

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
Katedra hudební výchovy

Bakalářská práce

Markéta Mitášová

**Porovnání výuky hry na klavír a keyboard na základní
umělecké škole**

Olomouc 2013 vedoucí práce: PaedDr. Lena Pulchertová, Ph.D.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jsem přitom jen uvedené prameny a literatury.

V Olomouci dne 17.4. 2013

.....

Markéta Mitášová

Poděkování

Upřímně bych chtěla poděkovat PaedDr. Leně Pulchertové, Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce, trpělivost, cenné rady a připomínky, za ochotu a čas strávený při konzultacích. Můj dík také patří Mgr. Ireně Černíčkové za hlubší uvedení do tajů klavírní hry a všem učitelům základních uměleckých škol, kteří mi umožnili náhled na výuku klavíru a keyboardu.

OBSAH

ÚVOD.....	6
1 KLAVÍR A KEYBOARD V TEORETICKÉM A HISTORICKÉM KONTEXTU.....	8
1.1 Klavír	8
1.1.1 Vývoj nástroje	9
1.2 Keyboard.....	15
1.2.1 Vývoj nástroje	16
1.3 Komparace	16
2 VYBRANÉ ASPEKTY VÝUKY HRY	18
2.1 Tvorba tónu a s ním související aspekty	18
2.1.1 Problematika klavíru	18
2.1.2 Problematika keyboardu.....	20
2.1.3 Komparace.....	21
2.2 Úhozová technika.....	21
2.2.1 Problematika klavíru	22
2.2.2 Problematika keyboardu.....	25
2.2.3 Komparace.....	26
2.3 Práce s dynamikou	26
2.3.1 Problematika klavíru	26
2.3.2 Problematika keyboardu.....	27
2.3.3 Komparace.....	27
2.4 Práce s pedálem.....	27
2.4.1 Problematika klavíru	28
2.4.2 Problematika keyboardu.....	29
2.4.3 Komparace.....	30

3	POZITIVA A NEGATIVA KLAVÍRU A KEYBOARDU	31
3.1	Pozitivní aspekty	31
3.1.1	<i>Klavír</i>	31
3.1.2	<i>Keyboard</i>	32
3.1.3	<i>Komparace</i>	33
3.2	Negativní aspekty.....	33
3.2.1	<i>Klavír</i>	33
3.2.2	<i>Keyboard</i>	33
3.2.3	<i>Komparace</i>	34
	ZÁVĚR	36
	Seznam použité literatury:	37
	Internetové zdroje:	40

ÚVOD

Hudbuvnímám jako obrovský dar, jež obohacuje můj život. Velkou radostí jsou pro mě také děti. Již od útlého věku proto toužím spojit tyto dvě oblasti a tedy vyučovat děti hudbě. Díky studiu hry na akordeon na konzervatoři se mi naskytla cenná zkušenost pracovat na základní umělecké škole. Pracovní úvazky akordeonistů v dnešní době zpravidla tvoří, vedle několika hodin výuky hry na akordeon, také hra na elektronické klávesové nástroje, případně další předměty nabízené základní uměleckou školou. Také já jsem nebyla výjimkou a na doplnění pracovního úvazku mi byla přidělena výuka hry na keyboard. Doba mého působení na této ZUŠ se pro mě stala přínosem v mnoha směrech. Mimo jiné jsem si vytvořila vlastní názor na výuku hry na keyboard. Působilo mi často bolest, když do hodin keyboardu začalo docházet velice hudebně nadané dítě a já jsem s tímto dítětem nemohla tvořit u keyboardu hudbu v pravém slova smyslu. Proto jsem se do vyučování vždy snažila zakomponovat chvíli, kdy jsme s dítětem hráli na klavír nebo akordeon. Žáci se vždy na tyto chvíle těšili a působila jim radost práce s tónem, možnost ovlivnit výsledné znění tónu, neboť u keyboardu byli limitováni jeho technickými parametry. Děti tedy velice brzy pocítily rozdíl mezi akustickými a elektronickými nástroji a zpravidla projevíly touhu přestoupit k výuce klasického nástroje. Avšak rodiče byli často přesvědčeni o keyboardu jako nejlepší volbě nástroje pro své dítě. Někdy bylo obtížné vysvětlit rodičům nevhodnost výuky hry na tento nástroj od dětství, ale po dvou až třech letech rodiče často změnili názor a dítě si ke hře na keyboard přibíralo ještě hru na klasický nástroj, nebo k němu definitivně přecházelo. Domnívám se, že rodičům často scházejí potřebné informace, tedy alespoň základní srovnání klavíru a keyboardu, aby se mohli spolu s dítětem adekvátně rozhodnout pro volbu daného nástroje.

Cílem mé bakalářské práce bude tedy podat laické veřejnosti základní srovnání klavíru a keyboardu, jež by mohlo pomoci nejen rodičům při volbě správného nástroje pro dítě.

Bakalářská práce bude rozdělena do tří velkých kapitol. Vždy budeme dodržovat jednotnou strukturu založenou na objasnění uvedené problematiky klavíru a keyboardu s následnou komparací. Na začátku práce se seznámíme se zařazením výše uvedených instrumentů do nástrojových skupin a jejich vývojem. Následující kapitola pohovoří o vybraných aspektech výuky hry. Budeme se zde tedy věnovat tvorbě tónu, úhozové

technice, práci s dynamikou a pedálem. Ve třetí kapitole se budeme zabývat pozitivními a negativními stránkami zmiňovaných instrumentů.

Předpokládáme objemovou nevyváženost textův prvních dvou kapitolách vyplývající z nedostatečného množství odborné literatury zabývající se keyboardem.

Jsme si vědomi složitosti zde probírané problematiky, kdy usilujeme o komparaci jen stěží srovnatelných kategorií. Porovnat klasický hudební nástroj s elektronickým instrumentem se mnohdy jeví jako nemožný. Avšak přesto se v hudebním školství setkáváme se stavěním těchto nástrojů vedle sebe. Pokládám tedy za důležité zamýšlet se nad podobnostmi a rozdílnostmi těchto nástrojů.

1 KLAVÍR A KEYBOARD V TEORETICKÉM A HISTORICKÉM KONTEXTU

V této kapitole si nejprve ujasníme, do které nástrojové skupiny řadíme klavír a keyboard. Dále lehce nastíníme, jak u těchto skupin nástrojů vzniká zvuk a zaměříme se na vývoj konkrétního nástroje. Představujeme zde pouze základní informace, jež shledáváme jako postačující k uvedení do problematiky tématu.

1.1 Klavír

Pohled na nejrůznější dělení a systematiky nástrojů nám nabízí organologie, tedy věda o hudebních nástrojích, kterou chápeme jako samostatnou disciplínu hudební vědy. Této problematice věnuje pozornost Pavel Kurfürst ve své obsáhlé publikaci *Hudební nástroje*.¹ Cílem naší práce však není zabývat se klavírem z hlediska organologického, jde nám pouze o jeho zařazení v kontextu ostatních hudebních nástrojů.

Klavír, jako strunný nástroj, řadíme k chordofonům, jejichž typickým znakem je rozkmitání struny. Toto rozkmitání se může uskutečňovat úderem, smykem, brnkáním nebo trsáním na strunu. U klavíru rozkmitává strunu pohyb klávesy.² Modr³, Fučík-Faltus,⁴ Padrta - Štěpka a Vrchota,⁵ Grác⁶ i Jílek⁷, hovoří o klavíru jako o strunném úderném nástroji s klávesnicí. Stejně i Václav Jan Sýkora řadí klavír mezi strunné chordofony. Ten se o neujasněném zařazení klavíru zmiňuje při označení tohoto nástroje moderní instrumentací jako bicího nástroje, což chápe jako „*výstřelky moderní instrumentace*“. Proti této tezi staví Sýkora svou antitezi. Zařazení klavíru mezi

¹ Srov. KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1.vyd. Praha: TOGGA, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-902912-1-X. 1168 str.

² Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není.s. 7, 8.

³ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*. 9.vyd. Praha: EditioBärenreiter Praha, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-86385-12-4. s. 16, 17, 70-79.

⁴ Srov. FUČÍK, L., FALTUS, L. *Hudební nástroje a instrumentální soubory*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1981. ISBN není.s. 6, 21–23.

⁵ Srov. PADRTA, K., ŠTĚPKA, K. V., VRCHOTA, L. *Nauka o hudebních nástrojích pro posluchače DS na PI*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1961. ISBN není. s. 4, 52–59.

⁶ Srov. GRÁC, R. *Nauka o hudobných nástrojoch*. 1.vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1982. ISBN není. s. 5, 37-41.

⁷ Srov. JÍLEK, Z. *O klavíru*. 2.vyd. Praha: Hudební fakulta AMU v Praze, 1996. ISBN 80-85883-17-1. s. 30.

bicí nástroje popírá zdůvodněním nenalezení předchůdce podobného klavíru mezi bicími nástroji.⁸ Kurfürst vysvětluje vznik klávesových chordofonů jako výsledek úsilí o zjednodušení hry na vícestrunné drnkací, trsací nebo bicí nástroje.⁹

1.1.1 Vývoj nástroje

Za předchůdce nástroje klavírního typu považujeme *monochord*, což byl antický akustický přístroj, na jehož podlouhlé resonanční skříňce byla napjatá přes dvě pevné kobylinky kovová struna, která se rozechvívala prstem nebo plektrem, tedy paličkou ze dřeva, slonoviny nebo kovu. Tuto strunu dále vypínala třetí posouvateľná kobylka.¹⁰

Monochord nesloužil k čistě hudebním účelům, byl využíván řeckými teoretiky k měření intervalů. Až později se monochordu začalo užívat k praktické hře. Při hodinách zpěvu jej užíval Quido z Arezza, italský mnich a významný středověký hudební teoretik.¹¹

Musíme si ovšem uvědomit, že ovládání monochordu bylo komplikované, neboť jednou rukou hráč posunoval kobylku, druhou rukou rozezvučoval strunu.¹² Z toho usuzujeme na velice jednoduchou jak melodickou, tak rytmickou linii, kterou bylo možné na tento nástroj zahrát.

Od 2. století n. l. se setkáváme se čtyřstrunnými monochordy, jež pozdní antika pojmenovala pojmy *helikon* nebo *kánon*. Avšak i tyto mnohostrunné helikony se označovaly pojmem *monochord*. Ve 14. století byly helikonům přidávány další struny. Z tohoto období známe helikony až o 19 strunách. Tento poněkud nepraktický mechanismus nahradil ve 14. století (možná již dříve) mechanismus klávesový. Samotné klávesy již v té době byly známy z varhan a mechanismu niněry. Kdo spojil helikon s klávesnicí, zatím není jasné.¹³ Toto spojení dalo vznik novému nástroji, *clavichordu/ klavichordu*.

Clavichord, významný předstupeň klavíru, se skládal z obdélníkové skříňe kryté ochranným víkem, ve které se nacházely napříč napjaté stejně dlouhé a laděné struny, pod nimiž byla ozvučná deska z jedlového dřeva. V místě, kde se měly jazýčky

⁸ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není.s. 7.

⁹ Srov. KURFÜRST, P. *Organologie*. Vyd. neuvedeno. Hradec Králové: Georgius, 1998. ISBN 80-902548-02. s. 245.

¹⁰ Srov. VRCHOTA, L., KOULA, V., MARTINOVSKÝ, O., MICHALOVÁ, E., ZÁVADSKÁ, M. *Hra na klavír*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965. ISBN není.s. 5.

¹¹ Srov. VRCHOTA, L., KOULA, V., MARTINOVSKÝ, O., MICHALOVÁ, E., ZÁVADSKÁ, M. *Hra na klavír*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965. ISBN není. s. 5.

¹² Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není.s. 12.

¹³ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není.s. 12.

(tangenty) dotýkat strun, byly v desce výřezy.¹⁴ Místo úhozu tangenty udávalo výšku tónu.¹⁵

Podle počtu strun, jež do roku 1600 byly střevové a po roce 1600 kovové, rozeznáváme tři druhy clavichordu. Prvním z nich je vázaný. U něj bije několik tangent do jedné struny a zní dva až pět různých tónů. V případě, kdy u tohoto typu tóny ležely na jedné a téže struně, nebylo možné dosáhnout akordické hry. Druhým typem je volný clavichord, jenž má pro každý tón jemu vlastní strunu. Třetím typem je polovázaný clavichord, který disponuje samostatnými strunami alespoň pro některé tóny.¹⁶

Clavichord se stal pro svůj slabý tón hojně využívaným instrumentem v domácnostech. Spodní klávesy měly zprvu černou barvu a horní bílou. V 18. století se počet oktáv zvýšil z necelých tří na čtyři.¹⁷ Počátkem 19. století některé clavichordy disponovaly až šesti oktávami. Tyto nástroje se již při hře nekladly na stůl, ale stavěly se k nim nohy, nebo stojany.¹⁸

Ve stejné době jako clavichord vzniklo také *clavicembalo/ klavicembalo*. To se však oproti clavichordu nevyvinulo z monochordu, nýbrž z psaltéria, tedy původem starého cimbálového nástroje.¹⁹

Tento instrument měl k dispozici různě dlouhé struny a každá z nich vydávala jeden tón. K rozezvučení strun se využívalo havraních brků, později také kožených či kovových trnů. Trny se připevňovaly v horní části dřevěného sloupku, jenž byl umístěn na konci klávesy a pohyboval se svislým směrem.²⁰

J. Hutter ve své publikaci hovoří o dvou druzích klavicembala. Prvním z nich je spinet, který je tvořen čtyřhrannou skříní s klaviaturou na delší straně. Struny jsou u tohoto nástroje vedeny napříč a páčky k nim stojí kolmo. Druhým typem je vlastní klavicembalo. Tento nástroj tvoří trojúhelníková forma a klaviatura na úzké straně. Struny vedou podélně a klávesy disponují stejnou délkou.²¹

¹⁴ Srov. JIRÁNEK, J. E., HEJZLAR, T. *Světém hudebních nástrojů. O jejich vzniku a výrobě*. 1. vyd. Praha: PANTON, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1979. ISBN 35-088-79.s. 145, 146.

¹⁵ Srov. HUTTER, J. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: František Novák, 1945. ISBN není. s. 100.

¹⁶ Srov. HUTTER, J. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: František Novák, 1945. ISBN není. s. 100.

¹⁷ Srov. JIRÁNEK, J. E., HEJZLAR, T. *Světém hudebních nástrojů. O jejich vzniku a výrobě*. 1. Vyd. Praha: PANTON, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1979. ISBN 35-088-79.s. 145, 146.

¹⁸ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není.s. 18.

¹⁹ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*. 9.vyd. Praha: EditioBärenreiter Praha, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-86385-12-4. s. 72.

²⁰ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*. 9.vyd. Praha: EditioBärenreiter Praha, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-86385-12-4. s. 72.

²¹ Srov. HUTTER, J. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: František Novák, 1945. ISBN není. s. 101.

O clavicembalu se strunami různých délek a různého ladění hovoří ve své publikaci J. E. Jiránek a T. Hejzlar. Z důvodů dynamického rozlišení byly tomuto nástroji zavedeny dvě klávesnice. Horní umožňovala slabší sílu projevu, spodní silnější. Dále tento instrument disponoval rejstříky, tedy mechanickými zařízeními, které se ovládaly rukou, případně nohou. Oblibu si tento nástroj získal nejen v době, kdy ještě neexistoval kladívkový klavír, ale i nynější instrumentalisté si ho často vybírají.²²

Jasný a rovný tón využívaný v barokní polyfonii se v době rokoka a nastávajícího klasicismu stal nedostatečným. Touha po citovosti a dynamickém vzruchu dala vzniknout nástroji s názvem *cimbald'amour* od nástrojaře Gottfrieda Silbermanna, jenž usiloval o propojení předností cembala a clavichordu a o odstranění jejich nevýhod. Tento instrument odpovídá zdokonalenému clavichordu.²³

Oproti clavichordu disponoval kovovými strunami dvojnásobné délky. Každá tangenta měla svou strunu, které se dotýkala vždy uprostřed. Obě poloviny struny zazněly současně o oktávu výše, než byla struna naladěna, neboť u kolíků nebylo vpleteno dusící sukno. Tím bylo dosaženo flažoletového charakteru zvuku. V malých dřevěných blocích potažených sukrem byly zářezy, jimiž probíhaly tangenty. Jakmile byla struna tangentou nadzdvížená nad blok, bylo docíleno znění zvuku po celou dobu držení klávesy.²⁴ Tento hudební nástroj měl v dějinách vývoje klavíru jistě nezastupitelné postavení, avšak jako hojně a po dlouhou dobu využívaný se příliš neprosadil.

Dalším neméně významným instrumentem byl *pantolon*, pojmenovaný podle křestního jména svého vynálezce Pantaleona Hebenstreita. Tento muž pracoval na vylepšení cimbalu, nástroje lidové hudby. Významným počinem bylo obohacení dosud diatonické řady o chromatické tóny, rozšíření rozsahu, přičemž korpus nástroje se na šířku i délku zvětšil minimálně dvojnásobně a dosáhlo se zavedení dvou rezonančních prostorů. Na nástroj se hrálo dřevěnými paličkami na ocelové struny a paličkami potaženými kůží na struny střevové. Rozsah tohoto instrumentu nebyl ustálený, nejčastěji se však vyskytovaly pantolony o rozsahu pěti oktáv. Nevýhodou zmiňovaného hudebního nástroje bylo jeho nákladné provozování, neboť při hře velmi často praskaly

²² Srov. JIRÁNEK, J. E., HEJZLAR, T. *Světlem hudebních nástrojů. O jejich vzniku a výrobě*. 1. Vyd. Praha: PANTON, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1979. ISBN 35-088-79.s. 146, 147.

²³ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není.s. 29, 30.

²⁴ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není.s. 29, 30.

struny, které se tedy musely neustále měnit, a dále také nesmírná náročnost ovládnání pantalonu.²⁵

Zmíněný handicap umožnil pokus spojit *pantalon s klaviaturou*, který byl následně ostruněn pouze na jedné straně. Dřevěná kladívka nebo kladívka z rohoviny byla upevněna na dřevěných páčkách a do strun bila zpravidla shora. Po opuštění prstu z klávesy se kladívko vrátilo od struny do výchozí polohy. Objevovale se snaha o zdokonalení tohoto nástroje a častým jevem bylo užívání jména pantalon pro různé druhy klavíru. Jeho nekultivovaný tón a prostá mechanika byla příčinou nepříliš dlouhého trvání tohoto instrumentu.²⁶

Snaha po jednoduchém aparátu bez dvojí klaviatury a rejstříků, a přitom s možností dynamické výstavby skladeb, vedla v první třetině 18. století k dalšímu vývoji nástroje klavírního typu. Vznikl tak *Hammerklavier*. Jeho tón zněl mohutněji, než tomu bylo u cembala, a dynamického rozlišení se docilovalo silnějším nebo slabším úhozem. Do dnešní doby není zcela jasné, kdo je autorem tohoto typu nástroje. V téměř stejné době přišli s vynálezem hammerklavíru tři muži ze tří evropských zemí. Prvním z nich byl Bartolomeo Cristofori, správce hudebních sbírek ve Florencii. Tento muž sestrojil v roce 1708 nástroj, jenž pojmenoval *stromentocol piano e forte* (nástroj se slabým a silným zvukem). V roce 1716 prezentoval tři modely podobného nástroje Francouz Jean Marius. Pouze o rok později nabídl dva modely německý varhaník Christoph Gottlieb Schröter. Uplatnění těchto nástrojů se však příliš dlouho neudrželo.²⁷

Již zmiňovaný nástrojař Gottfried Silbermann uvedl v roce 1728 užívání nástroje zvaného *Pianoforte*, *Fortepiano*, později jen *Piano*.²⁸ Mechaniku okopíroval od Cristoforihovo a svou vynalézavostí ji zdokonalil.²⁹ Tento instrument, vyskytující se po boku cembala a klavichordu po staletí, dosáhl převahy teprve v 19. století.³⁰

U *kladívkového klavíru* se setkáváme se dvěma typy mechaniky. Jednou z nich je *mechanika vídeňská*, druhou pak *mechanika anglická*. Mechanika vídeňská se zprvu označovala jako německá, neboť ji sestavili němečtí stavitelé klavíru. Definitivní

²⁵ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není. s. 30, 31.

²⁶ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není. s. 30, 31.

²⁷ Srov. KURFÜRST, P. *Organologie*. Vyd. neuvedeno. Hradec Králové: Georgius, 1998. ISBN 80-902548-02. s. 247.

²⁸ Srov. KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1.vyd. Praha: TOGGA, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-902912-1-X. s. 636.

²⁹ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není. s. 34.

³⁰ Srov. KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1.vyd. Praha: TOGGA, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-902912-1-X. s. 636.

podobu dostává díky Johannu Steinovi z Augsburgu (18. století)³¹ a jeho zeti Andreu Streicheru, jenž se přestěhoval do Vídně. Tam zavedl její používání, a proto byla německá mechanika přejmenována na vídeňskou. Tato odolná mechanika získala velkou přízeň a zaujímá tak významné místo ve vývoji klavíru.³²

Klavíry s vídeňskou mechanikou kladou kladívka potažená jelenicí na konec klávesové páky do mosazné vidlice, což při úderu způsobuje pohyb kladívka nahoru od klaviatury. Dále je na zvláštní zadní liště zachycována násada kladívka pomocí pružného pera a koženou záchytkou z přední strany. Poměrně viditelným znakem vídeňské mechaniky jsou dusítka zasazená do společného rámu, který se celý pohybuje pedálem a jenž můžeme vidět nad strunami.³³ Vídeňská mechanika okouzila zvláště Mozarta nebo si získal také Beethovena, Czerného, Hummela.³⁴ Oblibu vídeňské mechaniky u již zmiňovaných osobností potvrzuje například Černušák a dále přidává jména jako Diabelli nebo Moscheles.³⁵

Na konstrukci anglické mechaniky se podílelo více tvůrců, zdokonalený typ sestavil John Broadwood (1732-1812). Avšak rozvoj tohoto typu mechaniky nebyl zdaleka u konce. S podstatným vynálezem přišel Sebastian Erhard, jenž do anglické mechaniky zavedl „dvojitou západku“, která umožňovala interpretovi hrát repetované tóny. Systém spočíval ve vymrštění a zachycení kladívka v určité vzdálenosti od strun a to tak, aby bylo okamžitě připraveno k dalšímu úderu po uvolnění klávesy interpretovým prstem. U Erhardovy mechaniky tlumí dusítka struny ze spodní strany a pohybují se díky převodovému zařízení se lžičkou. Tuto poněkud složitější mechaniku zjednodušil Francouz Henri Herz. Postupem času se objevovaly pokusy o další upravení mechaniky, avšak základní princip anglické mechaniky, tedy mechanika Cristoforiho, se nezměnil.³⁶

U anglické mechaniky se setkáváme s kladívky potaženými po celé délce plstí a umístěnými na zvláštní liště nezávisle na klávese, což umožňuje při úderu pohyb kladívek směrem ke klaviatuře. Kladívko je do pohybu uváděno jazýčkem upevněným

³¹ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění. Dějiny nástroje*. 2.vyd. Netolice: Jc-Audio, 2010. ISBN 978-80-87132-12-8. s. 38.

³² Srov. BONHARD, v., PRACH, J. *Piana a pianina*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1958. ISBN není. s. 22, 23.

³³ Srov. HUTTER, J. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: František Novák, 1945. ISBN není. s. 126-128.

³⁴ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není. s. 41.

³⁵ Srov. ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 3. doplněné vyd. Praha – Bratislava: Panton, 1964. ISBN není. s. 200.

³⁶ Srov. BONHARD, v., PRACH, J. *Piana a pianina*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1958. ISBN není. s. 24, 25.

na zadním konci klávesy.³⁷ Anglickou mechaniku nástrojů si zamilovali například Clementi, Cramer, Dusík, Field.³⁸ Z důvodu lehčího chodu kláves a také kultivovanějšího a měkčího zvuku, si anglická mechanika získala významnou oblibu.³⁹

Hutter ve své knize hovoří o mechanice francouzské. Tuto mechaniku, nazývanou také mechanikou dvojitou repetiční, zdokonalil Sebastian Erhard užitím dvojí západky. Princip se zde zakládá na vsunutí mezipolohy mezi polohu, kdy se kladívko nachází v klidu a polohu při úderu do struny. Hutter v této souvislosti poukazuje na ukončení vlastního vývoje kladívkového klavíru.⁴⁰

I když si kladívkový klavír získal mnoho příznivců, nepřestaly se objevovat další typy tohoto nástroje. Tu a tam spočívalo úsilí v rekonstrukci cembala na kladívkový klavír, aniž by na tuto přestavbu bylo zapotřebí velké investice, jak je tomu u *tangentových klavírů*. Jindy se vyskytovaly klávesové druhy, jež měly svůj význam v hudebním životě doby. Klavíry v pravém slova smyslu ještě neexistovaly, ale jako příklad zde můžeme uvést *smyčcové klavíry*, *sklenné klávesové harmoniky* nebo *klavírní harfy*.⁴¹

Předchůdcem nejrozšířenějšího klavírního typu, *pianina*, bylo svislé čili vzpřímené křídlo. První model pianina vyrobil v roce 1811 Angličan Robert Wornum, který o pět let později opatřil pianino zdokonalenou mechanikou, jež korespondovala s nároky klavírní hry. Jeho mechanika tak neustrnula ve vývoji a často zaznamenala mnohá zlepšení. V dnešní době se setkáváme s více typy pianinových mechanik. Určité pokusy o vylepšení zaznamenala též resonanční deska, kovový rám, dřevěná základna klavíru i celková úprava klávesnice.⁴²

V dnešní době pianinová skříň dosahuje průměrné výšky 125 cm a délky 150 cm. Příčinou nepřiliš nosného zvuku jsou kratší a silnější basové struny. Méně dokonalou pružnost úhozu způsobuje umístění kladívkové mechaniky ke svisle vedeným strunám. I přesto, že rozsah pianina odpovídá rozsahu klavíru, považujeme klavír za plnohodnotnější instrument.⁴³

³⁷ Srov. HUTTER, J. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: František Novák, 1945. ISBN není. s. 127, 128.

³⁸ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není. s. 41.

³⁹ Srov. HORÁKOVÁ, M. *Nástin dějin evropské a české hudby, hudební nástroje a základy hudebních forem*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. ISBN 80-244-1012-5. s. 65, 66.

⁴⁰ Srov. HUTTER, J. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: František Novák, 1945. ISBN není. s. 127.

⁴¹ Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není. s. 41-45.

⁴² Srov. BONHARD, v., PRACH, J. *Piana a pianina*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1958. ISBN není. s. 25-41.

⁴³ Srov. MODR, A. *Hudební nástroje*. 9. vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-86385-12-4. s. 78, 79.

1.2 Keyboard

Význam samotného slova keyboard uvádějí O. Jirásek s J. Vondráčkem. Jedná se o klaviaturu nebo klávesnici.⁴⁴ My zde budeme hovořit o keyboardu jako hudebním nástroji. Kurfürst řadí tento instrument do skupiny elektrofonu.⁴⁵ Tato nejmladší nástrojová skupina vznikla díky vědeckotechnickému pokroku 20. století.⁴⁶ Elektrofony se dále štěpí na elektrofonické hudební nástroje a elektronické nástroje. Jednotlivé skupiny Kurfürst definuje takto: „*Elektrofonické hudební nástroje jsou nástroje, u nichž produkty jejich mechanických oscilátorů jsou snímány a elektronickou cestou dále upravovány a reprodukovány. Elektronické hudební nástroje jsou nástroje, jejichž oscilátory jsou buď čistě elektronické, nebo jsou nahrazeny v pamětech uloženými produkty mechanických oscilátorů, které jsou elektronickou cestou dále upravovány, měněny a reprodukovány.*“⁴⁷ Samotný keyboard tedy patří ke skupině elektronických klávesových nástrojů.⁴⁸

U těchto instrumentů se tónové signály vytvářejí elektronickým způsobem, konkrétně jsou vyráběny elektronickými generátory. Jedinými mechanicky pohyblivými součástmi jsou klávesy a ovládací prvky.⁴⁹ Klement a Kadlec uvádějí, že elektrické nástroje jsou moderní hudební nástroje, jež se od klasických instrumentů liší velikostí i novými zvukovými možnostmi. S označením „*elektrické nástroje*“ nesouhlasí Pavel Kurfürst, což zdůvodňuje tím, že „*elektrická může být vrtačka, bruska, nebo pila – ale hudební nástroj?*“⁵⁰ Klement s Kadlecem upozorňují však na nerealizovatelnost nahrazení typického zvuku tradičních nástrojů.⁵¹

⁴⁴ Srov. JIRÁSEK, O., VONDÁČEK, J. *Elektronické klávesové nástroje. Ovládání a využití kláves ve všech hudebních žánrech*. 1. vyd. Praha: ComputerPress, 2003. ISBN 80-7226-824-4. s. 203.

⁴⁵ Srov. KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1.vyd. Praha: TOGGA, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-902912-1-X. s. 29.

⁴⁶ Srov. KARNETOVÁ, H. *Hudební nástroje v souvislostech*. 1. vyd. Hradec Králové: Gaudeamus, 2008. ISBN 978-80-7041-250-3. s. 112.

⁴⁷ KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1.vyd. Praha: TOGGA, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-902912-1-X. s. 29.

⁴⁸ Srov. KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1.vyd. Praha: TOGGA, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-902912-1-X. s. 754.

⁴⁹ Srov. SÝKORA, R., KRUTÍLEK, F. *Elektronické hudební nástroje a jejich obvody*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství technické literatury, 1981. ISBN není. s. 47.

⁵⁰ KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1.vyd. Praha: TOGGA, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-902912-1-X. s. 29.

⁵¹ Srov. KLEMENT, M., KADLEC, M. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1972. ISBN není. s. 164, 168.

Problematika těchto nástrojů je nedokončená vzhledem k neustálému vývoji jednotlivých druhů keyboardů, závisících na jejich výrobcích, rychlém technickém pokroku a mnoha dalších faktorech, a není možné ji v plné míře v této práci obsáhnout.

1.2.1 Vývoj nástroje

Jelikož je keyboard velice mladým nástrojem, jenž se právě v této době vyvíjí značně rychlým tempem a každá firma mu do vínku vkládá poněkud odlišné možnosti, není možné o něm pohovořit z dějinného pohledu tak široce, jak tomu bylo u klavíru.

Sýkora hovoří o 20. století jako o době, kdy klavír již získal svou ustálenou podobu. Avšak člověk, tvor hloubavý, přichází s nejrůznějšími nápady. V té době se zrodila myšlenka propojit klavír s elektrickou energií. A tak se setkáváme s pojmem elektrický klavír, který byl nejprve označením prohrací automat bez hráče. Elektronický klavír představoval mechanicko-elektrické zařízení vestavěné do pianina. V pozdější době se už pojem elektronický klavír stal výrazem pro elektronické nebo elektrofonické nástroje, u kterých se tvořil zvuk použitím mikrofónové techniky, radiových lamp, elektronek a tranzistorů. V roce 1930 sestavil W. Nerst tzv. *Neo-Bechstein*. Tento typ nástroje byl klasickému klavíru nejbližší. *Neo-Bechstein* si přílišnou oblibu nezískal. Další pokusy se už zřekly idey klasického klavíru a vznikaly složité konstrukce elektrického přístroje, v čemž spatřujeme počátek elektrofonických nástrojů. Návrhem francouzské pianistky Monique de la Bruchollerie se dostáváme již do dnešní doby, kdy už hovoříme o jiném nástroji, než kterým klavír je. Tímto návrhem byl nástroj zvaný *superpiano*.⁵²

1.3 Komparace

Jak jsme zjistili výše v první kapitole, diferencují se klavír a keyboard v mnoha ohledech. A to i přesto, že se na první pohled zvláště laikům jeví tyto hudební nástroje velmi podobně. Liší se už v samotném zařazení klavíru a keyboardu do jednotlivých nástrojových skupin. Zatímco u klavíru je k rozezvučení nástroje potřeba rozkmitání struny, u keyboardu je zapotřebí elektrické energie. Další odlišnost spatřujeme v evoluci daných nástrojů. Klavír s vlastní bohatou tradicí sahá svou existencí do vzdálené historie, ačkoliv původní typ se klavíru dnešního typu příliš nepodobal. S tímto vývojem také souvisí již zmiňovaný způsob rozezvučování nástroje. Rozkmitání struny

⁵² Srov. SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není.s. 54-56.

u klavíru bylo možné již v dávných dobách. Avšak díky potřebě elektrické energie u keyboardu byl vznik a rozvoj tohoto instrumentu umožněn až s nastupující dobou vědecko-technického rozvoje. V důsledku toho keyboard, jakožto velice mladý hudební nástroj, nedisponuje tak rozsáhlým vývojem a tudíž ani tradicí, jak je tomu u klavíru. Z tohoto faktu vyplývá také disproporčnost textu této kapitoly, která se zabývá klavírem a keyboardem.

2 VYBRANÉ ASPEKTY VÝUKY HRY

V druhé kapitole se budeme zabývat otázkou tvorby tónu, úhozové techniky, práce s dynamikou a pedálem. Vždy pohovoříme o již zmíněných otázkách ve vztahu ke klavíru, keyboardu a následně provedeme krátké srovnání.

2.1 Tvorba tónu a s ním související aspekty

S tvorbou tónu souvisí celá řada aspektů, které nelze v hudebním vyučovacím procesu opomíjet, neboť mají rozhodující vliv na výsledné znění tónu. O postupu vyučování hry na tento instrument jsou napsány celé řady publikací, které zpravidla zohledňují žákovu individualitu s přihlédnutím k jeho osobním vlohám a možnostem. Jako přínosná schopnost kantora ve vyučovacím procesu se jeví pedagogická improvizace a umění pohotově reagovat. V souvislosti s náročností výuky na klavír Z. Böhmová uvádí následující: „*Snad v žádném stádiu vyučování nestojí učitel před tolika tak rozdílnými a obtížnými úkoly současně, jako v počátcích výuky.*“⁵³ Má zde na mysli výuku hry na klavír. Rovněž dále upozorňuje na fakt, že žáka je nezbytné všemu naučit; to znamená uvést ho do tajů notového písma, seznámit žáka s nástrojem a naučit ho orientovat se na klávesnici, vytvořit u něj návyk správného sezení, držení rukou a ovládat úhozové pohyby. Tyto všechny úkoly však nikdy nesmějí zastínit hudební stránku. Všechno musíme dítěti podat poutavou a srozumitelnou formou, abychom získali žákův zájem a aby on sám získal lásku k hudbě.⁵⁴ Neméně potřebnou vlastností učitele je zajisté empatie. O dalších nezbytných kvalitách pedagoga se dočteme téměř v každé publikaci, zabývající se touto problematikou. Proto se nyní zaměříme pouze na relevanci správné tvorby tónu, na význam a důležitost úhozů, dynamiku a použití pedálu. Rovněž tyto oblasti nebudou projednány v plné šíři, půjde pouze o jejich nástin.

2.1.1 Problematika klavíru

Na specifičnost klavírního tónu upozorňuje Samuil Jevgeněvič Feinberg, který hovoří o složitém mechanismu, jež se odehrává od pohybu prstu, který stiskne klávesu,

⁵³ BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. s. 151.

⁵⁴ Srov. BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. s. 151.

až po výsledné znění tónu. Koncertní klavíristé hovoří o tisících způsobech tvorby tónu u klavíru, kterým odpovídá tisíc rozdílných témbrových a osobitých tónových zabarvení.⁵⁵

Každý pedagog by měl žáka vést k správné, systematické a cílevědomé práci, a také k neméně důležité koncentraci, sebekontrolě a uvědomělosti.⁵⁶ „*Základem, bez něhož žák technicky ani hudebně nemůže postupovat dál, je správné sezení u nástroje, dále způsob tvoření tónu, jehož předpokladem je přirozený a racionální pohyb rukou a prstů a konečně správný kontakt prstů s klávesami.*“⁵⁷ Zároveň je podstatné mít neustále na paměti žákovu individualitu, jeho možnosti, a to jak po stránce mentální, tak tělesné. Určitá metodika tedy vždy musí vycházet z žákových potřeb a jediný způsob rozvíjení žákovy hudebnosti a s tím související techniky, neexistuje.⁵⁸ Tato část textu na první pohled plně nesouvisí s otázkou správného tvoření tónu, opak je však pravdou. Na tvorbě tónu se podílejí všechny aspekty dítěte a jeho osobnostní charakteristiky a není možné je opomíjet.

A. Vlasáková upozorňuje na důležitost znělé hry. Už v prvopočátcích výuky hry na klavír by neměla žákům chybět zvuková představa, již lze získat díky názorným ukázkám učitele.⁵⁹ Právě sluchová představa žáka sehrává důležitou úlohu v kvalitě tónu tvořeného dítětem. Na tuto kvalitu dbáme již od prvního zahraného tónu.⁶⁰ Podstatným aspektem při hře na klavír je u dětí také navození jasného fyzického pocitu, odpovídajícího charakteru písničky, říkadla nebo slovu. Tímto způsobem snadněji docílíme požadovaného znění tónu.⁶¹

Problémy správného sezení u nástroje a držení rukou se zaobírali téměř všichni klavírní pedagogové a autoři nejrůznějších metodik hry na tento instrument. Ve svých tvrzeních se často velice lišili.⁶² U klavíru má dítě sedět nenuceně s uvolněnými zády, přičemž tělo zůstává ukázněné a vyvážené. Dítě musí cítit uvolnění v ramenních

⁵⁵ Srov. FEINBERG, S. J. *Klavírní tón a klavíristické pohyby*. In: JÚZLOVÁ, V. *Etudy o klavíru*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987. ISBN není. s. 136, 137.

⁵⁶ Srov. JÚZLOVÁ, V. *Práce u klavíru*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1982. ISBN není. s. 9, 39.

⁵⁷ DĚLNOVOVÁ, V. V. *Rozvoj techniky*. In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. s. 84.

⁵⁸ Srov. DĚLNOVOVÁ, V. V. *Rozvoj techniky*. In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. s. 84.

⁵⁹ Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 88.

⁶⁰ Srov. BALOGHOVÁ, D. *Metodika klavírní hry I*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN není. s. 30.

⁶¹ Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 89.

⁶² Srov. BŮHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. s. 154, 155.

kloubech a šíji. Pro stabilitu je rovněž podstatné opírání se o nohy.⁶³ V posledních desetiletích 19. století dospěla metodika hry na klavír k uvědomění si enormního významu využití váhy paže při hře na klavír.⁶⁴ V dnešní době se u správného postavení rukou upřednostňuje přirozený tvar ruky, přesněji řečeno takový, jaký nám horní končetina vytvoří, pokud ji necháme viset volně podél těla. Prsty jsou tedy zahnuté a dlaňové klouby lehce vyčnívají. Tímto postavením ruky je hráči umožněn hbitý podklad palce. Tento tvar ruky chápeme jako výchozí, vhodný pro kvintovou polohu, jež musíme přizpůsobovat žádanému rozpětí, úhzu i síle hry. Nikdy však nesmíme dopustit hru ztuhlou nebo dokonce křečovitou rukou. Při jakémkoli náznaku strnulosti dítěte, a to nejen v oblasti rukou, musí učitel okamžitě reagovat, aby se u dítěte nevytvořil nesprávný a hlavně nebezpečný zvyk hrát v napětí.⁶⁵

Pozornost začátečníka by neměla být narušena hledáním určité klávesy, popřípadě čtením z not, naopak je nutné ji věnovat zvukové stránce hry. Tuto vnímavost a citlivost k tvoření tónu je u dítěte potřebné pěstovat již od úplných začátků jeho muzicírování. Nutné je vést žáka k správnému přiřazení určitého charakteru hudby podle jejího obsahu. Neméně důležité je podněcovat dítě k objevování odlišných eventualit klavíru při práci s jeho tónem a seznamovat žáka s pestrou paletou rejstříku hudby, za účelem schopnosti dítěte vycítit jednotlivé nuance klavírního zvuku. Dále musí učitel povzbuzovat žáka k pozornosti vzájemného vztahu mezi úhzem a kvalitou zaznívajícího tónu.⁶⁶

Nesmíme zapomenout na důležitý faktor podmiňující kvalitu tónu, a to pedál a klavíristovu práci s ním. Myslíme tím především kvantitu, časovou hustotu, rytmus, hloubku ponoru a charakter pedalizace.⁶⁷

2.1.2 Problematika keyboardu

Tvorba tónu, ve smyslu podobném tomu u klavíru, není u keyboardu možná. Žádný z elektronických nástrojů se zatím nevyrovnal v kvalitě ani citlivosti tvoření tónu

⁶³ Srov. SVOBODOVÁ, L. *Pedagogika a metodika klavírní hry*. 1. vyd. Ostrava: REPRONIS, 2006. ISBN 80-7329-113-4. s. 59.

⁶⁴ Srov. BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. s. 129.

⁶⁵ Srov. BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. s. 128, 154, 155.

⁶⁶ Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 88, 89.

⁶⁷ Srov. TICHÁ, L. *Slyšet a myslet u klavíru. Práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. 1. vyd. Praha: AMU, 2009. ISBN 978-80-7331-151-3. s. 69.

klasickým nástrojům.⁶⁸ Sama jsem si tohoto faktu byla při výuce dětí vědoma. Také téměř všichni pedagogové hry na klavír i keyboard, kteří se mnou byli ochotni sdílet své cenné zkušenosti a umožnili mi hlouběji proniknout do této problematiky, jako odpověď na mou otázku: „Jaké nevýhody spatřujete ve výuce hry na keyboard?“ zmiňovali jako hlavní nedostatek u keyboardů absenci tvoření tónu. O této nemožnosti také vypovídá školní vzdělávací program Základní umělecké školy Žerotín (dále jen ZUŠ), (uvádím záměrně školní vzdělávací plán této ZUŠ, neboť většina kantorů, s kterými jsem hovořila, vyučuje na této ZUŠ) tím, že jakákoli zmínka o tvoření tónu ve vzdělávacím obsahu předmětu „Hra na elektronické klávesové nástroje“ schází.⁶⁹ Také nejruznější školy hry na keyboard, jež rovněž často zastávají funkci drobných metodik, neboť pro tak mladý hudební nástroj zatím samostatná metodika hry neexistuje, oblast tvoření tónu nezmiňují. Jako zástupce si uvedme *Novou školu hry na keyboard 1* od Benthiena. Tato učebnice se věnuje mimo jiné postavení ruky a prvním tónům, ale pouze ve smyslu přenesení zapsaných not na klaviaturu, tedy nejedná se o tvorbu tónu ve smyslu práce s tónem.⁷⁰

2.1.3 Komparace

Jak jsme si mohli povšimnout, rozdíl mezi tvořením tónu u klavíru a keyboardu je značný. Zatímco při hře na klavír musíme kontrolovat každý i sebemenší pohyb rukou a paží, neboť výsledný zvuk je jimi vždy podstatně ovlivněn, u keyboardu se na tuto oblast soustředit nemusíme. Při výuce hry na klavír je tvorbě tónu věnována velká pozornost již od přípravného stupně studia na ZUŠ. Učiteli náleží úkol vnímat žákovu individualitu a jí všechny metody a postupy výuky podřizovat.

2.2 Úhozová technika

V této části se dotkneme problematiky úhozové techniky, vyjmenujeme si základní druhy úhozu a jejich možný styl nácvičku a to jak u klavíru tak keyboardu. Následně provedeme stručnou komparaci.

⁶⁸Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 34.

⁶⁹Srov. Kvalita, zázemí, tradice. *Školní vzdělávací program Základní umělecké školy „Žerotín“ Olomouc*: [online]. 2012 [cit. 13. dubna 2013]. Dostupné z: <http://www.zus-zerotin.cz/uploads/clanekprilohy/115/SVP_ZUS_ZEROTIN_OLOMOUC.pdf>

⁷⁰Srov. BENTHIEN, A. *Nová škola hry na keyboard 1*. vyd. neuvvedeno. Praha: SCHOTT MUSIC PANTON, 1999. ISBN není. s. 8, 9.

2.2.1 Problematika klavíru

Böhmová píše ve své publikaci o Deppeho metodice hry na klavír, který zastával názor, že pokud jsou dodržovány určité zásady úhozu, pak nic nebrání tomu, aby se žák zcela kultivovanému úhozu naučil.⁷¹ Při technickém nácviku úhozu se v elementárním stupni vychází z cvičení jednotlivých prstů. Dítěti můžeme pomoci v nácviku správného úhozu například na desce stolu nebo na zavřeném víku klávesnice nástroje. Vzdálenost rukou při základním postavení musí být na šíři ramen. Dítě vedeme k jednoslabičnému počítání a každé slabice odpovídá určitý pohyb prstu, střídající se s klidem.⁷² Pro představu zde uvádíme jeden typ nácviku.

„Raz: hbitý zdvih prstu.

Dva: klid, prst setrvává ve výši.

Tři: prst padá z volného dlaňového kloubu na desku.

Čtyř: klid.“⁷³

Učitel vždy musí věnovat pozornost tvaru žakových prstů, aby při zdvihu nekonaly zbytečné pohyby, jež by mohly vést k jeho zbytečné strnulosti. Prsty také při zdvihu nesmí měnit svůj tvar.⁷⁴ K nutnosti správného vedení dítěte je zapotřebí znalého učitele a jeho dozoru při hře na klavír. Žák není schopen analyzovat své nedostatky a chyby, jichž se dopouští při hře, a může si tak osvojit špatné návyky, které lze často jen stěží odstranit.⁷⁵ Böhmová tvrdí, že v oblasti délky tónu se za nejpřirozenější při klavírní hře pokládá staccato.⁷⁶ Naproti tomu Máchová vychází při výuce dětí hry na klavír z portamenta, což zdůvodňuje zpevněním dětských prstů a získáním nezbytné opory pro paži. Díky přenášení paže od počátku hry po celé klávesnici žák získá také odvahu a potřebnou smělost.⁷⁷ S mnohotvárnou terminologií a nejednotností ve stanovení různorodých druhů úhozu se setkáváme u tvůrců klavírních škol i metodických listin. U klavíru rozlišujeme tři primární druhy úhozu. Jedná se o legato,

⁷¹Srov. BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. s. 133.

⁷²Srov. BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. s. 25.

⁷³BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. s. 25.

⁷⁴Srov. BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. s. 25.

⁷⁵Srov. BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. s. 150.

⁷⁶Srov. BÖHMOVÁ, Z. *O klavírním tónu a úhozu*. In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. s. 161.

⁷⁷Srov. MÁCHOVÁ, A. *Methodika počátků výuky klavírní hry*. 1.vyd. Praha: Akademie múzická umění v Praze, 1982. ISBN není. s. 11.

portamento a staccato. Oblast klavírních úhozů je však nesmírně obširná a mezi již zmiňované tři základní stupně je vložena celá řada mezistupňů, z kterých interpret při reprodukci hudby vybírá podle charakteru, tempa a dynamiky skladby.⁷⁸

Nelze opomenout zařadit do výuky uvolňovací pohyby zápěstí. Tyto pohyby však začleňujeme do nácviku, až když dítě bezpečně ovládá postavení ruky. V případě, že tomu tak není, může docházet při pohybu zápěstí ke ztrátě správného tvaru ruky.⁷⁹ Máchová pokládá za prvořadé, chceme-li dosáhnout dokonalého uvolnění ruky, začít s cviky pro tvoření jednotlivých tónů. Pedagogické úsilí směřuje k dosažení plného a nosného tónu u hry dítěte, jehož lze dosáhnout uvolněnou paží a pevným prstem. Úkolem učitele je monitorovat pohybové koordinace všech částí paže z ramene a ekonomiku pohybu, přičemž všechny tyto snahy směřují k výslednému zvuku a schopnosti dítěte kontrolovat znějící tóny po zvukové stránce. Dítě si tak vycvičuje svou techniku hraní, sluch i představivost zároveň.⁸⁰

Nyní se vraťme k hlavním druhům úhozu a jejich nácvikům. Předpokladem nácviku hry legato je uvolněný a vláčný pohyb celé ruky. Dítě vedeme k provedení měkkého zdvihu mírným pohybem s plným ponořením špičky prstu do kláves a následným mírným uvolňovacím pohybem zápěstí. Odměnou správného pohybu je sytý a zpěvný tón. Při hře legato je neméně důležitý včasný zdvih prstu, neboť prsty zvedané se zpožděním ubírají hře na zřetelnosti. Naproti tomu je také předčasné zvedání prstu hrubou chybou, neboť dochází k tvrdnutí ruky a tím se vytrácí potřebný pocit vláčnosti.⁸¹ Dítě směřujeme k vnímání legatové pasáže jako jednoho celku. Legatový úhoz odpovídá naší zvukové představě, s čímž se tedy pojí četná variabilita legatových úhozů.⁸²

Výše jsme hovořili o třech základních druzích úhozu, avšak podstatným shledáváme rovněž úhoz non legato, proto si jej budeme ještě krátce charakterizovat. „*Základní schopnost hry non legato je spjata s uvolněným a vláčným pohybem celé*

⁷⁸ Srov. BÖHMOVÁ, Z. *O klavírním tónu a úhozu*. In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. s. 162.

⁷⁹ Srov. BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. s. 26.

⁸⁰ Srov. MÁCHOVÁ, A. *Methodika počátků výuky klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Akademie múzická umění v Praze, 1982. ISBN není. s. 11, 12.

⁸¹ Srov. SVOBODOVÁ, L. *Pedagogika a metodika klavírní hry*. 1. vyd. Ostrava: REPRONIS, 2006. ISBN 80-7329-113-4. s. 59.

⁸² Srov. ŠIMKOVÁ, L. *Základy klavírního tónopohybu*. 2. vyd. Netolice: Jiří Churáček JC-Audio, 2006. ISBN není. s. 21.

ruky. “⁸³ Non legato vyžaduje hru lehce zdviženými prsty shora, přičemž palec zde tvoří výjimku, neboť on se od klávesy nevzdaluje nikdy. Prsty při tomto úhozu musejí být neustále značně aktivní. Tohoto úhozu využíváme při hře brilantních pasáží a tehdy, kdy potřebujeme docílit jasné, čisté hry.⁸⁴

Termínem staccato označujeme velmi krátký úhoz. Žáka učíme provádět staccato od kláves nahoru, staccato shora do kláves a prstové staccato při klávese. U prvního typu usilujeme o co nejkratší úhoz, jenž vychází ze zápěstí a celé paže vzhůru od kláves. Poté dopadá ruka zpět a připravuje se k dalšímu úhozu. Druhého typu docílíme, když necháme prst volně a zároveň co nejrychleji padat na klávesu. Musíme dbát na lehkou ruku, vyvarovat se ostrému pohybu zápěstí a usilovat o neslyšitelný dopad prstu. Prstové staccato představuje velmi drobný úhoz, který tvoříme prsty, jež se nevzdalují od kláves, ale setrvávají s ní v nepřetržitém kontaktu. Jakmile si dítě osvojí tyto dva způsoby staccatové hry, přistupujeme ve výuce k častému střídání právě popsaných typů. Charakter staccata musíme vždy přizpůsobovat obsahu a stylu skladby.⁸⁵

Třetí z hlavních úhozů, již zmiňované portamento, představuje druh úhozu mezi legatem a staccatem. U portamenta hrajeme tóny dlouze, každý však nasazujeme a drobným odtahem vycházejícím ze zápěstí a paže je oddělujeme. Po zahrání jednoho tónu se ihned připravujeme k úhozu tónu dalšího. Nácvik portamenta provádíme s dětmi na singulárních tónech, jež hrajeme v prodloužených notových hodnotách a v pomalém tempu.⁸⁶ Abychom dosáhli žádaného zvuku a pohybu, je ve výuce dětí vhodné využít nejrůznější obrazy z přírody, jako například padající list, kapky deště, měkce padající vločka a mnoho dalších, které děti důvěrně znají a lehce nám pomohou navodit již zmiňovanou a žádanou představu o zvuku.⁸⁷

Jak jsme již uvedli výše, neexistuje jednotná odpověď na otázku, kterým úhozem začít ve výuce hry na klavír u dětí. Judovina-Galperina upřednostňuje učení třem úhozům současně. Konkrétně se jedná o staccato, non legato a portamento.

⁸³Srov. DĚLNOVOVÁ, V. V. *Rozvoj techniky*. In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. s. 84.

⁸⁴Srov. SVOBODOVÁ, L. *Pedagogika a metodika klavírní hry*. 1.vyd. Ostrava: REPRONIS, 2006. ISBN 80-7329-113-4. s. 60.

⁸⁵Srov. SVOBODOVÁ, L. *Pedagogika a metodika klavírní hry*. 1.vyd. Ostrava: REPRONIS, 2006. ISBN 80-7329-113-4. s. 60, 61.

⁸⁶Srov. SVOBODOVÁ, L. *Pedagogika a metodika klavírní hry*. 1.vyd. Ostrava: REPRONIS, 2006. ISBN 80-7329-113-4. s. 61.

⁸⁷Srov. MÁCHOVÁ, A. *Metodika počátků výuky klavírní hry*. 1.vyd. Praha: Akademie múzická umění v Praze, 1982. ISBN není. s. 14.

Výhodu spatřuje ve spojení hry staccato a non legato, neboť dotek prstu kláves je v tomto případě diametrálně odlišný. Neodsuzuje kantory, kteří začnou výuku malých dětí hrou non legato, nebo kteří upouštějí v prvopočátcích hry od legata. Zdůvodňuje to špatnou manuální zručností dětí.⁸⁸

2.2.2 Problematika keyboardu

Základní druhy úhozu se ve výuce hry na keyboard shodují s těmi klavírními. Při hře můžeme uplatnit legato, non legato, portamento či staccato. Jednotné stanovisko, kterým úhozem je nejvhodnější ve výuce hry začít, neexistuje. Zde dopadá značná úloha na učitele, jež musí hledat ten nejefektivnější postup při práci s dětmi. Vzhledem k tomu, že metodika hry na keyboard sepsána není, stává se každá škola také jistým prototypem metodiky. Existuje řada škol hry na keyboard, avšak každá nabízí jiné postupy při výuce. Vždy tedy záleží na kantorově uvážení a rovněž na schopnostech vybírat z těchto škol to nejvýhodnější pro žákův hudební rozvoj. Benthien se ve svém prvním díle *Nové školy hry na keyboard* o stylu úhozu nezmiňuje, o legatu a staccatu hovoří až ve druhém díle. Přitom však pouze vysvětluje pojmy legato a staccato a popisuje styl hraní těchto úhozů. Praktickému nácviku hry těmito úhozy se nevěnuje. Ihned po objasnění pojmů následují písně či krátké skladbičky, které využívají hry legata. S procvičením staccata, jež bylo vysvětleno zároveň s legatem, se v celé učebnici nesetkáme.⁸⁹ Němec ve své *Školehry na keyboard* rozlišuje druh úhozu již v prvním díle. Občas se setkáváme s legatem a výjimečně také se staccatem.⁹⁰ Hra obou typu úhozu je však i zde nepřipravená. Naproti tomu Spáčil se Slováčkem, ve svých učebnicích *Hrajeme s Yamahou*, předkládají také klavírní skladbičky, kde se s různými typy úhozu počítá.⁹¹ Můžeme na těchto třech školách pozorovat obrovskou škálu možností, jak děti seznamovat s jednotlivými druhy úhozu. Učitelé hry na keyboard hovořili o různých typech škol, ze kterých si vybírají a kombinují etudy, písničky a skladbičky, vše podle aktuální potřeby. U začátečníků hry na tento instrument kantoři často využívají klavírní školy, jež systematicky probírají klavírní látku.

⁸⁸ Srov. JUDOVINA-GALPERINA, T. B. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. 1.vyd. Petrohrad: LYNX, 2000. ISBN 80-902932-0-4. s. 99, 100.

⁸⁹ Srov. BENTHIEN, A. *Nová škola hry na keyboard 2*. vyd.neuvedeno. Praha:Panton International,1999. ISBN není. s. 17 – 53.

⁹⁰Srov. NĚMEC, L. *Škola hry na keyboard – I*.vyd.neuvedeno. Brno: ViVo, 1993. ISBN není. 81 str.

⁹¹ Srov. SPÁČIL, E., SLOVÁČEK, P. *Hrajeme s Yamahou 2*. vyd.neuvedeno. Pokycany: MIDI MUSIC STUDIO, 1992. ISBN není. 28 str.

2.2.3 Komparace

Dospěli jsme tedy k uvědomění si, že různé druhy úhozu máme možnost uplatnit při hře na oba zmiňované nástroje. Pro výuku hry na klavír existují školy, jež žáka systematicky uvádějí do tajů klavírní hry a seznamují ho postupně se všemi hlavními typy úhozu. Keyboardová literatura nedisponuje tak propracovanými systémy, ale učitelé tohoto instrumentu mají možnost využít klavírní literaturu, s čímž se v praxi nejčastěji setkáváme. Podstatný rozdíl shledáváme ve vztahu mezi úhozem a výsledným tónem. Zatímco u klavíru má úhoz na znění tónu markantní význam a je potřeba s ním neustále pracovat, u keyboardu tento vztah schází. Vlasáková říká, že „*preferance čistě elektronických nástrojů způsobuje často zejména u začátečníků nezdravý vývoj vztahů mezi úhozem a tónem, absenci určitých potřebných a nenahraditelných pocitů, které normálně vznikají díky specifickým vibracím akustického nástroje.*“⁹²

2.3 Práce s dynamikou

Dynamika, tedy síla, jakou máme skladbu hrát, souvisí nejen s výše uvedenými úhozy, ale také s celkovou schopností správného sezení u nástroje a adekvátním využitím váhy paží.

2.3.1 Problematika klavíru

„*Nácvik dynamiky považujeme již u začátečníků za velmi důležitý, neboť je připravuje na přednes melodické fráze, budí jejich smysl pro tón a tím velmi pomáhá rozvíjet jejich hudební citění.*“⁹³ Böhmová hovoří o široké paletě možností využití dynamických odstínů při hře na klavír dnešního typu. Jako velice náročnou spatřuje hru v pianissimu. I přes obtížnost hry v této dynamice, kdy je zapotřebí zvláštní citlivosti úhozu, musejí tóny zůstat dobře znělými. Naproti tomu hrou fortissimo, která si žádá plné zapojení síly, váhy a úhozové energie, se tvořený tón nesmí stát nekultivovaný.⁹⁴ Začátečníka přivádíme k silnější hře až po zvládnutí elementárních úhozových pohybů.⁹⁵ V rámci nácviku hry s dynamikou nesmíme opomíjet také crescendo a decrescendo, jež „*jsou důležitými prostředky k rozčlenění a odstínění melodických*

⁹²VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 36.

⁹³ BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. s. 33.

⁹⁴Srov. BÖHMOVÁ, Z. *O klavírním tónu a úhozu*. In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. s. 161, 165.

⁹⁵ Srov. BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. s. 33.

frází.“⁹⁶ Vedení ke správnému provedení crescenda a decrescenda, tedy stupňování nebo zmenšování síly tónu, považujeme ve výuce hry na klavír jako jeden z podstatných aspektů. Úkol učitele spočívá ve vysvětlení a názorném předvedení správného provedení crescenda i decrescenda.⁹⁷ Nácvik dynamiky, jako nezbytného výrazového prostředku, bychom u dětí neměli podceňovat.⁹⁸

2.3.2 Problematika keyboardu

Možnosti dynamické hry jsou u keyboardu nejvíce ovlivněny typem nástroje. Vždy záleží na tom, zda instrument disponuje dynamickou klávesnicí, či nikoli. V současné době většina nástrojů vlastní dynamickou klávesnicí, ale samozřejmě se vyskytují takové instrumenty (zpravidla jsou to ty nejlevnější typy), které dynamickou klávesnicí nemají. V případě, kdy keyboardy dynamickou klávesnicí nevládní, není možné počítat s odlišením dynamické síly při hře. V opačném případě jsou nástroje schopny reagovat na sílu našeho úhozu. Všichni vyučující, s kterými jsem hovořila, dynamickou klávesnicí využívají a také ji vyžadují u nástrojů, na které děti cvičí doma.

2.3.3 Komparace

Dynamiku chápeme jako jeden z charakteristických výrazových prvků při hře na hudební nástroje, bez níž se při reprodukci hudby neobejdeme. U klavíru se silou hry běžně pracujeme už s malými dětmi, čímž podporujeme a rozvíjíme jejich hudební cit a vnímavost. Při hře na keyboard lze s dynamickou silou také pracovat, vše je ale podřízeno typu nástroje.

2.4 Práce s pedálem

Pedalizační technika je obecně tím, co dotváří celkový charakter skladby. Proto bychom neměli zapomínat na její správný nácvik a zařadit ji do struktury výuky.

⁹⁶ BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. s. 37.

⁹⁷ Srov. BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. s. 36, 37.

⁹⁸ Srov. BÖHMOVÁ, Z. *O klavírním tónu a úhozu*. In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. s. 161, 162.

2.4.1 Problematika klavíru

Značnou důležitost v rozvoji klavíru dnešního typu a hry na tento instrument měl vynález pravého pedálu zvaného *forte pedál*.⁹⁹ Klavír však nejčastěji disponuje dvěma pedály, a to již zmiňovaným pravým, a také levým pedálem. Pravý pedál zastává trojí úlohu, konkrétně se jedná o funkci prodlužovací, zbarvující a zesilující.¹⁰⁰ Při stisku pravého pedálu se zároveň zvednou plstěná dusítka ze strun, čímž je umožněna jejich vibrace. V okamžiku, kdy pedál pustíme, plst opět dopadne na struny. K tomuto zpětnému dopadu nedojde u strun, jejichž klávesy neustále držíme stisknuté.¹⁰¹ Martienssen chápe pravý pedál jako nedílnou součást klavíru, bez něhož by instrument pozbyl veškerou svou uměleckou hodnotu.¹⁰²

Podle Vlasákové můžeme pravý pedál využít již při výuce začátečníka, neboť díky němu dítě získá jasnou představu vkusně obohaceného zvuku.¹⁰³ Tomu odporuje stanovisko Máchové, která ve své publikaci hovoří o pedálu, jehož využíváme až po období hry etud a přednesových skladbiček bez použití pedálu.¹⁰⁴ Můžeme zde pozorovat jasnou nejednotnost v otázce času a způsobu výuky hry s pedálem. Vlasáková své doporučení dále rozvádí a hovoří o tom, jak z počátku pedalizuje při žakově hře učitel a žák tak může přirozenou cestou objevit funkci pedálu. Děti ve svých klavírních začátcích využívají pedál s nadšením. Jeho kladný dopad pozorujeme na rozvoji fantazie, na klidnějších a přirozenějších fyziologických pohybech, na pozornější koncentraci hraných tónů.¹⁰⁵

Při hře na klavír si podle charakteru skladby vybíráme ze tří způsobů pedalizace. Pedál můžeme sešlápnout před úhozem, současně s úhozem, nebo až po úhozu. Nejčastěji využíváme pedálu synkopického, tedy takového, který sešlápneme přibližně na druhou šestnáctinu, nebo druhou osminu po těžké době.¹⁰⁶ Vyspělý pianista si však

⁹⁹ Srov. BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. s. 55.

¹⁰⁰ Srov. KUNDERA, L. *Základy klavírní pedalizace*. 1. vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1944. ISBN není. s. 40, 41.

¹⁰¹ Srov. GÜNTER, P. *Umění pedalizace*. In: DOSTAL, J. *Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. s. 171.

¹⁰² Srov. MARTIENSSEN, C. A. *Tvorivé vyučování klavírní hry*. 2. vyd. Bratislava: OPUS, 1985. ISBN není. s. 48.

¹⁰³ Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 91.

¹⁰⁴ Srov. MÁCHOVÁ, A. *Metodika počátků výuky klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Akademie múzická umění v Praze, 1982. ISBN není. s. 53.

¹⁰⁵ Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 91.

¹⁰⁶ Srov. KUNDERA, L. *Základy klavírní pedalizace*. 1. vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1944. ISBN není. s. 9–11.

není vědom všech svých činností při hře na klavír, a proto vnímá jako velice obtížné analyzovat vlastní pedalizaci a pohyby rukou. Rozhodujícím aspektem při interpretaci skladby je jemný pianistův sluch, cit pro vhodné použití pedálu a rychlá a přesná reakce pohybů nohy.¹⁰⁷ Zvláštní význam má tento synkopický pedál v případě, kdy potřebujeme harmonicky vyčistit hrané místo a rovněž při střetnutí dvou frází, kdy ale každá fráze vyžaduje použití pedálu.¹⁰⁸

Současný pedál lze využít v případě, že nehrozí souznění dřívější harmonie, u staccatových not, ve skladbách kde je zapotřebí, aby vynikl výrazný rytmus a v případech, kdy svázání not docílíme prsty, přičemž však druhá nota vyžaduje odsazení. Třetí možností je pedál hraný před úhozem, jehož lze využít na začátku skladby nebo po delší pomlce.¹⁰⁹

Levý pedál zastává dvojí funkci. První je zeslabovací funkce, druhá zbarvovací. Mechanika levého pedálu se od pravého liší. Při stisku levého pedálu se nezvednou plstěná dusítka, ale dojde k posunu celé klávesové mechaniky i s kladívky o několik milimetrů napravo. Z tohoto důvodu kladívka udeří na nižší počet strun než je tomu v případě nestisknutého levého pedálu, eventuálně kladívko bije na stranu struny, čímž v obou případech dochází k zeslabení tónu. Rozhodnutí, kdy ve skladbě použít levý pedál, závisí především na vlastnostech nástroje, ale také na vlastním vkusu i vlastnostech interpreta.¹¹⁰

2.4.2 Problematika keyboardu

Ke keyboardu máme možnost připojit pedál, jež u kvalitnějších nástrojů zastává více funkcí. S těmito typy instrumentů se zpravidla setkáváme na ZUŠ. Pedál u keyboardu prodlužuje délku tónu, pracujeme s ním podobně jako se synkopickým pedálem u klavíru. Všichni učitelé, se kterými jsem hovořila, uváděli, že učí své žáky využívat pedál k prodlužování tónu. Můžeme jej také využít k přepínání námi přednastavených a uložených funkcí, které uplatníme při hře skladby. Zvláštním pedálem, který lze ke keyboardu dokoupit, je pedál s funkcí „volume“, díky němuž můžeme zesílit hlasitost nástroje.

¹⁰⁷ Srov. GOLUBOVSKAJA, N. J. *Umění pedalizace*. In.: *Etudy o klavíru*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1987. ISBN není. s. 186, 187.

¹⁰⁸ Srov. KUNDERA, L. *Základy klavírní pedalizace*. 1.vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1944. ISBN není. s. 10.

¹⁰⁹ Srov. KUNDERA, L. *Základy klavírní pedalizace*. 1.vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1944. ISBN není. s. 11, 12.

¹¹⁰ Srov. KUNDERA, L. *Základy klavírní pedalizace*. 1.vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1944. ISBN není. s. 40, 41.

2.4.3 Komparace

Pedál využíváme při hře na klavír i keyboard a plní nepostradatelnou funkci při interpretaci skladeb. Ve výuce hry na keyboard se při nácviu hry s pedálem postupuje podle klavírních škol, ze kterých kantor vybírá vhodná cvičení k osvojení práce s pedálem. Rozdíl spočívá ve funkcích pedálů. Klavír, disponuje pedály s prodlužovací, zbarvující, zesilovací a zeslabovací funkcí,¹¹¹ zatímco pedál u keyboardu tón prodlužuje a další možnosti využití pedálu vždy závisí na konkrétním typu nástroje, jak jsme uvedli výše.

¹¹¹Srov. KUNDERA, L. *Základy klavírní pedalizace*. 1.vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1944. ISBN není. s. 40, 41.

3 POZITIVA A NEGATIVA KLAVÍRU A KEYBOARDU

Tato kapitola je z části postavena na neformálních rozhovorech, které jsme vedli s šesti učiteli,¹¹² jež se výukou hry na jeden či oba nástroje zabývají. Okruhy témat jsou zastoupeny následujícími otázkami: Jaké výhody spatřujete ve výuce hry na klavír nebo keyboard? Jaké nevýhody spatřujete ve hře na klavír nebo keyboard? Přestupují žáci, kteří hrají na klavír nebo keyboard na jiné hudební nástroje? Převládá na vaši ZUŠ zvýšený zájem o hru na klavír nebo keyboard? Mají vaši kolegové vyučující hru na klavír nebo keyboard aprobaci k výuce na daný nástroj? Otázky byly jednotlivcům kladeny podle jejich jimi vyučovaného nástroje (popřípadě obou nástrojů).

Dalším zdrojem, ze kterého níže čerpáme, je naše vlastní pedagogická zkušenost s výukou hry na keyboard.

V této kapitole si klademe za cíl přiblížit pozitivní i negativní stránky již zmiňovaných hudebních nástrojů. Informace získané od pedagogů nám mohou pomoci zorientovat se v problematice klavíru a keyboardu s akcentem na výuku na ZUŠ.

3.1 Pozitivní aspekty

3.1.1 Klavír

Za nejdůležitější bývá klavírními pedagogy považována tvorba tónu a práce s ním. Jsou přesvědčeni, že tvorba tónu je pro dítě významná z hlediska rozvoje hudebního vnímání a cítění, neboť nutí žáka reagovat na danou situaci. I psychologické hledisko není zanedbatelné, protože dítě učí při tvoření tónu spoléhat na sebe, a tak převzít vlastní zodpovědnost za výsledné znění tónu.

Klavír, jakožto akustický hudební nástroj, disponuje velkým zvukovým rozpětím. Další nespornou výhodou klavíru je jeho využití jako uměleckého koncertního nástroje, a to jak sólového, tak doprovodného. V případě nadaného dítěte se výuka hry na klavír často stává základem profesní dráhy. Ve studiu klavírní hry můžeme

¹¹² Jedná se o učitele: MgA. Ladislav Pulchert, Ph.D., Mgr. Zdeňka Fridrichová, MgA. Jana Šumníková, PhDr. Hana Švajdová, Dana Pešová (všichni ZUŠ Žerotín Olomouc), Mgr. Marta Kotalová (ZUŠ Hradec nad Moravicí).

pokračovat na konzervatořích i vysokých školách, což žáky mnohdy motivuje k soustavnější práci.

Enormní výhodou klavíru je značné množství literatury, neboť pro klavír, harmonický nástroj, tvořily po staletí celé generace skladatelů, včetně největších hudebních mistrů. Vývoji klavíru, klavírní literatury i metodiky klavírní hry jsou věnovány ucelené publikace, jež nám umožňují komplexnější náhled na tuto problematiku a v případě potřeby nám pomohou objasnit nejasnosti.

3.1.2 Keyboard

Při rozhovoru s učitelí keyboardu, a také ze své vlastní praxe, jsem zjistila značně nejednotný postoj vyučujících k tomuto nástroji. Zpravidla se kantoři v názorech na tento instrument rozdělují do dvou skupin. První skupinu tvoří ti, jež jsou do výuky keyboardu naplno zapálení, druhou skupinu tvoří učitelé neprojevující nadšení nad nástrojem, ale jejich nízký pracovní úvazek je přinutil vyučovat hru na tento nástroj. Stejně důležitá je i kvalita pedagoga z hlediska profesních dovedností. Zajisté bude práce jiná pod vedením učitele, kterého učení baví, rozumí funkcím nástroje a umí s nimi kreativně pracovat, než u učitele, jež využívá keyboardu jako nutného zla a nehdlá nijak zvyšovat své kompetence.

Nyní se vraťme k výhodám keyboardu, jež popisovali samotní vyučující. Většina z nich vnímá jako pozitivum velkou zvukovou barevnost nástroje, možnost hry různě aranžovaných skladeb a přiblížení se originálním hudebním dílům díky široké paletě nabízených nástrojových rejstříků. Mnozí kantoři zmiňovali využívání celkově odlišného repertoáru, zpravidla populárních písní. Ty jsou dětmi, a často také jejich rodiči, velmi oblíbené. Možnost hry s automatickým doprovodem se pro děti, cítící správně rytmus, stává zábavou a radostí. Žáci díky němu často nabývají pocitu hry „velkého umění“, což je motivuje. Učitelé hovoří o rozvoji fantazie při hře na keyboard, díky možnosti nastavení různých zvuků a efektů, které lze variabilně kombinovat.

Další nepochybnou výhodou je nízká hmotnost a malé rozměry nástroje, s čímž souvisí nevelké nároky na přepravu a učební prostory. Pozitivum keyboardu shledáváme v jeho možném využití všude tam, kde se klavír dostane jen stěží. Keyboard se často stává náhradním řešením pro děti, které chtějí hrát na klavír, ale finanční situace rodiny jim to neumožňuje. Základní typ nástroje, postačujícího k výuce hry na keyboard na ZUŠ, lze obstarat za nízkou pořizovací hodnotu, čímž se stává pro mnoho

rodin přístupnějším. Další výhodou keyboardu je jeho trvalé naladění a možnost hry se sluchátky, tedy i v bytě, kde by hlasité cvičení mohlo způsobit potíže.¹¹³

3.1.3 Komparace

Pozitivní aspekty nacházíme jak u klavíru, tak u keyboardu. Klavír, představující linii klasických nástrojů, se pyšní bohatou historií, z čehož pramení důsledná propracovanost systému klavírní výuky a jeho celková orientace na rozvoj hudebnosti u dětí. Naproti tomu keyboard, zástupce nástrojů moderní doby, klade důraz na efekt a umění ovládat jednotlivé funkce nástroje. Přejít z klasického nástroje k elektronickému se stává nenáročným, ale v opačném případě tomu tak není.¹¹⁴

3.2 Negativní aspekty

3.2.1 Klavír

Učitelé v souvislosti s výukou klavíru zmiňovali náročnost hry na tento nástroj. Setkávají se s dětmi, které nejsou motoricky zdatné, a vyvstává u nich nemalá překážka s koordinací rukou. Obtížnost také učitelé spatřují ve čtení notového zápisu skládající se z horní a spodní notové osnovy, již je potřeba vnímat zároveň. S tímto problémem se setkávají zvláště u dětí se specifickými poruchami učení.

Jako velkou obtíž učitelé vnímají pořizovací cenu nástroje. Rodiče z nejistoty, zda jejich potomek u klavíru vydrží, nechtějí investovat vysoké finanční částky do zakoupení klavíru. Tento instrument také vyžaduje kontrolu svého technického stavu. Značná velikost nástroje a nemožnost jeho častého stěhování je pro pořízení klavíru mnohdy velice znevýhodňující okolností.

3.2.2 Keyboard

Učitelé shledávají hlavní nedostatek keyboardu v nemožnosti rozvíjení talentu u hudebně nadaných žáků. Toto tvrzení zdůvodňují především omezeným hudebním vyjádřením u přednesu skladeb i striktním dodržováním rytmu. Dítě tak nemůže naplno procítit interpretaci skladby. Hráč se vždy stává závislým na typu nástroje a na jeho možnostech. V případě, že žák doma cvičí na keyboard bez dynamické klávesnice,

¹¹³Srov. BEN-TOVIM, A., BOYD, D. *Hudební nástroj a naše dítě*. 1.vyd. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-206-5. s. 99.

¹¹⁴Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 34, 35.

nemůžeme od něj v hodinách očekávat při hře práci s dynamikou. Hru s automatickým doprovodem učitelé také vnímají jako náročnou a mnohdy problematickou. Děti, jež necítí rytmus, nedokážou tuto základní funkci nástroje využívat. Kantoři také hovoří o nemožnosti hry určité skladby bez technických chyb a překlepů.

Keyboard, elektronický nástroj, nás limituje svými technickými možnostmi a závislostí na elektrické energii. U žáků, jež nenavštěvují koncerty, nebo neposlouchají hudbu hranou originálními nástroji, ale pracují pouze se zvukem jednotlivých instrumentů naprogramovaných na keyboardu, dochází ke zkreslené představě o znění a barvě tónu daného nástroje.

3.2.3 Komparace

U obou zmiňovaných nástrojů se setkáváme s určitými nedostatky, které se však diametrálně odlišují. Jaksi můžeme povšimnout, klavír se pro mnoho rodin jeví svou vysokou pořizovací hodnotou nedosažitelným, zatím co keyboard se stává finančně přístupnějším nástrojem. Také z hlediska prostoru je umístění klavírumnohdy problematické na rozdíl od keyboardu, jenž nevyžaduje tolik místa. Jako alarmující záležitost vnímáme neschopnost keyboardu poskytnout žákům plné rozvinutí jejich hudebnosti. S tímto vědomím se přibližujeme Vlasákové, která říká: „*Keyboard pokládá klavírista zatím pouze za doplněk nebo další obohacení zvukových možností.*“¹¹⁵

Problémem, s nímž se učitelé klavíru ve výuce potýkají, je fakt, že přibližně jedna třetina dětí navštěvující hodiny klavíru, doma nemá k dispozici adekvátní nástroj a cvičí na keyboard. Práce s těmito dětmi se stává velice náročnou. Vlasáková ve své knize upřednostňuje pro začátečníka hru na klavír, a důležitost spatřuje v podání objektivních informací rodičům.¹¹⁶

Jak jsme již během práce naznačili, hraje ve vyučovacím procesu značný význam odbornost učitele. Hru na klavír téměř vždy vyučují profesionální klavíristé, kteří klavírní hru studovali minimálně na konzervatoři. Hru na keyboard nemůžeme studovat na profesionální úrovni, takže se mnohdy setkáváme s neadekvátní výukou připomínající pouhé hraní si s jistým druhem hračky, namísto žádaného hudebního rozvoje dítěte. K výuce na tento nástroj nejsou k dispozici ucelené metodiky

¹¹⁵Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 35.

¹¹⁶Srov. VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. s. 35.

hry a jiné publikace. I když školy hry na keyboard již existují, využívají učitelé často v prvopočátcích výuky klavírní školy, jež jsou lépe propracovány a prověřeny.

V případě malých dětí záleží zejména na přístupu jejich rodičů, zda dají přednost hře na klavír nebo hře na keyboard.

ZÁVĚR

Problematika porovnání výuky hry na klavír a keyboard je značně složitá. Zatímco klavír čerpá z bohaté historie a jeho vývoj je v podstatě ukončen, keyboard, jenž je nástrojem novodobým, se neustále vyvíjí a modernizuje v závislosti na technickém pokroku. Klavír, který je klasickým instrumentem, nám umožňuje kvalitnější práci s tónem a s ním souvisejícím úhozem a také využití široké palety dynamických odstínů. Použití pedálu nám navíc pomáhá dokreslovat bohatší a barevnější zvuk. Klavír nám tedy umožňuje hodnotné hudební vyjádření, které se může stát natolik kvalitním, nakolik je kvalitní interpret.

Keyboard se stává velmi atraktivním hudebním nástrojem pro dnešní mládež i širší společnost. Trendy, jež s sebou přináší, jako je velká barevná zvukovost, možnost hry s automatickým doprovodem, připojení k počítači, funkce, díky nimž nemusíme dokonale ovládat techniku hry, nižší pořizovací náklady, snadná manipulace s nástrojem a mnoho dalších pozitivních aspektů, často upozadí možnost rozvoje vlastního hudebního cítění a vnímání. Jak jsme si mohli povšimnout, rozvoj dítěte hrajícího na keyboard závisí v největší míře na kvalitě nástroje.

Po prozkoumání a srovnání jednotlivých možností každého nástroje si uvědomuji podstatnost existence obou nástrojů. Jsem však přesvědčena o primárním významu klavíru ve výuce a keyboard chápu především jako možný doplněk u žáků s již rozvinutým hudebním vnímáním, případně jako eventualitu v takovém prostředí, kde není možné využití klavíru.

Věřím, že tato práce může být přínosem zvláště pro rodiče, kteří zvažují, zda jejich dítě bude hrát na klavír nebo keyboard, a také pro všechny, kteří touží být obeznámeni se základními rozdíly výše uváděných nástrojů. Snažila jsem se v této práci zmapovat základní odlišnosti těchto nástrojů s přihlédnutím k jednotlivým aspektům ve výuce. Zároveň si uvědomuji, že tato práce nevystihuje téma v plné své šíři a zajisté by bylo zajímavé rozšířit jí o další poznatky. Přínosné by mohlo být rozšíření této práce s důrazem na prozkoumání psychologických aspektů vnímání tónu u dětí hrajících na jeden z uvedených nástrojů a na jejich celkový vývoj hudebnosti.

Seznam použité literatury:

- BALOGHOVÁ, D. *Metodika klavírní hry I.* 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN není. 39 str.
- BENTHIEN, A. *Nová škola hry na keyboard 1.* vyd.neuvedeno. Praha: SCHOTT MUSIC PANTON, 1999. ISBN není. 63 str.
- BENTHIEN, A. *Nová škola hry na keyboard 2.* vyd.neuvedeno. Praha: Panton International, 1999. ISBN není. 53 str.
- BEN-TOVIM, A., BOYD, D. *Hudební nástroj a naše dítě.* 1.vyd. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-206-5. s. 99.
- BONHARD, v., PRACH, J. *Piana a pianina.* 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1958. ISBN není. 284 str.
- BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol.* 1.vyd. Praha: Supraphon, 1973. ISBN není. 182 str.
- BÖHMOVÁ, Z. *O klavírním tónu a úhozu.* In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování.* 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. 307 str.
- BÖHMOVÁ, Z., GRÜNFELDOVÁ, A. *Methodika elementární hry na klavír.* 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. ISBN není. 61 str.
- ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby.* 3. doplněné vyd. Praha – Bratislava: Panton, 1964. ISBN není. 500 str.
- DĚLNOVOVÁ, V. V. *Rozvoj techniky.* In: DOSTAL, J. *Dítě u klavíru. Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování.* 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. 307 str.
- FEINBERG, S. J. *Klavírní tón a klavíristické pohyby.* In: JŮZLOVÁ, V. *Etudy o klavíru.* 1.vyd. Praha: Supraphon, 1987. ISBN není. 240 str.
- FUČÍK, L., FALTUS, L. *Hudební nástroje a instrumentální soubory.* 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1981. ISBN není. 137 str.
- GOLUBOVSKAJA, N. J. *Umění pedalizace.* In.: *Etudy o klavíru.* 1.vyd. Praha: Supraphon, 1987. ISBN není. 240 str.
- GRÁC, R. *Náuka o hudobných nástrojoch.* 1.vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1982. ISBN není. 136 str.

- GÜNTER, P. *Umění pedalizace*. In: DOSTAL, J. *Pedagogové socialistických zemí o klavírním vyučování*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1977. ISBN není. 307 str.
- HORÁKOVÁ, M. *Nástin dějin evropské a české hudby, hudební nástroje a základy hudebních forem*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. ISBN 80-244-1012-5. 96 str.
- HUTTER, J. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: František Novák, 1945. ISBN není. s. 100. 176 str.
- JÍLEK, Z. *O klavíru*. 2.vyd. Praha: Hudební fakulta AMU v Praze, 1996. ISBN 80-85883-17-1. 68 str.
- JIRÁNEK, J. E., HEJZLAR, T. *Světlem hudebních nástrojů. O jejich vzniku a výrobě*. 1. vyd. Praha: PANTON, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1979. ISBN 35-088-79.232 str.
- JIRÁSEK, O., VONDÁČEK, J. *Elektronické klávesové nástroje. Ovládání a využití kláves ve všech hudebních žánrech*. 1. vyd. Praha: ComputerPress, 2003. ISBN 80-7226-824-4. 214 str.
- JUDOVINA-GALPERINA, T. B. *U klavíru bez slz aneb Jsem pedagog dětí*. 1.vyd. Petrohrad: LYNX, 2000. ISBN 80-902932-0-4. 149 str.
- JŮZLOVÁ, V. *Práce u klavíru*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1982. ISBN není. 208 str.
- KARNETOVÁ, H. *Hudební nástroje v souvislostech*. 1. vyd. Hradec Králové: Gaudeamus, 2008. ISBN 978-80-7041-250-3. 151 str.
- KLEMENT, M., KADLEC, M. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1972. ISBN neuvedeno. 176 str.
- KUNDERA, L. *Základy klavírní pedalizace*. 1.vyd. Brno: Oldřich Pazdírek, 1944. ISBN není. 46 str.
- KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. 1.vyd. Praha: TOGGA, spol. s r. o., 2002. ISBN 80-902912-1-X. 1168 str.
- KURFÜRST, P. *Organologie*. Vyd. neuvedeno. Hradec Králové: Georgius, 1998. ISBN 80-902548-02. 379 str.

MÁCHOVÁ, A. *Metodika počátků výuky klavírní hry*. 1.vyd. Praha: Akademie múzická umění v Praze, 1982. ISBN není. 73 str.

MARTIENSSEN, C. A. *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry*. 2.vyd. Bratislava: OPUS, 1985. ISBN není. 158 str.

MODR, A. *Hudební nástroje*. 9.vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, spol. s. r. o., 2002. ISBN 80-86385-12-4. 284 str.

NĚMEC, L. *Škola hry na keyboard – I.vyd.* nevedeno. Brno: ViVo, 1993. ISBN není. 81 str.

PADRTA, K., ŠTĚPKA, K. V., VRCHOTA, L. *Nauka o hudebních nástrojích pro posluchače DS na PI*. 1.vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p., 1961. ISBN není. 87 str.

SPÁČIL, E., SLOVÁČEK, P. *Hrajeme s Yamahou 2*. vyd. nevedeno. Pokycany: MIDI MUSIC STUDIO, 1992. ISBN není. 28 str.

SVOBODOVÁ, L. *Pedagogika a metodika klavírní hry*. 1.vyd. Ostrava: REPRONIS, 2006. ISBN 80-7329-113-4. 80 str. 59.

SÝKORA, R., KRUTÍLEK, F. *Elektronické hudební nástroje a jejich obvody*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství technické literatury, 1981. ISBN není. 436 str.

SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. 1.vyd. Praha: PANTON, 1973. ISBN není. 332 str.

SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění I. Dějiny nástroje*. 2.vyd. Netolice: Jc-Audio, 2010. ISBN 978-80-87132-12-8. 65 str.

ŠIMKOVÁ, L. *Základy klavírního tónopohybu*. 2. vyd. Netolice: Jiří Churáček Jc-Audio, 2006. ISBN není. 50 str.

TICHÁ, L. *Slyšet a myslet u klavíru. Práce na rozvoji talentu interpreta-klavíristy*. 1. vyd. Praha: AMU, 2009. ISBN 978-80-7331-151-3. 174 str.

VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika*. 2. vyd. Praha: AMU, 2003. ISBN 80-7331-005-8. 172 str.

VRCHOTA, L., KOULA, V., MARTINOVSKÝ, O., MICHALOVÁ, E., ZÁVADSKÁ, M. *Hra na klavír*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965. ISBN není. 144 str.

Internetové zdroje:

Srov. Kvalita, zázemí, tradice. *Školní vzdělávací program Základní umělecké školy „Žerotín“ Olomouc*: [online]. 2012 [cit. 13. dubna 2013]. Dostupné z: <http://www.zus-zerotin.cz/uploads/clanekprilohy/115/SVP_ZUS_ZEROTIN_OLOMOUC.pdf>