je pro ně velkým přínosem práce Klánského s dětskými modely, jak se ostatně potvrdilo v kvantitativní části dotazníku.

Na otázku, *zda využívají možnosti přivést na semináře své žáky*, odpověděli:



Vzhledem k tomu, že práce s dětskými modely je jedním z klíčových aspektů metody I. Klánského, je třeba si klást otázku, proč tak malé procento účastníků využívá možnosti přivést své žáky na semináře. O důvodech je v podstatě možné jen spekulovat, ale dá se předpokládat, že roli může hrát například strach z konfrontace s kolegy. Pozitivní je, že relativně velké procento účastníků o využití svých žáků jako modelů aspoň uvažuje.

5.4.7. Reflexe specifčnosti metodiky Ivana Klánského

Na otázku, v čem spatřují specifčnost metodiky Klánského, zdůrazňují respondenti:

- „mimořádně citlivý“ přístup ke studentům (20 respondentů);
- metodika je „plná fantazie“ (19 respondentů);
- mimořádná pozornost je věnována tvorbě a kvalitě tónu (16 respondentů);
- metodika stručně vystihuje a formuluje problémy, které je schopna popsat a ihned pro ně nalézat řešení (14 respondentů).

Na otázku, jaká jsou nejpřínosnější témata seminářů, respondenti téměř shodně odpovídali:

- přínosná „všechna témata“ (29 respondentů);
- příprava žáků na soutěž (8 respondentů);
- téma interpretace barokní hudby a skladeb J. S. Bacha (8 respondentů);
- řešení technických problémů v klavírní interpretaci (5 respondentů).

5.5. Závěr výzkumu

Za pozornost stojí zmínit, že se seminářů i výzkumu zúčastnily převážně ženy, absolventky konzervatoří s dlouholetou praxí. Otázka, proč tyto specifické metody Klánského nebudí větší ohlas mezi klavírními pedagogy mladší generace, přesahuje rámec této práce. Je zřetelné, že semináře, které nabízejí jednu z mála možností v rámci dalšího vzdělávání klavírních pedagogů v České republice, poskytují zdroj inspirace pro vlastní pedagogickou praxi respondentů, zejména – jak se ukázalo v konkrétním případě – pro práci s dětskými modely. Z analýzy dat mimo jiné vyplynul i podstatný rozpor mezi přínosem práce s dětskými modely reflektovaným ve výpovědích respondentů a jejich ochotou konfrontovat s ostatními účastníky semináře konkrétní práci s vlastními žáky. Respondenti mají motivaci k opakované účasti na seminářích, především z důvodů rozšíření odborných znalostí, kvůli konfrontaci osobní metodiky s metodikou I. Klánského a kvůli přínosným tématům. Za zmínku stojí i důvod přítomnosti samotné osobnosti Ivana Klánského. Respondenti na základě informací získaných na seminářích v hudební praxi aplikují nejčastěji poznatky určené pro řešení technických problémů svých studentů a pro interpretaci s použitím horizontálního

a vertikálního průběhu hudby. Jako přínosná se metodika I. Klánského jeví respondentům z pohledu komplexnosti a aplikovatelnosti na všechny věkové skupiny a dále také propojením rozumového a emocionálního přístupu metod, ve kterých je navíc kladen důraz na rychlé zvládnutí technické stránky hry.

6. Seznam použité literatury

BÖHMOVÁ, Zdenka, GRÜNFELDOVÁ, Arnoštka, SARAUER, Alois. *Klavírní škola pro začátečníky*. 34. vydání. Bärenreiter Praha, 2005. ISMN 979-0-2601-0158-6.

EMONTS, Fritz. *Evropská klavírní škola – 1.díl*. Schott co. LTD, 2008. ISBN 978-3-7957-5002-2.

JANŽUROVÁ, Zdena, BOROVIČKOVÁ, Milada. *Nová klavírní škola*. Panton s.r.o., 2000. ISBN 9790205006006.

JAROLÍMKOVÁ, Hana. S Ivanem Klánským nejen o klavíru. *Hudební rozhledy*, 2004, č. 5. ISSN 0018-6996.

JUDOVINA-GALPERINA, Tat'ána, B. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. Brno: LYNX, 2000. ISBN 80-902932-0-4.

KAUCKÁ, Lucie. *Profil života a díla Ilony Štěpánové-Kurzové*. Bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, katedra muzikologie, 2000.

KLÁNSKY, Ivan. Zamyšlení nad prsty lidské ruky z hlediska klavírního pedagoga. *Talent*, únor 1992. ISSN 1212-3676.

KOGAN, Grogorij, M. *Práce pianistu*. 1. vyd. Bratislava: Ústředná knižnica a ŠIS – Edičný referát, 1980. ISBN 80-85182-05-X.

KURZ, Vilém. *Technické základy klavírní hry*. IX. vydání. Praha, 1953.

NIKOLAJEV, Alexander. *Ruská klavírní škola – 1.díl*. Hamburg: Sikorski Musikverlage, 2009. ISMN/ISBN 979-00-03029-38-2.

POPKOVÁ, Táňa. Ivan Klánský – V dětství jsem měl hodně koníčků a vynikající učitele. *Talent*, květen 2000. ISSN 1212-3676.

RUBINSTEIN, Artur. *Moje mladá léta*. Praha: H + H, 2002. ISBN 978-80-86022-72-7.

RUBINSTEIN, Artur. *Moje mnohá léta*. Praha: H + H, 2003. ISBN 978-80-86022-99-4.

ŠIMONKOVÁ, Dagmar. *Desatero práce klavíristy*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., Praha 1, 1986.

ŠTĚPÁNOVÁ-KURZOVÁ, Ilona. *Klavírní technika*. Praha: Supraphon, 1979.

ŠVAŘÍČEK, Roman, ŠEĐOVÁ, Klára. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách.* 1. vyd. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-313-0.

ŠVIHLÍKOVÁ, Viktorie. *Metodika klavírní hry, soubor statí sovětských pedagogů.* Praha: SNKLHU, 1955.

VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika.* Druhé přepracované vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2003. ISBN 80-7331-008-8.

VONDRÁČKOVÁ, Jana. *Dokonalá syntéza tvůrčí invence a intelektu v pianistickém a pedagogickém umění Ivana Klánského.* Disertační práce, Ostravská univerzita v Ostravě, 2015.

Internetové zdroje (aktivní ke dni 16. 3. 2017)

Dreilindenpark. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation. Dostupné z <https://de.wikipedia.org/wiki/Dreilindenpark>. Poslední úprava 24. 10. 2012.

KULIJEVIČOVÁ, Marie. Ivan Klánský – Noblesní pianista a fanatik čísel. *Muzikus.cz* [online]. Dostupné z <http://www.muzikus.cz/klasika-hudby-jazz-clanky/Ivan-Klansky-noblesni-pianista-a-fanatik-cisel.html>. Poslední úprava 20. 2. 2005.

NOVÁČEK, Libor. Tradice a současnost klavírní školy na Pražské konzervatoři. *Operaplus* [online]. Dostupné z <http://www.operaplus.cz/tradice-a-soucasnost-klavirni-skoly-na-prazske-konzervatori/>. Poslední úprava 27. 1. 2016.

STEHLÍK, Luboš. Guarneri trio Praha – Aristokraté komorní hudby. *Harmonie online* [online]. Dostupné z <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/>. Poslední úprava 12. 12. 2009.

Vlastimila Pospíšilová, patronka soutěže. *Prague Junior Note* [online]. Dostupné z <http://www.soutezpjn.cz/galerie/vlastimila-pospisilova-patronka-souteze/>.

7. Shrnutí

Bakalářská práce metodického charakteru zpracovává životní a pedagogickou cestu prof. Ivana Klánského. V samostatné kapitole je popsáno studium klavírní hry Klánského a jsou zde představeny i osobnosti jeho klavírních pedagogů. Kapitola dále popisuje začátky Klánského pedagogické činnosti, postupný vývoj jeho osobní metodiky a mimo jiné si všímá jeho činnosti jako lektora klavírních seminářů pro pedagogy klavírní hry. Stěžejní část práce pak obsahuje základní principy výuky I. Klánského a popisuje jednotlivé aspekty jeho osobní metodiky – řešení technických problémů, práce se zvukem i časem, horizontální a vertikální průběh hry. Závěrečná část práce prezentuje výsledky empirického výzkumu provedeného mezi pedagogy základních uměleckých škol, kteří navštěvují klavírní semináře I. Klánského.

Práce je koncipována se záměrem syntetizovat a tlumočit komplex jeho jedinečných metod, které mohou být nápomocny studentům i pedagogům na všech stupních hudebního školství.

8. Summary

The dissertation addresses personal and professional aspects of Prof. Ivan Klánský's pedagogical career and piano teaching methods. The first chapter discusses specific features of Klánský's virtuous piano playing and introduces his own most influential tutors. The following chapter provides an overview of the early stages of his pedagogical career, the development of his unique piano lessons methodology, and his contribution towards the design and delivery of courses for further education of piano tutors. The key part of the dissertation is devoted to the analysis of specific aspects of Klánský's piano pedagogy, including piano playing techniques, range of touch and tone production as well as sound and timing issues, and horizontal and vertical playing progress. The concluding part presents the outcomes of an empirical study designed to analyse concrete teaching practices of tutors who attend annual advanced piano pedagogy seminars conducted by Prof. Klánský.

The key objective of this dissertation was to synthesize and present the complexity of Klánský's unique teaching methods which can serve as a support and inspiration for students and tutors at all levels of music education.

9. Zusammenfassung

Die Bachelorarbeit des monografisch-methodischen Charakters befasst sich mit der Lebensbahn und dem pädagogischen Weg von Prof. Ivan Klansky. Im Einführungskapitel wird das Studium des Klavierspiels von I. Klansky beschrieben und es werden die Persönlichkeiten seiner Klavierpädagogen dargestellt. Das Kapitel beschreibt weiterhin seine pädagogischen Anfänge, die allmähliche Entwicklung seiner persönlichen Methodik und es schenkt unter anderem Aufmerksamkeit der Tätigkeit von I. Klansky als Lektor der Klavierseminare für Pädagogen des Klavierspiels. Das Hauptkapitel enthält die Grundprinzipien vom I. Klanskys Unterricht und beschreibt die einzelnen Aspekte seiner persönlichen Methodik – Lösung der technischen Probleme, Arbeit mit Ton und Zeit, horizontalen u. vertikalen Verlauf des Spiels. Das letzte Kapitel präsentiert die Ergebnisse der empirischen Forschung unter Pädagogen der Grundkunstschulen, die Klavierseminare von I. Klansky besuchen.

Die Arbeit ist mit der Absicht konzipiert, zu synthetisieren und den Komplex seiner einzigartigen Methoden zu vermitteln, die für Studenten und Pädagogen aller Stufen des Musikschulwesens hilfsbereit sein können.

10. Seznam příloh

1. Seznam absolventů Ivana Klánského na AMU v Praze v letech 1990–2016
2. Seznam absolventů Ivana Klánského na Hochschule Luzern
3. Osvědčení pro účastníky klavírních seminářů v Dobřichovicích
4. Dotazník pro účastníky empirického výzkumu
5. CD – rozhovory s I. Klánským (7 stop: 1–5 rozhovor ze dne 3. 3. 2017, 6–7 rozhovor ze dne 27. 3. 2017)
6. DVD č. 1 – videoukázky metodických postupů I. Klánského (duben 2017)
7. DVD č. 2 – ukázky výuky I. Klánského na klavírním semináři v Dobřichovicích (19. 2. 2017)⁴⁷

⁴⁷ Ukázky výuky dětí jsou zveřejněny se souhlasem jejich zákonných zástupců.

11. Anotace

Příjmení a jméno autora: Koblížková Eugenie

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie Filozofické fakulty UP

Název bakalářské práce: Pedagogická činnost Ivana Klánského

Vedoucí bakalářské práce: doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Počet znaků: 97 106

Počet stran: 72

Počet příloh: 7

Počet titulů použité literatury: 23

Charakteristika bakalářské práce:

Bakalářská práce metodického charakteru zpracovává životní a pedagogickou cestu prof. Ivana Klánského. V samostatné kapitole je popsáno studium klavírní hry Klánského a jsou zde představeny i osobnosti jeho klavírních pedagogů. Kapitola dále popisuje začátky Klánského pedagogické činnosti, postupný vývoj jeho osobní metodiky a mimo jiné si všímá jeho činnosti jako lektora klavírních seminářů pro pedagogy klavírní hry. Stěžejní část práce pak obsahuje základní principy výuky I. Klánského a popisuje jednotlivé aspekty jeho osobní metodiky – řešení technických problémů, práce se zvukem i časem, horizontální a vertikální průběh hry. Závěrečná část práce prezentuje výsledky empirického výzkumu provedeného mezi pedagogy základních uměleckých škol, kteří navštěvují klavírní semináře I. Klánského. Práce je koncipována se záměrem syntetizovat a tlumočit komplex jeho jedinečných metod, které mohou být nápomocny studentům i pedagogům na všech stupních hudebního školství.

Klíčová slova:

Prof. Ivan Klánský, pedagogicko-metodická práce, klavírní semináře pro pedagogy, hudební vzdělávání, impulzová metoda

PŘÍLOHA 1

SEZNAM ABSOLVENTŮ IVANA KLÁNSKÉHO NA AMU V PRAZE V LETECH 1990–2016 (čísla složek odkazují na matriku HAMU)

Příjmení	vdaná	Jméno	od	do	doktorské	č. složky
Suchárová	Weiser	Helena	1985	1990		2442
Forsterová		Hana	1985	1991		2456
Frič		Roman	1987	1992		2627
Rada		Martin	1989	1994		2835
Jelínková	Klánská	Halka	1990	1996		2914
Solonková	Suma	Ivona	1990	1997		2944
Černohorská		Václava	1992	1998		3045
Gazdová	Novotná	Eliška	1993	2000		3207
Nováková	Nicod	Hana	1994	1999		3163
Kos		Štěpán	1996	2001		3386
Kasík		Martin	1997	2004	D 2010	3498
Kahánek		Ivo	1999	2005	D 2010	3667
Krkavcová	Kasiková	Kristýna	2000	2005		3762
Baranová	Poláková	Markéta	2003	2009		
Boehmová		Veronika	2004	2010	D 2014	
Malá	Simpson	Michaela	2004	2010		
Milarová		Petra	2005	2011		
Uhlík		Jakub	2005	2011		
Čáp		Rebecca	2005	2007		
Vlasáková		Hana	2006	2012		
Říhová	Prokopová	Barbora	2007	2013		
Al-Ashhabová		Marie	2008	2014		
Donovalová		Adéla	2008	2014		
Dostalová		Gabriela	2008	2013		
Hozman		Denny	2008	2015		
Valčová		Lucie	2008	2014	D2015 -	
Fialová		Terezie	2009	2012		
Satinská		Tereza	2010	2012		
Stepasjuková		Kristýna	2010	2015		
Goto		Eri	2010	2016		
Klánský		Lukáš	2010	2015	D 2015 -	
Handzušová	Valentová	Bára	2012			
Korbelová		Lenka	2012			
Kozák		Marek	2012			
Haniková		Johana	2014			
Donovalová		Kristýna	2015			
Brabcová		Barbora	2015			
Skleničková		Ráchel	2015			
Vrána		Tomáš	2015			
Baslová		Veronika	2016			

PŘÍLOHA 2

SEZNAM ABSOLVENTŮ IVANA KLÁNSKÉHO NA HOCHSCHULE LUZERN

Ivan Klánský – studenti na Hochschule Luzern 1991 – 2012

Yvonne Lang	Švýcarsko	1991 – 1996
Dominique Emmelin	Francie	1991 – 1994
Claudia Hostettler	Švýcarsko	1991 – 1994
Emiko Hayakawa	Japonsko	1991 – 1994
Andreas Gilomen	Švýcarsko	1991 – 1994
Carmen Hunkeler	Švýcarsko	1992 – 1995
Andrea Maggione	Itálie	1992 – 1995
Tomas Dratva	Slovensko	1992 – 1995
Heidi Doppmann	Švýcarsko	1993 – 1996
Dominique Derron	Francie	1993 – 1996
Estelle Lustenberger	Švýcarsko	1994 – 1997
Ivona Solonková	Česká rep.	1994 – 1999
Radka Petrová	Slovensko	1995 – 1998
Armanda Beqiraj	Albánie	1995 – 1998
Kordian Góra	Polsko	1995 – 1997
Edelgard Dratwa	Německo	1995 – 2001
Lino Costagliola	Itálie	1995 – 1998
Natalia Zürcher	Švýcarsko	1996 – 2000
Eliška Novotná	Česká rep.	1996 – 1998
Susanne Huber	Švýcarsko	1996 – 1999
Mark Hunziker	Švýcarsko	1997 – 2000
Irina Judt	Kyrgizstán	1997 – 2001
Anna Barbiro	Itálie	1998 – 2001
Ben Kellerhals	Švýcarsko	1998 – 2002
Simona Baumeler	Švýcarsko	1999 – 2002
Claudia Tavano	Švýcarsko	2000 – 2003
Tomasz Trzebiatowski	Polsko	2000 – 2004
Irina Vardelli	Gruzie	2001 – 2005
Maria Gabryś	Polsko	2002 – 2007
Michael Pelzel	Švýcarsko	2002 – 2006
Moema Rodriguez	Brazílie	2002 – 2006
Coraline Cuenot	Švýcarsko	2004 – 2008
Petra Milarová	Česká rep.	2004 – 2006
Sarah Haessig	Švýcarsko	2005 – 2009
Eva-Maria Neidhardt	Švýcarsko	2005 – 2009
Michaela Malá	Česká rep.	2006 – 2008
Valerie Wyss	Švýcarsko	2006 – 2009
Elvire Tornay	Švýcarsko	2008 – 2011
Pawel Paluch	Polsko	2009 – 2012
Tamar Beraia	Gruzie	2010 – 2012
Gabriela Dostalová	Česká rep.	2011 – 2012

PŘÍLOHA 3

OSVĚDČENÍ PRO ÚČASTNÍKY KLAVÍRNÍCH SEMINÁŘŮ V DOBŘICHOVICÍCH



Osvědčení

PRO

Emilii Dujel

ZA AKTIVNÍ ÚČAST NA

**VÍKENDOVÉM KLAVÍRNÍM
SEMINÁŘI
Prof. IVANA KLÁNSKÉHO**

S TÉMATEM

Etudy - radost, či trápení?

V Dobřichovicích 22. 11. 2015

Ivan Klánský

Prof. Ivan Klánský

PŘÍLOHA 4

DOTAZNÍK PRO ÚČASTNÍKY EMPIRICKÉHO VÝZKUMU

Dotazník pro účastníky klavírních seminářů prof. Ivana Klánského pro pedagogy základních uměleckých škol

Dobrý den,

ráda bych vás požádala o vyplnění tohoto dotazníku, týkajícího se přínosu hudebně pedagogických seminářů prof. Ivana Klánského pro vás osobně i pro vaši učitelskou praxi. Tento průzkum bude součástí mé bakalářské práce na Univerzitě Palackého v Olomouci.

Děkuji za Váš čas při vyplňování dotazníku.

Eugenie Koblížková

Pohlaví

- Muž
 Žena

Věk

- 18 - 30 let
 31 - 40 let
 41 - 50 let
 51 - a více let

Vzdělání

Středoškolské

Konzervatoř

Vysokoškolské

Délka praxe

1 - 5 let

6 - 10 let

11 - 20 let

21 - a více let

Jak často navštěvujete tyto semináře?

Jsem zde poprvé

Druhá - třetí účast

Pravidelně

Jaké důvody máte k účasti na seminářích?

Pokyn zaměstnavatele

Rozšíření odborných znalostí

Konfrontace vlastní pedagogické činnosti

Možnost konzultace s lektorem vztážené na konkrétního žáka

Důvody k opakované účasti na seminářích

- Atmosféra semináře a diskuze s kolegy
- Osobnost prof. Klánského
- Odborná úroveň seminářů
- Přínosná témata

Jaké téma semináře bylo pro vás zatím osobně nejpřínosnější?



Využili jste poznatky ze seminářů ve své pedagogické praxi?

- Ano
- Spíše ano
- Výjimečně
- Ne

Co konkrétního z poznatků jste aplikovali ve své praxi?



Je pro vás práce lektora s dětskými modely přínosem?

Ano

Ne

Využíváte možnosti přivést na semináře své žáky?

Ano, využívám pravidelně

Ano, již jsem využil/a

Dosud jsem nevyužil/a, ale uvažuji do budoucna

Ne

V čem vidíte hlavní přínos seminářů pro vás osobně?

