

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Mgr. LUCIE ŠŤASTNÁ

VI. ročník – kombinované studium

Obor: Učitelství hudební výchovy pro střední školy – Učitelství hry na klavír
pro ZUŠ

**KLAVÍRNÍ DÍLO FRYDERYKA CHOPINA A JEHO VYUŽITÍ V
PEDAGOGICKÉ PRAXI.**

Diplomová práce

Vedoucí práce: MgA.Ladislav Pulchert, Ph.D.

OLOMOUC 2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 15.4.2015

.....
vlastnoruční podpis

Poděkování patří mému vedoucímu práce MgA. Ladislavu Pulchertovi, PhD
za odborné rady a připomínky k této diplomové práci.

OBSAH

OBSAH	3
Úvod.....	6
1. Život a dílo Fryderyka Chopina	7
1.1 dětství, dospívání a studia Fryderyka Chopina	7
1.2 Období cestování a koncertních turné po Evropských metropolích.....	9
1.3 Usídlení v Paříži	10
2 Vybraná díla Fryderyka Chopina a jejich využití	16
na ZUŠ	16
2.1 Nokturna	16
2.1.1 Nokturno č. 3 op. 15 g-moll	17
2.1.1.1 Práce s Nokturnem č. 3 op. 15 g-moll v ZUŠ.....	18
2.1.2 Nokturno B 108 c-moll.....	19
2.1.2.1 Práce s Nokturnem B 108 c-moll v ZUŠ.....	20
2.2 Preludia op. 28.....	21
2.2.1 Preludium č. 7 op. 28 A dur	22
2.2.1.1 Práce s Preludiem č. 7 op. 28 A dur na ZUŠ	22
2.2.2 Preludium č. 4 op. 28 e-moll.....	23
2.2.2.1 Práce s Preludiem č. 4 op. 28 e-moll na ZUŠ.....	23
2.2.3 Preludium č. 2 op. 28 a-moll.....	24
2.2.3.1 Práce s Preludiem č. 2 op. 28 na ZUŠ.....	24
2.2.4 Preludium č. 6 op. 28 h-moll	25
2.2.4.1 Práce s Preludiem č. 6 op. 28 h-moll na ZUŠ	25
2.3 Polonézy	27
2.3.1 Polonéza g-moll KK IIa.....	28
2.3.1.1. Práce s Polonézou KK IIa g-moll na ZUŠ	28
2.3.2 Polonéza KK IVa B dur	29
2.3.1.2 Práce s Polonézou KK IVa č. 1 B dur na ZUŠ.....	30

2.4 Mazurky	32
2.4.1 Mazurka č. 3 op. 68 F dur	32
2.4.1.1 Práce s Mazurkou č. 3 op. 68 na ZUŠ	33
2.4.2 Mazurka č. 4 op. 68 f-moll, „Nedokončená“	34
2.4.2.1 Práce s Mazurkou č. 4 op. 68 f-moll, „Nedokončenou“	34
2.5 Valčíky	35
2.5.1 Valčík B. 133 Es dur	35
2.5.1.1 Práce s Valčíkem B. 133 Es dur na ZUŠ.....	36
2.5.2 Valčík B.150 a-moll	36
2.5.2.1 Práce s Valčíkem B.150 a-moll	36
2.6 Etudy	38
2.6.1 Etuda č. 1 op. 25 As dur	38
2.6.1.1 Práce s Etudou č. 1 op. 25 As dur na ZUŠ.....	39
2.7 Ronda	40
2.8 Scherza	41
2.9 Impromptu	42
2.10 Balady	43
2.10.1 Balada č. 3 As dur op. 47	44
2.10.1.1 Balada č. 3 As dur op. 47 z interpretačního hlediska	45
3 Skladby Fryderyka Chopina v klavírních školách	50
3.1 Nová klavírní škola	50
3.1.1 Práce s Chopinovými díly z Nové klavírní školy v ZUŠ.....	51
3.2 Evropská klavírní škola	53
3.2.1 Práce s Chopinovými díly z Evropské klavírní školy v ZUŠ.....	53
3.3 Dvacet tři Chopinových skladeb v jednoduchých úpravách	55
3.3.1 Práce s Chopinovými díly ze sbírky Dvacet tři Chopinových skladeb v jednoduchých úpravách.....	55
3.4 Klavír – to nejlepší z klasiky pro klavír i keyboard	57
3.4.1 Práce s Chopinovým dílem ze sbírky Klavír – to nejlepší z klasiky	57

pro klavír i keyboard	57
4. Doporučené skladby Fryderyka Chopina pro žáky ZUŠ, seřazené podle obtížnosti	59
5. ZÁVĚR	61
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	62
7. SEZNAM PŘÍLOH	64

ÚVOD

Tuto diplomovou práci jsem se rozhodla zasvětit životu a dílu Fryderyka Chopina z pohledu pedagoga základní umělecké školy z toho důvodu, že jakožto začínající hudební pedagožka jsem sama měla možnost pocítit nejpálčivější počáteční problém této profese – výběr repertoáru pro své žáky.

Proto jsem se rozhodla vyhledat ty nejjednodušší Chopinovy skladby, rozebrat je a poskytnout tak začínajícím pedagogům „tahák“ v podobě rozboru problematických míst daných skladeb a návrhů na to, jak lze tato místa různými způsoby cvičit.

Cílem první kapitoly bude seznámit čtenáře s dílem Fryderyka Chopina v kontextu jeho života, s jeho studiem, koncertními cestami i osudovými vztahy.

Druhá kapitola bude pojednávat o těch Chopinových kompozicích, které jsem shledala nejjednoduššími a tedy i vhodnými pro začlenění do výuky na základních uměleckých školách.

Kapitolu třetí jsem se rozhodla věnovat těm skladbám Fryderyka Chopina, které se rozhodli začlenit tvůrci nejrůznějších klavírních škol a sbírek. Bude se jednat jak o klavírní školy české, tak i zahraniční.

U poslední, čtvrté kapitoly bych si přála, aby mohla posloužit jako stručný manuál začínajícím pedagogy na základních uměleckých školách, neboť v ní seřadím všechna probíraná Chopinova díla podle obtížnosti. Tím bych ráda zmiňovaným pedagogům ulehčila práci při výběru vhodného klavírního repertoáru pro své žáky.

1. ŽIVOT A DÍLO FRYDERYKA CHOPINA

1.1 DĚTSTVÍ, DOSPÍVÁNÍ A STUDIA FRYDERYKA CHOPINA

Přesné datum narození Fryderyka Chopina, polského rodáka z Zelazowe Woli, není známo. Spekulace se netýkají však jen přesného dne, nejasnosti jsou dokonce i ohledně roku narození. Obecně přijímaným datem je ale 1. březen 1810, což je mimochodem datum, které během svého života udával i sám Chopin.¹

Jednou z rodin, kam se při své tutorské práci dostal, byla rodina Skarbeků. Zde se seznámil s jejich chudou příbuznou, Justýnou Kzryanowskou, která se posléze v roce 1806 stala jeho manželkou. Chopinovým se narodily čtyři děti: Ludwika, Fryderyk, Isabella a nakonec Emilia.²

Chopinův otec, Mikolaj Chopin (1771 – 1844), byl učitelem francouzštiny. Nejprve vyučoval ve šlechtických rodinách, když však bylo Fryderykovi sedm let, Mikolaj se s celou rodinou přestěhoval do Varšavy a zde začal vyučovat na lyceu.²

Fryderykovi Chopinovi se dostávalo od útlého věku vzdělávání nejenom ve školách, ale i v podobě soukromé hudební výuky – klavírní základy mu po dobu šesti let pomáhal budovat hudebník a skladatel českého původu Vojtěch Živný. Chopin měl odjakživa sklony k improvizaci a většinu svých hudebních počínů už od útlého věku zapisoval – například *Polonézu G dur* vydal již ve svých sedmi letech. V osmi letech měl pak veřejné klavírní vystoupení, kde hrál pod vedením Živného klavírní koncert Vojtěcha Jírovce^{3,2}

Během studií na lyceu byl Chopinovým učitelem hudby Josef Elsner, ředitel varšavské konzervatoře. Pod jeho vedením patnáctiletý Chopin vydal v roce 1825 *Rondo c-moll op. 1* a

¹ HUNEKER, J.: Chopin: The Man and His Music. 2006, s. 7-8

² SADIE, S. (ed.): The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 292

³ *Vojtěch Jírovec* (1763 – 1850), český klasicistní skladatel, velkou část svého života působil v zahraničí (Rakousko, Itálie, Anglie), kde používal jména Adalbert Gyrowetz. Hudbu studoval v Brně a následně ve Vídni, kde se učil od takových velikánů, jako byli J. Haydn či W. A. Mozart, který dokonce osobně provedl i jednu z Jírovcových symfonií. Kromě svého *Vlastního životopisu* nám po sobě zanechal několik desítek symfonií, oper, baletů, kvartetů a mší.

veřejně účinkoval s klavírním koncertem I. Moschelese. Již v tomto útlém věku Chopin projevoval zájem o polskou národní hudbu, což dokazují nalezené skicy některých později i velice známých mazurek, jako je například č. 4 op. 7, a pravděpodobně i č. 4 op. 17.⁴

Při studiu u svého pedagoga Elsnera mladý Chopin pokračoval tříletým studiem na konzervatoři. Z této doby pochází mimo jiné jeho *Sonáta č. 1 op. 4*, která však působí, jako by ztratila Chopinův charakteristický kompoziční rukopis. Je to dáno vlivem studii a faktem, že byla sepsána pod Elsnerovým vedením. Jeho učitel však naštěstí rozpoznal Chopinovy kvality (což dokládají jeho dopisy, kde se o Chopinovi vyjadřuje jako o hudebním geniovi apod.), takže poměrně brzy upustil od aplikace svých hudebních představ do Chopinových děl a ponechal mu při komponování více svobody. Důkazem jsou díla jako *Variace pro klavír a orchestr na téma W.A. Mozarta „Lá ci darem la mano“*, op. 2, či rané *Nokturno e moll*, které však bylo vydáno až jako č. 1 op. 72. Elsner dokonce tajně doufal, že jeho nadaný žák složí pro svůj národ i nějakou velkou polskou operu, jeho tužby však nebyly nikdy naplněny.⁵

⁴ SADIE, S. (ed.): *The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 292

⁵ LISZT, F.: *Fryderyk Chopin*, Topičova edice, Praha, 1947, s. 150-151

1.2 OBDOBÍ CESTOVÁNÍ A KONCERTNÍCH TURNÉ PO EVROPSKÝCH METROPOLÍCH

V roce 1829 požádal Chopinův otec polskou vládu o stipendium pro Fryderykovo vycestování do zahraničí, byl však chladně odmítnut. Přesto se však Fryderyk vydal hledat štěstí do Vídně, kde v srpnu roku 1829 koncertoval se svými *Variacemi op.2* a koncertním rondem *Krakowiak*, které se setkalo s ohromným ohlasem. Svůj úspěch Fryderyk potvrdil i o týden později, následně pak přijmul nabídku ke koncertním šňůrám po Německu a Itálii.⁶

Během svého pobytu v rodném Polsku se Chopin pokoušel dosáhnout na své rodné půdě úspěchu hned dvěma koncerty – ve Varšavě hrál v březnu roku 1830 mimo jiné svůj *Klavírní koncert f-moll č. 2, op. 21*, o úspěch se pak pokoušel i se svým *Klavírním koncertem e-moll č. 1, op.11* v listopadu téhož roku. Oba koncerty však byly v tisku zmíněny jen okrajově, a ačkoli byly úspěšné, zůstaly bez větší odezvy, v kterou Fryderyk tolik doufal. Rozhodl se tedy opět zkusit najít štěstí v zahraničí, odjel tedy na koncertní turné se zastávkami ve Vratislavi, Drážďanech, Praze a ve Vídni, ve které zůstal až do července následujícího roku.

Ve Vídni však Chopin zažíval období nezdaru, neboť oba jeho koncerty (4. dubna a 11. července) zůstaly bez větší odezvy publika. Z tohoto úseku Chopinova života pochází *Velká brilantní polonéza Es dur, op.22*, známé *Mazurky op. 6 a 7*, některé písně a valčíky (včetně ceněného *Valčíku Es dur, op. 18*), a načrtnul i svou *Baladu g-moll, op.23* a *Scherzo b-moll, op. 31*, které dopsal během svého následného usídlení v Paříži. V hlavním městě Francie se ale původně usadit nechtěl, jeho plán byl cestovat dále do Londýna (Itálie tehdy již nepadala v úvahu vzhledem k soudobému politickému dění). Do Paříže dorazil v půlce září roku 1831, která se mu následně stala novým domovem.⁷

⁶ SADIE, S. (ed.): The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 293

⁷ SADIE, S. (ed.): The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 294

1.3 USÍDLENÍ V PAŘÍŽI

Po půl roce svého pobytu v Paříži, v únoru roku 1832, Fryderyk Chopin uspořádal svůj první koncert (kde přednesl jiné svůj *Klavírní koncert f-moll op. 2* a *Variace op. 2*), který měl velký úspěch a Chopin si jím vydobyl na francouzském hudebním poli silné postavení. Soudobí skladatelé zvučných jmen, kteří Chopina do této doby zastíňovali, jako byli například F. Liszt, H. Berlioz, F.V. Bellini či G. Meyerbeer, se nyní stali jeho obdivujícími kolegy.⁸

Po úspěšném pařížském koncertu se Chopinovi dostalo uznání v podobě nekončící poptávky po jeho klavírních lekcích. Díky svým novým mecenášům, rodině Rothschildů, se dostal záhy mezi ty nejvyšší společenské vrstvy a o konečně se mu kromě uznání začalo dostávat i materiálního úspěchu. Ihned po uspořádání svého prvního, byť úspěšného pařížského koncertu však Fryderyk pochopil, že jeho úspěch se skrývá právě ve vyučování a nikoli v sólových vystoupeních, proto se na celých devět let v tomto směru odmlčel a na veřejnosti vystupoval pouze buď jako host svých hudebních kolegů (hrál například na koncertu F. Liszta či s Ch. Alkanem⁹), nebo při benefičních akcích.¹⁰

Úspěch si však na hudebním poli přeci jenom vydobyl – již za svého života se stal uznávaným klavírním skladatelem. K jeho publicitě nemálo přispěl jeho přítel Robert Schumann, který podněcoval Claru Wieckovou (později Schumannovou), aby jeho nové kousky hrála na koncertech. Tímto způsobem se začala dostávat Chopinova hudba (podobně jako třeba hudba Johanne Brahmsa) do povědomí německého publika.¹¹

⁸ SADIE, S. (ed.): *The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 294

⁹ *Charles Valentin Alkan (1813 – 1888)*, francouzský pianista a skladatel, ovlivněný tvorbou F. Chopina.

¹⁰ SADIE, S. (ed.): *The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 295

¹¹ SADIE, S. (ed.): *The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 295-296

V Paříži Fryderyk Chopin zkomponoval několik skladeb – jedná se o *Rondo op. 16*, *Grand Duo* na témata opery Giaccoma Meyerbeera, *Robert Ďábel*, dále *Introdukci a Variace op. 12* na téma opery Ferdinanda Hérolda, *Ludovic*, a *Bolero op. 19*.¹²

V květnu 1834 jel Chopin do Cách na hudební festival, kde se setkal s Felixem Mendelssohn-Bartholdym, následně se jel podívat do Düsseldorfu. V létě roku 1835 pak naposledy ve svém životě spatřil své rodiče – společně spolu strávili měsíc v Karlových Varech a následně odjeli do Tetschenu, kde Fryderyk Chopin dne 15. září napsal první verzi svého *Valčík č. 1 op. 34 As dur*.¹²

Poté, co se rodiče vrátili zpět do Polska, jel Fryderyk do Drážďan, kde se náhodou potkal se známou rodinou Wodzinských. Okamžitě se zamiloval do šestnáctileté Marie, kterou viděl naposledy v dětství. Marie byla nejenom krásná dívka, ale i dobrá klavíristka, a Fryderyk v ní spatřoval svůj ideál. Své pocity z tohoto týdne v Drážďanech Chopin zaznamenal ve svém *Valčíku č. 1 op. 69*, „*L'adieu*“, který těsně před odjezdem do Lipska daroval zmiňované Marii. Později pak waltz údajně daroval ještě i několika dalším ženám, do kterých se zamiloval či je obdivoval.¹²

Po svém návratu do Paříže složil Fryderyk první dvě etudy svého pozdějšího opusu 25. Říká se, že druhá z nich, *f-moll*, má být hudebním portrétem Marie Wodzinské. Je však otázkou, nakolik je tato hypotéza pravdivá, přihlédneme-li k faktu, že původní rukopis této etudy, datovaný 27. ledna 1836 nese tempové označení „*Presto Agitato*“.

Fryderyk s Marií měli před sebou slibnou budoucnost, neboť rodina Wodzinských zpočátku nic zásadního proti jejich vztahu nenamítala, Mariina matka byla vztahu dokonce velice nakloněna a umožnila i jejich setkání v Drážďanech a následně jako jediná podpořila i jejich tajné zasnoubení v létě roku 1836.¹²

Situace se však změnila poté, co se rodina z tisku dozvěděla o Chopinově onemocnění tuberkulózou. Fryderykův zdravotní stav byl v té době velice vážný a nebylo jisté, zda jej nemoc v nejbližší době neskolí. Navzdory sympatiím vůči Chopinovi jak ze strany matky, tak

¹² SADIE, S. (ed.): *The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 296

i dcery Marie, otec rodiny jejich vztah přerušil, čemuž se Marie se musela podřídit, jelikož se jí na její názor v té době navíc ani nikdo neptal.¹³

V červenci roku 1837, kdy bylo již jasné, že vztah s Marií Wodzinskou nadobro skončil, odjel Fryderyk Chopin na svoji první cestu do Anglie. V té době byly v Anglii vydávány jeho díla nakladatelstvím Wessel&Co. pod nejrůznějšími bizarními názvy podle soudobého vkusu anglického publika. Chopin tyto bizarnosti však ze srdce nenáviděl.¹³

Jelikož se veřejnost domnívala, že jeho zdravotní stav je nadále kriticky vážný, téměř nikdo Chopina nepozval na žádné veřejné vystoupení. Pouze jedinkrát byl pozván, aby zahrál - do domu Johna Broadwooda na Bryanstonském náměstí. Po svém návratu do Paříže byl francouzskou veřejností čím dál častěji vídán po boku spisovatelky George Sandové, která nakonec Fryderykovi zůstala po boku po dobu celých devíti let.¹³

S George Sandovou (vlastním jménem Aurorou Dudevantovou) se Fryderyk Chopin setkal na podzim roku 1836, když George poprosila Ferenze Liszta, aby Chopina pozval do jejího domu. Fryderykův první dojem z George však nebyl nikterak slibný, což potvrzuje fakt, že následně v létě roku 1837 odmítl pozvání na večírek v jejím domě. Během této doby tesknění po předešlé lásce Marii Wodzinské dokonce složil Chopin svůj přeslavný *Smuteční pochod*, který se později stal součástí jeho *Sonáty b-moll op. 35*. Do roka však Fryderyk vzplál ke George Sandové ohromnou vášní, která se mu stala inspirací i motivací k hudební tvorbě po zbytek jeho života, a do léta 1838 se již s George stali milenci.¹⁴

Vzhledem k Chopinovu zdravotnímu stavu (a také kvůli vzdálení se od Chopinova rivala, autora divadelních her Féliciena Mallefilla) odjel milenecký pár na Majorku. Sem dorazili spolu s dvěma Georginými dětmi 8. listopadu. O dvacet dní později se Chopin pustil do kompozice svých dvaceti čtyř preludií, jejichž část už měl složenou, avšak opus čekal na

¹³ SADIE, S. (ed.): The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 296

¹⁴ SADIE, S. (ed.): The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 296-297

dohotovění (v této době již autor vydal opusy 29-34, opus 28 měl zarezervovaný právě pro preludia, protože již bylo opravdu potřeba je dokončit).¹⁵

Jelikož se však na Majorce po jednom větrném dni Chopinovi výrazně přitížilo a místní lidé se jeho nemoci vylekali, musela se celá výprava přemístit do osamělého kláštera Valldemosa vzdáleného deset kilometrů od Palmy. Klášter se stal místem, kde Fryderyk svoje preludia zdárně dokončil, a navíc započal práci na *Scherzu č. 3 op. 39 cis-moll* a *Polonéze č. 2 op. 40*.¹⁶

Poté, co se Chopinův stav stabilizoval, všichni 13. února 1839 odjeli z Majorky na španělskou pevninu. Zde strávili týden u moře v Arenys de Mar, a následně odpluli do Marseilles, kde zůstali až do konce května. Léto 1839 pak strávil Chopin spolu s George a jejími dětmi ve francouzském Nohantu, do kterého si navykli se na léto v dalších letech vracet. Během letního pobytu v Nohantu Fryderyk Chopin zkomponoval svoji *Sonátu b-moll op. 35*, *Nokturno G dur č. 2 op. 37* a *Improptu Fis dur č. 2 op. 36*.¹⁶

V říjnu roku 1839 Chopin koncertoval s Moschelesem pro francouzskou královskou rodinu, mezi lety 1841 – 1842 pak v koncertech pro francouzskou smetánku úspěšně pokračoval. Jeho hlavním zdrojem obživy však stále zůstávaly privátní lekce klavíru, které si ale vzhledem k Chopinově vysoké hodinové sazbě mohli dovolit pouze žáci z vyšších kruhů.¹⁶

Za své kompozice byl Fryderyk Chopin také štědře honorován, v této době jich však již tolik nevznikalo, neboť skladatel přestal komponovat v ruchu Paříže a v této době se z něj začal stávat „prázdninový skladatel“ – komponoval už jen v létě během svých pobytů v Nohantu. Jedním z důvodů, proč u Chopina tak klesla chuť komponovat byl mimo zdravotního stavu i fakt, že nenáviděl opisování svých kompozic (svoje nově složené skladby musel Chopin dávat svému vydavateli vždy ve třech vyhotoveních – pro vydání ve Francii, Anglii a Německu). Tuto práci pro něj dělával jeho blízký přítel Julian Fontana, ten však

¹⁵ LISZT, F.: Fryderyk Chopin, Topičova edice, Praha, 1947, s. 168

¹⁶ SADIE, S. (ed.): The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 297

v roce 1841 odcestoval do Ameriky a řehole opisování tak zbyla na samotného Fryderyka Chopina¹⁷.

Po rozchodu s George Sandovou, ke kterému došlo po devíti letech jejich vztahu a byl plný nedorozumění a vnitřních rodinných konfliktů, se Chopin snažil zůstat se Sandovou přáteli, jeho přání však nebylo vyslyšeno a bývalí partneři se od rozchodu až do skonu Chopina již nikdy nesetkali. Fryderyk až do konce svého života zůstal sám, a to vzdory přetrvávajícímu zájmu o svou osobu od žen ve svém okolí.

Od chvíle, kdy byl Chopin sám a Sandová už o něj nepečovala, se jeho zdraví začalo rapidně zhoršovat. Dne 16. února 1848 naposledy veřejně koncertoval v Paříži. O týden později vypukla v Paříži revoluce, kvůli které Chopin musel přestat soukromě vyučovat. To byl i důvod, proč se nezdráhal přijmout nabídku své bohaté skotské žákyně, Jane Stirlingové, k návštěvě Anglie. Do britského království Fryderyk Chopin dorazil 20. dubna 1848, a jakožto známému skladateli se mu zde dostávalo výrazné pozornosti (mimo anglickou šlechtu si jej poslechla i samotná královna Viktorie). Chopin dokonce uspořádal dva veřejné klavírní koncerty.¹⁸

Kvůli čerstvému vzduchu odjel Chopin po londýnských koncertech do Skotska, avšak kvůli finanční situaci se rozhodl přijmout v létě roku 1848 nabídku k veřejným vystoupením v Manchesteru, Glasgow a Edinburghu.¹⁹

Na začátku listopadu se Fryderyk Chopin vrátil do Londýna, kde naposledy ve svém životě veřejně koncertoval na plese uspořádaném na podporu polských uprchlíků. Týden na to se vrátil domů do Paříže, avšak ve stavu, kdy již nebyl schopen ani komponovat, ani učit, což byl jeho hlavní zdroj obživy. Naštěstí se o něj postarala rodina Stirlingů, která Chopinovi darovala štědrý obnos peněz. Léto roku 1849 mohl strávit v poklidu v Chaillotu, na podzim se pak přestěhoval do svého posledního příbytku, na náměstí Vendome v Paříži. Zde také dne

¹⁷ SADIE, S. (ed.): *The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 297

¹⁸ LISZT, F.: *Fryderyk Chopin*, Topičova edice, Praha, 1947, s. 188-192

¹⁹ SADIE, S. (ed.): *The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 297

17. října 1849 ve věku třiceti devíti let Fryderyk Chopin ve dvě hodiny ráno v přítomnosti své sestry Ludwiky a některých dalších polských přátel zesnul.²⁰

Skladatelův pohřeb proběhl až 30. října, neboť jeho posledním přáním bylo, aby mu na něm bylo zazpíváno Mozartovo Requiem. Vzhledem k náročnosti tohoto díla a nutnosti jeho nácvičku nebylo možné pohřeb uspořádat dříve. Navštívily jej téměř tři tisíce lidí, vyjma George Sandové. Fryderyk Chopin byl pohřben podle svého přání na hřbitově Père-Lachaise, jeho srdce bylo převezeno ve stříbrné skříňce do polské Varšavy.²¹

²⁰ LISZT, F.: Fryderyk Chopin, Topičova edice, Praha, 1947, s. 150-151

²¹ SADIE, S. (ed.): The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians, vol. 20, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001, s. 298-299

2 VYBRANÁ DÍLA FRYDERYKA CHOPINA A JEJICH VYUŽITÍ NA ZUŠ

2.1 NOKTURNA

Pojem *nocturno* byl poprvé použit Johnem Fieldem, skotským skladatelem, pro charakteristickou klavírní skladbu, kde byla lyrická melodie doprovázena lomenými akordy. Nejvíce nokturna proslavil v období romantismu právě Fryderyk Chopin. Na přelomu století pak Claude Debussy pojem nokturna rozšířil, a to tím, že z něj učinil orchestrální skladby (příznačně nazvaná *Tři nokturna pro orchestr*).²²

Fryderyk Chopin za svého života vydal osm opusů nokturen. První dva opusy (op. 9 a 15) obsahují vždy po třech kusech, zbývajících šest opusů (op.27, 32, 37, 48, 55 a 62) je vždy po dvou. Posmrtně pak byla vydána ještě čtyři nokturna, z nichž však pouze první, e-moll, má opus, a to op. 72. Toto nokturno bylo paradoxně zkomponováno jako úplně první, a to v roce 1827, tedy o tři roky dříve, než první tři nokturna označená jako op. 9 (vydaná v letech 1832-1833).²³

Posmrtně vydaná nokturna bez opusu jsou tedy tři – *Nocturno cis-moll*, které nese Fryderykovo věnování jeho sestře Ludwice jako „přípravné cvičení před provedením jeho druhého klavírního koncertu“²⁴, dále *Nocturno c-moll č. 8*, o kterém se ještě zmíním, a nakonec ještě jedno *Nocturno cis-moll*, u kterého však neznáme přesný rok zkomponování a někteří dokonce i zpochybňují jeho autenticitu.²⁵

Podle mého názoru se mezi nejjednodušší nokturna řadí určitě *Nocturno g-moll op. 15 č. 3* spolu s posmrtně vydaným *Nocturnem c-moll č. 8*. Také Rolf Koenen, který pro vydavatele G. Henle zpracoval seznam Chopinových nokturen, zařadil tato dvě nokturna na

²²CHROBÁKOVÁ, E. a KOL.: Malá ilustrovaná encyklopedie. Český Těšín: 2006, s. 705

²³ HAL, Leonard. *Nocturnes: Kritický komentář*. Mnichov: G. Henle Verlag, 2006.

²⁴ *The Fryderyk Chopin Institute*. [online]. [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/52>

²⁵ *Romantic Discoveries Recordings*. [online]. [cit. 2015-02-12]. Dostupné z: <http://rdreecs.wordpress.com/2010/07/26/bendix-piano-sonata-chopin-nocturne-oubliee/>

začátek zmíněného seznamu a přiřadil jim obtížnost 4+, která znamená první stupeň střední obtížnosti. (Střední obtížnost má stupnici 4-6, zmíněná nokturna jsou tedy na pomyslném začátku této obtížnosti).²⁶

2.1.1 NOKTURNO Č. 3 OP. 15 G-MOLL

Nokturno g-moll op. 15 č. 3, „Lento“, které nese věnování Ferdinandu Hillerovi, se vyznačuje hlavně „nepravidelností a nepředvídatelností“²⁷. V počátečním předtaktí Chopin nastolil úvodní dvanáctitaktové téma, s kterým si lehkými obměnami vystačil až do padesátého prvního taktu. V následujícím taktu přichází druhá, dramatická část, kterou Chopin započnul označením *sotto voce* za použití levého pedálu, která graduje za pomoci bezpočtu modulací, *crescenda* a *acceleranda* až do finálního *forte* v taktu číslo 78. Od tohoto místa se gradace postupně stahuje zeslabováním a zpomalováním za pomoci značek *dimin.* a *rallent.* až do *pianissima* v taktu číslo 86.

V osmdesátém devátém taktu nás autor připravuje na opětovný nástup klidné úvodní části uvedením do tempa značkou a tempo, avšak namísto zopakování počátečního dílu nás v devadesátém taktu překvapil novou, hymnickou znící částí označenou *religioso*, jejíž křehkost je podpořena levým pedálem a opět značkou *sotto voce*. Tento šestnáctitaktový útvar, složený tentokrát v tónině F dur, se dvakrát téměř totožně opakuje (rozdílný je pouze nástup a poslední takt tohoto tématu), a v taktu číslo 121 končí stejně tak jako nutnost stisknutého levého pedálu. V taktu následujícím nastupuje finální část, vyznačující se razantní, výraznou dynamikou, která vzdáleně připomíná frázování první části, kde Chopin zaznačil bezpočet akcentů.

V závěrečné části však přitvrdil a stránka se hemží bezpočtem značek *sforzato* a modulacemi nového dvoutaktového motivu. V taktu číslo 150 přichází poslední *sforzato* následované *pianissimem* a postupným zpomalováním až do konce skladby (*ritenuto*). Skladba končí taktem číslo 153 akordem v paralelní tónině G dur.

²⁶ HAL, Leonard. *Nocturnes: Kritický komentář*. Mnichov: G. Henle Verlag, 2006.

²⁷ *Chopin Music* [online]. 2015 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.chopinmusic.net/works/nocturnes/>

2.1.1.1 Práce s Nokturnem č. 3 op. 15 g-moll v ZUŠ

Při zadávání nokturna žákovi ZUŠ je nutno se ujistit, zda ví, co je nokturno, a v případě záporné odpovědi mu to buď objasnit, či mu zadat za domácí úkol, ať si zodpovězení otázky sám vyhledá a na příští hodině objasní.

Co se týče *Nokturna č.3 op.15*, při jeho studiu a četbě notového materiálu bych doporučila skladbu rozdělit do dvou úseků po dvou stranách a tyto dva úseky si prostudovat postupně (případně v období nácvičku první části již oběma rukama dohromady již započít čtení druhé části každou rukou zvlášť). Po žakově prvotním pročtení první dvojstránky bych se zaměřila na druhou část skladby (padesátý druhý takt od označení *a tempo*). V této části bych doporučila důsledně kontrolovat správně pročené akordy levé ruky vzhledem k hustému výskytu posuvek, případně poopravit prstoklady tak, aby byly pro žáka co nejpřirozenější. Totéž doporučuji i v části třetí, tentokrát především v pravé ruce, abychom s žákem docílili *legata* i bez pomoci pedálu.

Po nastudování správných not bych věnovala chvíli rozboru nokturna. Po určení tóniny skladby na základě předznamenání bych pokračovala hledáním odpovědi na otázku, kde a kolikrát se vyskytuje v první části skladby první téma. Po jeho nalezení doporučuji pro přehlednost a usnadnění studia oddělit první část od druhé (začínající v padesátém druhém taktu) a najít konec druhé části. Po vysvětlení, žakově vyhledání či společném zopakování termínu *religioso*, který uvádí třetí část, bych žákovi zatrhla oba nástupy a trvala na vyhledání jejich rozdílností (pozor na nástup druhého opakování). Nakonec bych doporučila nechat samotného žáka, ať si označí čtvrtou, poslední část nokturna a sám si rozčlení celou skladbu na menší, čtyř- až osmitaktové části pro usnadnění studia a lepší orientaci v tomto hudebním textu.

Na závěr bych ještě doporučila ujasnit si s žákem, kde se nachází dynamický vrchol skladby a použití nejenom pravého, ale i levého pedálu (dle notového zápisu padesátý druhý až šedesátý devátý takt, případně ještě na konci skladby).

2.1.2 NOKTURNO B 108 C-MOLL

Toto nokturno nese úvodní tempové označení *Andante sostenuto*, což v překladu znamená „zdrženlivě vážně“. Skladba má formu ABA a obsahuje dvě témata, která postupně nastupují s tím, že každé z nich se alespoň jednou zopakuje ve formě nějaké variace. Zatímco téma *a*, kterým skladba začíná, začíná stoupající melodií, téma *b* začíná naopak melodií klesající.

Téma *a* má i s předtaktím délku pěti taktů, jeho první variace má pak takty čtyři. V devátém taktu začíná s poslední osminovou notou druhá variace zmíněného tématu, která má s původním naprosto shodnou melodii pravé ruky, doprovod levé ruky však skrývá tři velice drobné odchylky.

Třetí variace úvodního tématu, která zní nejnaléhavěji a je prozatím variací poslední, nastupuje v taktu číslo čtrnáct s délkou čtyř taktů. Vzápětí nastupuje téma *b*, které trvá po dobu šesti taktů.

Druhá část skladby, kterou já osobně vnímám jako provedení, nastupuje v taktu dvacátém druhém a nese italské označení *animato*. Tento termín znamená *čilý, živý* či *vzrušený*, je tedy zřejmé, že se v této části bude něco dít. A také že ano – zatímco zbývající část nokturna byla celá až na takty dvacet a dvacet jedna v *pianissimu*, *pianu* či maximálně *mezzoforte*. Zde se jsme však již v taktu dvacátém třetím svědky dynamického vrcholu – *forte*, které se prostřídá v taktu dvacátém šestém na chvíli s *pianem*, aby vzápětí mohlo zase naplno vypuknout.

V taktu třicátém nastupuje čtyřtaktová mezivěta *m*, po které se vrací téma *b*, které poznáme podle klesající melodie. To je následováno v taktu třicátém osmém pozměněným tématem *a*, u kterého je i označení *a tempo*. V úvodním tempu zůstáváme až do konce skladby, jelikož oblast prvního tématu *a* skladbu po osmi taktech uzavírá.

2.1.2.1 Práce s Nokturnem B 108 c-moll v ZUŠ

Po prvotním seznámení se s partiturou doporučuji pedagogovi rozdělit skladbu na části po čtyřech taktech (pokud nepočítám předtaktí) a to až do konce skladby, jelikož ta má periodickou stavbu. To by mělo žákovi pomoci při pozdějším studiu nokturna z paměti. Co se ještě paměti týče, doporučila bych žákovi srovnat úvodní téma s jeho první, druhou a třetí variací. Především bych požadovala, aby byl žák schopný zahrát úvodní téma a jeho druhou variaci i mimo kontext skladby, a to z toho důvodu, že jsou takřka totožné a odlišují se pouze ve třech změněných akordech levé ruky.

Kromě paměti je však nutné se u této skladby zaměřit na zpěvnost melodie v pravé ruce a důsledné dodržování obloučků stejně tak jako dynamiky, která je naprosto ukázkově v průběhu celé skladby autorem zaznamenána. V levé ruce je též nutno snažit se akordy vázat a dodržovat psaný prstoklad.

V neposlední řadě je třeba věnovat se rychlým pasážím pravé ruky, a to především v taktu číslo čtyři a třináct, dále v provedení skladby a na jejím konci. Cvičení bych doporučila určitě na rytmy po čtyřech dobách s důrazem na důsledné dodržování prstokladu.

2.2 PRELUDIA OP. 28

Preludium je z hlediska hudební terminologie skladba improvizčního charakteru, která má funkci přede hry, tedy uvádí nějakou další skladbu, například fugu či suitu.²⁸

Chopinova *Preludia op. 28* byly prvně vydány v roce 1839. Podle dostupných literárních pramenů je skladatel komponoval při svém pobytu na Majorce, kam si vzal i oba díly *Dobře temperovaný klavír* Johanna Sebastiana Bacha.²⁹ Podobnost se zmíněným barokním dílem je zřejmá už podle shodného počtu preludií. Pouze následné fugy či jiné skladby u Chopina chybí, nad čímž se pozastavoval ještě i v polovině 20. století například André Gide (francouzský prozaik a dramatik): „Přiznám se, že jsem zcela nepochopil, proč Chopin takto pojmenoval tuto sbírku krátkých skladeb - preludia. Přede hry (preludia) k čemu? Každé z Bachových preludií je následováno fugou, ...“ (Gide, 1948, s. 32)

Preludia v díle J. S. Bacha jsou seřazeny chromaticky podle tónin, Chopin však použil seřazení podle kvintového kruhu u durových a jejich paralelních mollových tónin, a to až po Fis dur. Následující dis-moll však zaměnil za enharmonickou es-moll a poté ubírá tóniny s běčky v kruhu kvartovém.

Zub času však tuto sbírku preludií prověřil a dnes Chopinova preludia v klavírním světě bezpochyby zaujímají svébytnou pozici. *Op. 28* zahrnuje skladby všech stupňů obtížnosti, od krátkých preludií na tři řádky (jako je číslo 7), až po několik preludií dlouhých čtyři strany. Některá preludia, jak zmíním v následujících podkapitolách, mohou hrát žáci základních uměleckých škol, jiná (například čísla 12, 16 či 19) dají zabrat i zkušenému klavírnímu interpretovi.

Jako čtyři nejjednodušší Chopinových preludií jsem vybrala *Preludium č. 7 A dur*, č. 4 *e-moll*, č. 2 *a-moll* a č. 6 *h-moll*. Zmínit by se ale dala také například čísla 20 a 9 a určitě i některá další, nicméně já se rozhodla vybrat pouze ta, která mi připadají opravdu nejjednodušší.

²⁸ CHROBÁKOVÁ, E. a KOL.: Malá ilustrovaná encyklopedie. Český Těšín: 2006, s. 820

²⁹ BRUHN, S: Sonic Transformations of Literary Texts. London: 2008

2.2.1 PRELUDIUM Č. 7 OP. 28 A DUR

Sedmé *Preludium op. 28 A dur*, které Hans von Bulow³⁰ nazval „polský tanečník“, jelikož je zkomponováno ve stylu polské mazurky, Fryderyk Chopin věnoval Camille Pleyelové, francouzské klavírní virtuosce. Toto preludium je se svojí délkou šestnácti taktů nejkratší skladbou sbírky, je také jedním z nejkliďnějších, nejtklivějších a zdánlivě nejjednodušších. Zdánlivě proto, protože správná interpretace tohoto preludia vyžaduje hluboký cit a jemnost, což podtrhuje i úvodní italské označení *dolce*, tedy „sladce“.

V této skladbě zaznívá jediné, devítitaktové téma, po jehož druhém zaznění preludium končí. Většina skladby je psána v piano, pouze v jedenáctém taktu skladby pak dochází ke *crescendu*.

2.2.1.1 Práce s Preludiem č. 7 op. 28 A dur na ZUŠ

Jelikož toto preludium není nijak technicky náročné, je třeba se s žákem zaměřit kromě správného přečtení textu a důsledné pedalizace (jejíž cílem je především svázání basu levé ruky, což je v partituře srozumitelným způsobem zaznamenáno) především na přednes melodie. Poněvadž se devítitaktové téma opakuje ve skladbě dvakrát, je třeba dbát na to, aby nebyla v obou případech přednesena stejným způsobem, neboť to by působilo nudným dojmem. V prvním případě tedy doporučuji téma zahrát piano s maximálním možným procítěním horní melodické linky, při opakování bych pak zvolila *crescendo* do *mezzoforte* a v něm i do konce skladby zůstala.

Dalším úskalím, které bych ráda zmínila a ke kterému může při studiu dojít, je basová linka levé ruky, kdy bas je vždy vzdálen minimálně dvě oktávy od zbývajících doprovodných akordů. Basové tóny je tedy nutno si zvyknout vždy s předstihem důkladně před stisknutím klávesy připravit, na což ale má žák naštěstí čas po dobu jedné doby.

³⁰ *Hans von Bulow* (1830 – 1894) byl německý skladatel, dirigent a klavírista. Byl žákem a osobním přítelem Richarda Wagnera, oženil se s dcerou Ferenze Liszta, Cosimou, se kterou se pak ale rozvedl a ta si vzala právě Wagnera. V roce 1864 se stal dvorním dirigentem v Mnichově, o tři roky později tam pak začal vést Královskou konzervatoř. Byl zastáncem toho, aby všichni hudebníci, včetně hráčů v orchestru, hráli z paměti.

Poslední věc, na kterou bych doporučila žáka určitě upozornit, je příraz na druhé době předposledního taktu – je třeba jej hrát s dobou.

2.2.2 PRELUDIUM Č. 4 OP. 28 E-MOLL

Skladba je psána v tempu *Largo*, tedy v pomalém tempu, a obsahuje pouze jediné, třináctitaktové téma, které se jednou s mírnou variací opakuje, a tím i preludium končí. Téměř celou skladbu je třeba hrát v *piano*, pouze v taktech sedmnáct a osmnáct dochází ke kulminaci a dynamickému vrcholu, *forte*.

2.2.2.1 Práce s Preludiem č. 4 op. 28 e-moll na ZUŠ

Toto preludium jsem sama hrála ve 4. ročníku hry na klavír na ZUŠ, proto si z vlastní zkušenosti pamatuji, jaké bylo mé největší úskalí u této skladby. Poněvadž melodie je zde výrazná, líbivá a poměrně jednoduchá, preludium se jsem hrála ráda a s pravou rukou jsem neměla výraznější potíže (pouze bylo třeba soustředit se na pěkné legato a dynamiku).

Jelikož je ale většina preludia napsána v *piano* a v levé ruce je psán poměrně hutný doprovod, mým největším problémem bylo to, aby mi levá ruka nepřehlušovala melodii pravé ruky. Navíc jsem skladbu hrála pod pravým pedálem, což mému problému s příliš hlasitým doprovodem vůbec nepomohlo a navíc se dnes s odstupem času domnívám, že interpretace celé skladby pod pravým pedálem není vzhledem k notovému zápisu úplně vhodná.

2.2.3 PRELUDIUM Č. 2 OP. 28 A-MOLL

Preludium č. 2 op. 28 obsahuje jedno téma, které se poprvé opakuje mírně poupravené od tónu h v taktu osmém. Podruhé se opět nastupuje s variací od taktu desátého, třetí opakování pak přichází v taktu čtrnáctém. Skladba končí potvrzením tóniny - v pravé ruce sextakordem tóniky a v ruce levé prázdnou tónickou kvintou.

Ačkoliv je notový zápis i melodie tohoto preludia již od pohledu poměrně jednoduchý, interpretačně se jedná o velice náročný kus. To potvrzuje i fakt, že polský pianista Jan Kleczynski údajně na koncertech, kde hrál celý komplet Chopinových preludií, upřednostňoval zopakování prvního preludia namísto začlenění preludia druhého. To následně, pakliže mu to situace umožňovala, vynechával.³¹

2.2.3.1 Práce s Preludiem č. 2 op. 28 na ZUŠ

Ačkoli je toto preludium složeno tónině *a-moll*, v partituře můžeme vidět použití nespočtu jednoduchých i dvojitých křížků, což četbu not mírně znesnadňuje. I přesto se ale bezpochyby jedná o jedno z těch jednodušších Chopinových preludií, co se notového zápisu týče, mimo jiné i díky snadné, jednoduché melodii pravé ruky a díky faktu, že skladba má být interpretována v tempu „*lento*“, tedy pomalu či rozvláčně.

Jelikož má být skladba hrána v pianu a od třináctého taktu je psáno dokonce *diminuendo*, doporučila bych ve zhruba v patnáctém taktu vzít na pomoc levý pedál, aby vynikla dynamická diferenciacce.

Při studiu a cvičení je třeba dbát na důsledné *legato* v levé ruce, které bych doporučila podpořit uváženým použitím pravého pedálu. Dále je třeba důsledně pohlídat všechny přírazy v pravé ruce (např. v taktu pátém či desátém), které je nutno hrát u Fryderyka Chopina vždy s dobou.

³¹ Our Chopin. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.ourchopin.com/analysis/prelude0108.html>

2.2.4 PRELUDIUM Č. 6 OP. 28 H-MOLL

Preludium č. 6, které nese tempové označení *Lento assai*, což v doslovném překladu znamená „dostatečně pomalu“, je příznačné tím, že veškerou melodii nese levá ruka. Pravá ruka po celou skladbu pouze doprovází melodii osminovými notami.

Téma je v tomto preludiu dvoutaktové a nastupuje ihned v prvním taktu. Ve třetím taktu přichází mírně jeho mírně obměněná verze, v šestém taktu přichází jeho třetí opakování rozvedené do čtyřtaktového hudebního úseku.

V taktu číslo devět nastupuje miniaturní provedení. Nejprve přichází doslovné zopakování jak melodické, tak doprovodné linky, o dva takty později se pak téma dostává do durové tóniny, a sice *C dur*. V této tónině autor setrvává až do čtrnáctého taktu, v taktu patnáctém pak přichází čtyřtaktová oblast invertovaného tématu v tónině *h-moll*, která se v taktu devatenáct s naprosto minimální odchylkou v doprovodné pravé ruce opakuje. Skladba končí nástupem úvodního tématu ve dvacátém třetím taktu, po jehož odeznění opakovaně doznívá doprovod až do finále. Skladba končí zazněním posledního doprovodného tónu, v *pianissimu*.

2.2.4.1 Práce s Preludiem č. 6 op. 28 h-moll na ZUŠ

U této skladby je v klíčové soustředění se na melodii levé ruky a na to, udržet pravou ruku „*sotto voce*“, jak uvádí Chopin hned v prvním taktu (v tomto případě tedy tišeji než je melodie v basu).

Melodii bych doporučila s žákem po nastudování skladby projít zvláště pouze levou rukou s tím, že se zaměříme na výraz a dynamiku jednotlivých frází i celku (dynamika je u melodie navíc názorně zaznamenána). Při hře druhého a třetího zaznění tématu (od třetího a pátého taktu, viz rozbor o kapitole výše) doporučuji hrát každé opakování naléhavěji, tedy dynamicky témata odstupňovat.

Ve dvacátém taktu bych žákovi navrhla, aby hrál až do konce skladbu pod levým pedálem vzhledem k tomu, že oblast před tímto taktem je psána v *piano* a skladba má končit v *pianissimu*. Vzhledem k hustotě hudebního textu si myslím, že pro žáka ZUŠ nebude jednoduché docílit a udržet *pianissimo* od dvacátého taktu až do konce preludia.

Dále je potřeba nezanedbat s žákem správné nastudování doprovodu, tedy pravé ruky. Doprovod je sice v osminových notách, pod ním však s každou dobou zazní doprovodný akord či tón ve čtvrtové hodnotě. Tyto spodní hlasy je tedy potřeba stisknout a držet po celou jednu dobu, během které horní doprovodný hlas stihne zaznít dvakrát. Je třeba opravdu důsledně pohlídat to, aby žák nepouštěl čtvrtové noty zároveň s horními osminovými a nespoléhal na to, že vše sváže případný pravý pedál. Ten je ve skladbě psán až od třináctého taktu, avšak podle mého názoru se klidně může v případě potřeby brát s výměnou na víceméně každé době už od počátku skladby. I v tom případě je ale přesto nutno trvat na doslovné interpretaci doprovodu.

2.3 POLONÉZY

Chopinova láska k rodné vlasti se v jeho hudbě projevila především kompozicemi v rytmech polských národních tanců, jako byly kromě polonéz např. mazurky či krakowiaky.

Polonéza je polský tanec tříčtvrt'ového taktu, který se hraje v mírnějším tempu a má slavnostní ráz, který připomíná promenádu. Polonéz se hojně využívalo především k zahájení plesů a bálů.³²

Chopin za svého života vydal dvě sbírky polonéz s opusovými čísly 26 a 40, kdy každá sbírka obsahuje po dvou polonézách, a tři jednotlivé polonézy. Každá z nich už nese své vlastní opusové číslo – *Polonéza fis-moll je op. 44, As dur op. 53* a *Fantazie-Polonéza As dur op. 61*.

Posmrtně pak byl vydán *op. 71* se třemi polonézami, a následně sbírka s označením *KK IVa*, která obsahuje pět polonéz složených mezi lety 1817 – 1829.

Podle královské školy hudby „Associated Board of the Royal Schools of Music“ (ABRSM) patří mezi nejjednodušší polonézy *Polonéza g-moll KK IIa č.1* a *KK IVa č. 1 B dur* (začleněná do výše zmíněné posmrtně vydané sbírky pěti polonéz), které složil Fryderyk Chopin teprve v osmi letech a tomu samozřejmě odpovídá i jejich náročnost (obě byly vydány až posmrtně, jelikož Chopin nikdy jejich veřejné vydání neplánoval, proto tyto polonézy nenesou opusová čísla). O stupeň těžší, nicméně stále ještě jednoduchou polonézu pak vybrali i *Polonézu č. 13 As dur KK IVa/2*, která nese věnování Vojtěchu Živnému, Chopinovu učiteli klavíru.³³

³² CHROBÁKOVÁ, E. a KOL.: Malá ilustrovaná encyklopedie. Český Těšín: 2006, s. 799

³³ ABRSM [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://us.abrsm.org/en/our-exams/piano>

2.3.1 POLONÉZA G-MOLL KK IIA

Tato *polonéza* nese věnování Viktorii Skarbekové a ačkoli byla vydána až po smrti Chopina, složena byla již v roce 1817. Začíná oblastí tématu *a*, která je charakteristická svým monumentálním dvojitým nástupem v podobě čtvrtového a osminového akordu a následně stejně dlouhé pauzy. Tato oblast má délku dvanácti taktů a je repetována.

Ve třináctém taktu přichází další repetovaná část, tentokrát o délce deseti taktů, která stejně jako úvodní část začíná ve *forte* a věnuje se práci s úvodním tématem *a*.

Zato v taktu dvacátém třetím přichází kontrastní část, trio, které je kontrastní nejenom nástupem druhého tématu, *b*, charakteristickým šestnáctinovými terciovými sestupy, ale také dynamikou (*piano*). Po osmi taktech je první část tria repetována, v taktu třicátém třetím pak přichází poslední část, která opět pracuje s tématem *b*. Tato poslední dílčí část má pouze osm taktů, které jsou opět ukončeny repeticí a na jejímž konci v třicátém pátém taktu nastupuje úvodní téma *a* i se svojí charakteristickou dynamikou – *forte*.

V třicátém osmém taktu je značka *Da Capo al Fine*, která nás odkazuje na samotný začátek skladby. Samotný konec, *Fine*, pak nalezneme ve dvanáctém taktu skladby po úvodní části tématu *a*.

2.3.1.1. Práce s Polonézou KK Iia g-moll na ZUŠ

Tuto polonézu jsem dostala ke studiu v 5. ročníku mého studia na ZUŠ, tehdy však na mě byla moc těžká vzhledem k tempu skladby (*Allegro ma non troppo*), takže jsme nakonec myšlenku jejího studia s mým tehdejším suplujícím kantorem opustili. Přesto se domnívám, že pro šikovnější žáky může být volba studia této Chopinovy skladby volbou dobrou. Skladba není náročná na čtení a to i vzhledem k příjemné tónině.

V prvních čtyřech taktech úvodního tématu je s žákem třeba pohlídat dynamiku – ačkoli skladba začíná ve *forte*, následného *crescenda* ve třetím a čtvrtém taktu docílíme jedině tak, že ve třetím taktu dodržíme předepsané *mezzoforte*, abychom měli „z čeho“ zesílit.

V pátém taktu přichází rozložený akord *g-moll*, při jehož hře je třeba překládat ruce. To může být pro žáka ZUŠ novým prvkem, proto je nutno překládání pohlídat, aby žák při hře

nezvedal ruce příliš vysoko či se u toho například „nekroutil“. Tatáž situace pak přichází v taktu devátém. U tohoto akordu lze žákovi krásně demonstrovat, jakým způsobem se zpravidla provádí dynamika u stoupající melodie.

V druhé části, začínající od taktu číslo třináct a končící repeticí v taktu dvacátém druhém, je třeba pohlídat, aby žák nepřehlédl přechod do basového klíče v pravé ruce v osmnáctém taktu.

S nástupem TRIA v taktu dvacátém třetím přichází v pravé ruce lomené akordy, které doporučuji cvičit po terciových dvojhmatech, a dále například na rytmy.

2.3.2 POLONÉZA KK IVA B DUR

Polonéza začíná výraznou introdukcí o délce čtyř taktů, charakteristickou především svým úderným rytmem. V pátém taktu nastupuje v *mezzoforte* melodie tématu *a*, které se následně opakuje o oktávu výš v podobě variace ve *forte*. Po tomto úseku dvanácti taktů skladby přichází repetice, po které následuje dynamicky kontrastní část s tématem *b*, které je opět čtyřtaktové. I to se vzápětí s obměnou opakuje a následně je celá osmitaktová část tématu *b* repetována.

V taktu číslo dvacet jedna nastupuje část s označením TRIO, která je v paralelní tónině *g-moll*. Pracuje s třetím tématem, *c*, které je šesti-taktové a opět se navrácí s mírnou obměnou, opět je celá dvanáctitaktová část tématu repetována.

Od taktu třicátého třetího nastupují ještě další dvě variace třetího tématu. Tato závěrečná část skladby končí v taktu čtyřicet dva a na jejím konci se setkáváme s označením *Da Capo al Fine*, které nás vrací na samotný začátek skladby. Značku *Fine* pak nalezneme na konci devatenáctého taktu, tedy na konci části *b*.

2.3.1.2 Práce s Polonézou KK IVa č. 1 B dur na ZUŠ

V introdukci se nenachází žádná technická ani přednesová úskalí, pouze je potřeba dodržet prstoklad v pravé ruce u repetovaných tónů, aby se všechny ozvaly. To by však neměl být i přes vyšší tempo problém vzhledem k *forte*, ve kterém introdukce začíná.

V oblasti tématu *a* je třeba dynamicky odlišit první a druhý nástup tématu (*mezzoforte* a následně *forte*) a pohlídat si jedno krásné *legato*, které se vznáší nad celou frází. V případě problémů s víceméně chromatickým během pravé ruky bych tyto šestnáctinové noty jedenáctého taktu cvičila na rytmy, pedagog by také neměl opomenout žákovi zapsat prstoklad, u kterého se zde naskytuje hned několik možností:



Obr.1

nebo:



Obr.2

Od třináctého taktu je třeba pohlídat především melodické ozdoby a jejich správné tóny (viz odrážka u každé z ozdob, která se vztahuje k béčce *es*), a v případě problémů procvičit šestnáctinové noty taktů číslo devatenáct a dvacet na rytmy.

V části označené *Trio* se nevyskytují žádná technicky náročná místa, pouze je třeba nepřehlédnout houslový klíč v levé ruce, který trvá od taktu číslo dvacet jedna až po značku *Da Capo al Fine*, a dodržovat dynamiku.

2.4 MAZURKY

Mazurka (nebo původně polsky *Mazurek*) je polský národní tanec, většinou v 3/4 či 3/8 rytmu s důrazem na druhé nebo třetí době, živého tempa.³⁴

Fryderyk Chopin za svého života vydal čtyřicet jedna mazurek, a to v jedenácti sbírkách buď po třech, čtyřech, anebo pěti skladbách. Kromě toho bylo několik mazurek vydáno posmrtně sólo bez zařazování do sbírek.

Op. 6, který obsahuje čtyři mazurky, a *op. 7*, který obsahuje pět mazurek, byly oba vydány v prosinci roku 1832. Od roku 1834 až do roku 1840 Chopin vydal dalších pět opusů (*op. 17*, *op. 24*, *op. 30*, *op. 33* a *op. 41*), které všechny obsahují po čtyřech mazurkách. Od roku 1841 do roku 1847 pak vydával sbírky pouze po třech kouscích – *Mazurky op. 50*, *op. 56*, *op. 59* a *op. 63*.

Kromě těchto sbírek dílo Fryderyka Chopina obsahuje i *opusy 67* a *68*, které však byly vydány po skladatelově smrti a do každého z nich bylo zařazeno po čtyřech mazurkách.

2.4.1 MAZURKA Č. 3 OP. 68 F DUR

Tuto mazurku složil Fryderyk Chopin ve svých dvaceti letech, v roce 1830, vydána však byla až po jeho smrti, jelikož za svého života ji skladatel vydat nechtěl.

Mazurka má stavbu $A - B - A'$. V části *A* zaznívá pouze jedno téma, které je rytmicky velmi výrazné a v tempu *allegro*. Téma nastupuje dohromady pětkrát, a to s nejrůznějšími obměnami. Část *B* je pak kontrastní jak tématem, které je čtyřtaktové a zaznívá dvakrát, tak i tóninou (*g-moll*) a tempem – *poco piu vivo*. Návrat k části *A* znamená návrat původního tempa i tématu.

Téma *a*, charakteristické svým tečkovaným rytmem, nastupuje ve *forte* ihned v prvním taktu, v taktu devátém pak nastupuje jeho mírně odlišná variace, avšak za kontrastní dynamiky – *piana*.

³⁴ CHROBÁKOVÁ, E. a KOL.: Malá ilustrovaná encyklopedie. Český Těšín: 2006, s. 624

V taktu sedmnáctém nastupuje hlava tématu v oktávách ve *fortissimu*, vzápětí tentýž úsek zaznívá lehce pozměněn v *pianu*. Na poslední době taktu dvacátého čtvrtého je *koruna*, po které nastupuje osmitaktový hudební útvar, jenž působí jako dílčí koda *k^a*.

V taktu číslo třicet tři nastupuje v *pianu* kontrastní část *B*, složená z čtyřaktové přede hry a následně čtyřtaktového tématu *b*, které zaznívá dvakrát po sobě.

Takt čtyřicátý pátý přináší návrat části *A* v původní tónině *F dur* v původním tempu *allegro*. Osmitaktové téma *a* zazní celkem dvakrát – nejprve ve *forte*, následně v taktu padesátém třetím nastupuje v *pianu* a s ním i mazurka taktem číslo šedesát končí.

2.4.1.1 Práce s Mazurkou č. 3 op. 68 na ZUŠ

V této skladbě nejsou ani rychlé pasáže, ani žádný těžce čitelný hudební text. Proto si myslím, že tato mazurka je více než vhodnou skladbou ke studiu žáky na základních uměleckých školách.

Jelikož je mazurka technicky relativně snadno zvládnutelná, je třeba se samozřejmě zaměřit na její další aspekty, a to především na dynamiku, pedalizaci a udržení tempa.

Co se týče dynamiky, doporučuji samotného žáka nechat přijít na to, že víceméně všechny nástupy tématu jsou v částech *A* a *A'* dynamicky kontrastní (*forte-piano-fortissimo-piano*, *sforzato* pod *korunou* v taktu číslo dvacet pět a následně zase *piano*). Následně bych na dodržování dynamiky jako pedagožka určitě dohlížela, jelikož v dynamice tkví veškeré kouzlo této mazurky.

U kontrastní části *B* je třeba nasadit rychlejší tempo, avšak zároveň u žáka pohlídat to, aby se naučil toto tempo předem odhadnout, neboť hrozí, že v důsledku jednoduché přede hry zvolí tempo výrazně rychlejší, než potom bude schopen udržet po nástupu melodie v pravé ruce.

2.4.2 MAZURKA Č. 4 OP. 68 F-MOLL, „NEDOKONČENÁ“

Tato mazurka začíná tématem *a*, charakteristickým melodicky jednoduchým motivem obsahujícím trylky, které se třikrát opakuje a trvá do taktu číslo osm. Zde nastupuje téma *a'*, které je variací na úvodní téma *a* a trvá do taktu třináctého.

Od taktu číslo čtrnáct začíná osmitaktový úsek *b*, který je charakteristický chromatickými vzestupy a sestupy. Od taktu dvacátého třetího nastupuje devíti-taktová mezihra, obsahující jak chromatické postupy druhého tématu, tak trylky charakteristické pro téma *a*. V taktu třicátém třetím přichází s *pianissimem* další odlišná část, kde levá ruka přechází do houslového klíče a která by se dala považovat za třetí téma *c*, ve které se opakuje princip otázky a odpovědi mezi pravou a levou rukou. Ten má trvání po dobu pěti taktů, po kterých přichází čtyřtaktová dohra. Ta je zakončena označením *D.C. dal segno senza fine*, což znamená návrat do druhého taktu skladby, avšak „bez ukončení“ – tato mazurka totiž nebyla svým autorem nikdy dokončována.

2.4.2.1 Práce s Mazurkou č. 4 op. 68 f-moll, „Nedokončenou“

Tato skladba patří mezi jedny z nejjednodušších kompozic Fryderyka Chopina, nicméně vzhledem k poměrně nejednotě jejího obsahu (střídání diatonických a chromatických úseků) a především kvůli jejímu nedokončení bych doporučila tuto mazurku zařadit pouze jako např. cvičný materiál.

Žák se na této skladbě jednak seznámí s křehkostí Chopinova stylu, s chromatickými postupy ve skladbě a dále se bude muset například popasovat i s nelehkým předznamenáním čtyř běček. Jako originální úkol „navíc“ bych v tomto případě doporučovala navrhnout žákovi, aby se pokusil mazurku sám v libovolném místě libovolným způsobem doma dokončit. Domnívám se, že tímto způsobem můžeme zvýšit žakovu motivaci, můžeme takto pomoci rozvíjet jeho improvizaci i harmonické cítění. Podle mého názoru bude jakkoli jednoduché žakovo zakončení velkým úspěchem, pakliže ho jeho hudební cit navede k tomu, aby skladbu zakončil v tónice, tedy nějakou podobou akordu *f-moll* či alespoň oktávou na *f*.

2.5 VALČÍKY

Valčík je tanec v třídobém taktu, který vznikl v 18. století ve Vídni. Původně se jednalo o tanec kolový, od 19. století se však objevuje již jako tanec párový.³⁵

Fryderyk Chopin za svého života vydal dvě sbírky valčíků (op. 34 a 64), z nichž obě obsahovaly po třech skladbách, a dále dva samostatné valčíky s opusovými čísly 18 (označován jako *Grande valse brillante*) a 42.

Po Chopinově smrti byly vydány další dvě sbírky s opusovými čísly 69 a 70 a dále několik valčíků bez opusových čísel. Právě mezi těmito posledními najdeme jednu z autorových nejjednodušších skladeb vůbec, včetně valčíku *Es dur B. 133* a *a-moll B. 150*.

2.5.1 VALČÍK B. 133 ES DUR

Tento valčík je jednou ze tří Chopinových skladeb, které s mírnou úpravou zařadily autorky Milada Borová a Zdena Janžurová do své Nové klavírní školy.

Skladba začíná dvěma zazněními osmitaktového tématu *a* (v prvním případě je téma o jeden takt prodloužené vzhledem k přidanému předtaktí). Po jeho dvojitém zaznění přichází repetice, kterou je podle mého názoru vzhledem ke krátkosti skladby nutno dodržovat, po které následuje část *B*. Ta opět začíná předtaktím a vyznačuje se tím, že melodie se objevuje v levé ruce a pravá ruka plní funkci doprovodu. Po devíti taktech nastupuje *prima volta*, díky které se část opakuje, stejně jako předchozí část *A*, a končí dvacátým pátým taktem, *seconda volta*.

³⁵ CHROBÁKOVÁ, E. a KOL.: Malá ilustrovaná encyklopedie. Český Těšín: 2006, s. 1110

2.5.1.1 Práce s Valčíkem B. 133 Es dur na ZUŠ

V této skladbě se neskrývají žádné technicky ani náročné části, pozornost se však musí směřovat na oblast druhé repetice, kdy melodie přechází do levé ruky a pravá ruka se musí výrazně ztišit. V této části skladby je v melodii levé ruky též několik přírazů, u kterých je nutno dbát na to, aby byly zahrány s dobou a nikoli před ní.

Vzhledem k poměrně jednoduché notaci vzniká při studiu tohoto valčíku prostor na to, aby se pedagog se svým žákem zaměřili například na nácvik správné pedalizace a samozřejmě přednesu. Je třeba dbát na melodičnost a dynamiku melodie (zeslabování na konci frází, odlišná dynamika při přednesu repetice a podobně).

2.5.2 VALČÍK B.150 A-MOLL

Valčík začíná nástupem tématu *a*, které dominuje celé první části až do taktu číslo sedmnáct a v první části *A* zazní celkem dvakrát. V osmnáctém taktu přichází část *B* s odlišným tématem *b*, která je repetována a je charakteristická rychlejšími pasážemi a přírazy.

V taktu dvacátém šestém nastupuje třetí část *C*, která se skládá z kombinací obou témat *a* a *b*, a z tohoto důvodu bych si dovolila ji nazvat jako takové malé provedení. I tato část je repetována a končí taktom číslo čtyřicet jedna.

Takt čtyřicátý druhý přináší zpět úvodní část *A'*, ve které opět zaznívá počáteční téma *a* dvakrát po sobě, s mírnými obměnami.

2.5.2.1 Práce s Valčíkem B.150 a-moll

Ačkoli se melodie tohoto valčíku jeví jako poměrně zapamatovatelná a notový zápis jako přehledný, pro žáka ZUŠ se v této skladbě skrývá přeci jenom o něco více práce, než tomu bylo u valčíku předchozího.

Po úvodním nastudování skladby je třeba, aby žák začal co nejdříve se studiem valčíku nazpaměť, jelikož doprovod levé ruky si vyžaduje vzhledem k neustálému „skákání“ z basu

k doprovodným akordům vizuální kontroly. Tu je však možno zvládat pouze v případě, že se žák nebude muset při hře do not.

V části B je třeba vycvičit technická místa v pravé ruce, především *kvintolu* ve dvacátém druhém taktu.

2.6 ETUDY

Hudební *etuda* je studijní skladba nebo cvičení, která zpracovává zpravidla jednu hudební myšlenku. V průběhu času tento hudební útvar povýšil ze studijní a pedagogické literatury dokonce na koncertní útvar, tedy koncertní virtuózní etudu. Ta už je po myšlenkové stránce propracovanější a má někdy i třídílnou formu.³⁶

Fryderyk Chopin zkomponoval hned dva opusy etud, a to *op. 10* a *op. 25*, a dále tři etudy bez opusového čísla. Obě sbírky čítají po dvanácti kusech. Opus č. 10 obsahuje mimo jiné nejznámější *Revoluční etudu č. 12 c-moll*. Pod číslem dvanáct opusu č. 25 se skrývá další skvost – také etuda v tónině *c-moll*, tentokrát zvaná jako *Oceánská*.

Opus č. 10 Chopin vydal v roce 1833, opus č. 25 byl vydán o čtyři roky později. Ačkoli první opus skladatel zkomponoval v období, kdy mu bylo kolem dvaceti let (první etudy začal skládat již v devatenácti letech), obě sbírky patří mezi skvosty klavírní literatury.

2.6.1 ETUDA Č. 1 OP. 25 AS DUR

Oblast prvního tématu se rozprostírá na prostoru prvních devíti taktů, v taktu desátém přichází první téma znovu, avšak lehce pozměněno.

V osmnáctém taktu přichází část druhá, po které nastupuje v taktu číslo dvacet sedm dynamický i melodický vrchol etudy. Ten trvá až do taktu třicátého šestého, kde se etuda po úvodním *sforzattu* uklidňuje zpět do *piana*.

Tato klidná část, tematicky spřízněná s úvodem skladby, má trvání až do taktu číslo čtyřicet čtyři, po kterém přichází finální část plná vzestupných a sestupných běhů a rozložených akordů. Etuda končí v pianissimu rozloženým tónickým kvintakordem.

³⁶ JIRÁK, K.: Nauka o hudebních formách. Praha: 1985, s. 99-100.

2.6.1.1 Práce s Etudou č. 1 op. 25 As dur na ZUŠ

Tuto etudu jsem sama hrála na druhém cyklu studia ZUŠ, proto si můžu být její adekvátností pro snaživé žáky základních uměleckých škol jistá. U této etudy je největším uměním „neutopit“ melodické tóny v ohromném množství doprovodných tónů. K tomu je třeba zvládnout podřídit tuto melodii dynamice ne ji pouze hlasitě „vyťukávat“. Mívá-li žák problémy s čistou pedalizací, i v té se u této skladby může výrazně zdokonalit.

2.7 RONDA

Rondo je hudební forma, která je založená na návratech hlavního tématu, mezi kterými je hrána jiná hudba (též nazývána jako epizoda).³⁷ Fryderyk Chopin formu rondo uvolnil – nedodrží v ronech tak striktně jejich strukturu, neboť téma se v nich spíše vyvíjí, než opakuje a nebývá před epizodami ostře ukončováno.³⁷

Chopin zkomponoval za svůj život celkem pět rond, z nichž první, *c-moll*, vzniklo, když mu bylo patnáct let. Rondo druhé je slavné *Rondo a la Mazur F dur, op. 5* z roku 1826. Uvážíme-li, že autorovi bylo v době kompozice tohoto zralého díla teprve šestnáct let, pak je nutno uznat, že si opravdu zaslouží naši pozornost.³⁸

Zajímavostí posledního rondo č. 5 op. 73 C dur je to, že v roce 1828 jej Fryderyk Chopin složil v úpravě pro dva klavíry. Teprve až po dlouhých dvanácti letech se rondo dočkalo úpravy pro sólový klavír.³⁷

Jelikož jsou rondo Fryderyka Chopina poměrně náročnými klavírními kusy, jejich interpretaci bych u žáků ZUŠ nedoporučila, ačkoliv zrovna například *Rondo č. 1 op. 1 c-moll* by některý talentovaný a snaživý žák určitě zvládnout mohl. Domnívám se však, že pakliže máme žáka, který by již byl schopen toto rondo zahrát, pak bude jistě pedagogicky moudřejší vybrat mu některou z Chopinových etud.

³⁷CHROBÁKOVÁ, E. a KOL.: Malá ilustrovaná encyklopedie. Český Těšín: 2006, s. 879

³⁸ Piano Society. ROBERT STÄHLBRAND. [online]. [cit. 2015-01-06]. Dostupné z: <http://pianosociety.com/cms/index.php?section=636>

2.8 SCHERZA

Scherzo je italský termín, který se dá přeložit jako „žert“ nebo „žertuji“. Z hudebního hlediska se jedná buď o větu sonátové formy v lichém taktu a rychlém tempu, či jednoduše o hudební skladbu rozmarného rázu.³⁹ Historicky se *scherzo* vyvinulo jako rychlejší obměna menuetu.⁴⁰

Fryderyk Chopin za svého života napsal celkem čtyři *scherza*, z nichž všechny patří k pianisticky velice náročným kusům. První *Scherzo č. 1 h-moll, op. 20*, vydal v roce 1831, druhé, *b-moll op. 37* v roce 1837. O dva roky později přidal *Scherzo č. 3 cis-moll*, a poslední *Scherzo č. 4*, bylo vydáno čtyři roky před autorovým předčasným zesnutím, v roce 1843.

Pro znatelnou náročnost Chopinova *scherza* však nedoporučuji jako vhodný repertoár pro žáky ZUŠ.

³⁹CHROBÁKOVÁ, E. a KOL.: Malá ilustrovaná encyklopedie. Český Těšín: 2006, s. 930

⁴⁰JIRÁK, K.: Nauka o hudebních formách. Praha: 1985, s. 111.

2.9 IMPROMPTU

Samotný název *impromptu* je totožný s pojmem improvizace – zachycuje tedy především v klavírních skladbách, stejně jako například *moment musical*, nějaký okamžitý nápad. Co se stavební stránky týče, tu charakterizuje výrazná uvolněnost.⁴¹

Fryderyk Chopin za svůj život složil a vydal celkem čtyři impromptu. První impromptu As dur, op. 29, které bylo složeno v roce 1837, které vyniká svojí barvitostí a harmoničností.⁴²

Impromptu č. 2 op. 36 Fis dur, vzniklo dva roky po prvním impromptu, během skladatelova pobytu v Nohantu po návratu z ozdravného pobytu na Mallorce. Na rozdíl od prvního impromptu je toto dílo mnohem tesknější a chmurnější, byť je psáno v durové tónině.⁴³

Třetí impromptu, op. 51 Ges dur, vzniklo v roce 1842 a je třetím a posledním impromptu zkomponovaným v durové tónině.⁴³

Poslední impromptu č. 4 op 66 cis-moll z roku 1834 bývá označováno též jako Fantaisie-Impromptu. Ačkoli bylo zkomponováno dříve než všechna ostatní impromptu, Fryderyk Chopin jej za svého života nenechal publikovat a vydáno bylo až po jeho smrti.⁴²

⁴¹ JIRÁK, K.: Nauka o hudebních formách. Praha: 1985, s. 200.

⁴² *Chopin Music* [online]. 2015 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.chopinmusic.net/works/nocturnes/>

⁴³ The Fryderyk Chopin Institute. [online]. [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/52>

2.10 BALADY

Ačkoli se v žádném případě nedomnívám, že by vzhledem k jejich obtížnosti bylo možné začlenit některou z balad Fryderyka Chopina mezi repertoár žáků základních uměleckých škol, přesto bych se o nich a především o Baladě č. 3 *As dur* ráda zmínila. A to z toho důvodu, že právě zmíněná balada je součástí mého absolventského klavírního koncertu a proto si dovoluji i jí věnovat pár řádků.

Pojem *balada* byl od ve středověku užíván pro formu středověké francouzské milostné písně, od konce 18. století byl pak užíván pro označení literárního žánru. Jednalo se o epickou báseň lidového původu s ponurým dějem a následně tragickým koncem.

Od období hudebního romantismu se začalo používat balady i v tvorbě umělé, a to pro písňové kompozice.⁴⁴

Balada As dur, kterou jsem začlenila do svého absolventského repertoáru, je třetí z celkového počtu čtyř balad, které nám Fryderyk Chopin zanechal. První a čtvrtá balada jsou složeny v mollové tónině, druhá a třetí jsou naopak složeny v *dur*.

První *Balada g-moll op. 23* z roku 1831 odráží žal Fryderyka Chopina nejenom nad tím, že jeho rodné Polsko muselo vstoupit do obranných bojů proti Rusku, ale i jeho smutek z toho, že se sám nachází mimo vlast. Ačkoli vznikla za skladatelova pobytu ve Vídni, její vydání autor pozdržel a do tisku ji dal až po příjezdu do Paříže. Zde ji taktéž věnoval Nathanielovi von Stockhausenovi.⁴⁵

Druhou balada *F dur op. 38* z roku 1839 Fryderyk Chopin věnoval Robertu Schumannovi. Soudobými kritiky R. Schumanna nevyjímaje však tato balada nebyla tak oceňována jako balada první.⁴⁶

Zato však balada čtvrtá, *f-moll op. 52* z roku 1843, je označována za jeden z klenotů Chopinovy tvorby vůbec a mimo to je navíc považována za tu nejtěžší z balad, co se přednesu

⁴⁴ CHROBÁKOVÁ, E. a KOL.: Malá ilustrovaná encyklopedie. Český Těšín: 2006 ,s.87

⁴⁵ ORGA, A: *Chopin*. Neptune City: 1980., s.78

⁴⁶ HUNEKER, J: *Chopin: The Man and His Music*. New York: 1966, s. 144

týče. Je jakýmsi vyvrcholením a shrnutím Chopinových životních zkušeností a kreativity. Věnována byla madam Rothschildové.⁴⁷

2.10.1 BALADA Č. 3 AS DUR OP. 47

Třetí *Balada As dur op. 47* byla zkomponována mezi lety 1840-1841 a věnována byla Mademoiselle Pauline de Noailles. Jako jediná ze všech čtyř balad je poměrně optimistická, a to nejenom proto, že je složena v dur, ale především proto, že v této tónině i končí (na rozdíl od *Balady F dur op. 38*). Obsahuje tři témata, s kterými si Chopin postupně hraje ve formě variací a opakování, forma však není jednoznačná.

Úvodní čtyřtaktové téma se vzápětí opakuje pouze v přehozeném provedení, co se týče pravé a levé ruky, a je následováno mezivětou, která trvá až do taktu číslo třicet sedm. V tomto taktu opět nastupuje úvodní téma, je však zkrácené a brzy přechází do druhé části skladby, části B. V této části nastupuje druhé téma, *b*, jeho nástup můžeme sledovat celkem čtyřikrát za sebou, v taktu osmdesátém prvním pak v rámci pátého a šestého nástupu tématu dochází k dynamické gradaci, zahuštění akordů a celkovému vrcholu druhé části skladby. Ten je následován utišením a zklidněním podtrženým dlouhým *diminuendem*.

V taktu číslo sto šestnáct nastupuje třetí tematicky odlišná část, kterou bych však označila spíš než jako část C (ač se nabízí i pojmout i jako pouhou mezivětu M), která se vyznačuje rychlými běhy, přírazy, použitím *arpeggia* a trylky. Ve sto dvacátém šestém taktu přichází v pravé ruce rekapitulace druhého tématu *b'*, doprovázená rozloženými akordy v ruce levé.

V taktu sto čtyřicátém čtvrtém přichází část B', která má stejný nástup – lomenou oktávu v pravé ruce – jako má nástup části B, pouze v jiné tónině As dur, na rozdíl od původní tóniny C dur. Takt sto padesátý sedmý přináší v pravé ruce variaci na druhé téma, doprovázený rychlými běhy v ruce levé.

Situace se obrací v taktu číslo sto šedesát pět, kde melodii – zmíněnou variaci – přebírá levá ruka, pravá pak doprovází lomenými oktávami. V taktu sto šedesátém pátém se doprovod

⁴⁷ Our Chopin. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.ourchopin.com/analysis/ballade.html>

pravé ruky zahušťuje o kvintakordy a nastupuje dynamický vrchol celé skladby ve formě další variace na druhé téma. Práce s druhým tématem končí až v taktu číslo dvě stě třináct, kde pro změnu nastupuje variace na téma první. V taktu dvě stě dvacátém třetím pak přichází další, poslední gradace označená dynamickým znaménkem *fortissimo*, ve kterém skladba i končí.

2.10.1.1 Balada č. 3 As dur op. 47 z interpretačního hlediska

První úskalí při mém studiu této skladby přišlo ihned v úvodních dvou taktech, kde v pravé ruce nese vrchní hlas melodii, je však podtrhnut doprovodnými akordy. Melodie tedy musí být zahrána velice zřetelně, zároveň však legato, s postupným mírným *crescendo* a pod pedálem, který je nutno měnit na každém akordu. Ve třetím a hlavně pak pátém taktu je pak nutno si uvědomit, že melodie přechází do levé ruky a je zapotřebí pravou ztišit. To vše se na pohled nemusí jevit jako žádný větší problém, nicméně vzhledem k tomu, že se jedná o naprostý začátek skladby a do hry zde tím pádem vstupují i takové faktory jako je akustika i nástroj sám, nemusí být úplně jednoduché vypořádat se se všemi zmíněnými požadavky.

V taktu dvacátém šestém nastupují trylky následované rychlými běhy rozložených akordů. Ty jsou stejné i v taktu dvacátém osmém, nikoli však v taktech následujících (tam jsou již trylky kratší). Této části skladby je třeba se při studiu důkladně věnovat jednak z důvodu běhů, které je možno cvičit například na rytmy, ale také kvůli trylkům. U těch je nutné si předem vymezit jejich délku a dbát na to, aby byla tato délka u všech dalších trylků stejná (avšak v prvním případě musí být samozřejmě delší, než od taktu dvacet devět).

V taktech číslo třicet tři až třicet šest mi dělalo potíže všimnout si melodie v levé ruce a následně se při hře nesoustředit na technicky náročnější běhy pravé ruky, ale naopak se zaměřit na zvýraznění ruky levé.

V taktu třicátém sedmém přichází obdobný problém jako na začátku skladby, nicméně v této části již znělá interpretace melodie není tak náročná, jelikož pianista je v této fázi skladby většinou již dostatečně aklimatizován na nástroj, úhoz i akustiku.

Všimnout si, že melodie je od čtyřicátého prvního taktu v levé ruce, se mi popravdě podařilo až po vyslechnutí nahrávky, neustále jsem totiž melodii hledala v pravé ruce a to

z důvodu značek *sforzato*, které se v této části v pravé ruce často objevuje. Od taktu číslo čtyřicet pět však melodie opět přechází do ruky pravé.

S nástupem druhé části skladby s tématem *b* bylo sledováno při mém nácviku soustředění na znělost sopránů v pravé ruce, který nese melodii. Během toho však byla má snaha hry *piano* ostatních tónů včetně akordů levé ruky natolik silná, že jsem si zapříčinila problém ohledně znělosti akordů levé ruky. Ty byly během cvičení hrány nevědomě od kláves, a toto tak dlouho, až zněly jako by bylo psáno *staccato*. Naštěstí však byl po upozornění mého klavírního pedagoga a následném procvičení úhozu do kláves tento můj návyk vyeliminován.

Dále v této části skladby nastávaly potíže, i co se týče dynamiky, jelikož téma se nejprve takřka doslovně opakuje, značení je však stále stejné (*diminuendo*). Jelikož je však známo, že nelze zahrát stejný notový zápis dvakrát se stejnými výrazovými prostředky, rozhodla jsem se první zaznění tématu zahrát *mezzoforte* a následně bez *diminuenda* téma zopakovat v *piano* pod levým pedálem. Třetí variaci tématu jsem ponechala v *piano* a u čtvrté variace jsem se rozhodla zesilovat až do finálního *fortissima* v taktu číslo osmdesát jedna.

V této pasáži bylo třeba věnovat zvláštní pozornost akordům pravé ruky, neboť v tempu a *fortissimo* vznikala tendence vynechávat vnitřní tóny akordů a ulevovat si při interpretaci tak, že v taktech osmdesát jedna až osmdesát sedm byly v pravé ruce vyhrávány jen oktávy. To by však z interpretačního hlediska určitě nebylo správné, proto bylo třeba tuto pasáž cvičit v *piano* s vědomě naprosto uvolněnou paží.

V části C od sto dvacátého šestého taktu bylo třeba se zaměřit na vycvičení všech běhů a nesčetná *arpeggia*. Zmíněná *arpeggia* by bylo nejjednodušší hrát před dobou, avšak u skladeb Fryderyka Chopina je nutno je vždy hrát naopak s dobou. Tudiž musí být opravdu precizně a hlavně hbitě zahraná a proto je třeba jim věnovat zvláštní pozornost. Já jsem je cvičila jednak jejich prodloužením na délku celé klaviatury. Vzhledem k tomu, že k nejčastějším kolizím u mě docházelo při těchto rozložených akordech během podkladu, na radu svého pedagoga jsem *arpeggia* cvičila i následujícím způsobem, který se nakonec osvědčil i jako neúčinnější:



Obr. 3

Jako poslední variantu jsem ke cvičení zvolila kombinaci obou způsobů.

Ačkoli jsem předpokládala, že nejproblematictější místa v této části skladby pro mě budou právě zmíněná *arpeggia* či následující běhy pravé ruky, byla jsem překvapena nesnadností interpretace levé ruky. I ta má v zápise tři *arpeggia*, která se skládají sice jen ze tří tónů, avšak jsou v rozsahu undecimy, duodecimy a jednou dokonce i terdecimy v taktu číslo sto třicet dva. Vzhledem k opravdu velkému rozpětí posledního zmíněného *arpeggia* a vzhledem k faktu, že musí být zahrán opravdu v tempu a samozřejmě čistě, jsem těmto rozloženým akordům musela věnovat zvláštní pozornost. Cvičila jsem je tak, že jsem *arpeggio* hrála nahoru a vzápětí dolů následujícím způsobem:



Obr. 4

Když jsem však i po několika měsících úsilí nebyla schopná výše zmíněné *arpeggio* zahrát, po diskuzi s mým pedagogickým vedením mi bylo doporučeno použít v prvním *arpeggiu* prst třetí a až následně druhý. To vyřešilo můj dlouhodobý neúspěch při interpretaci náročného místa.

Co se týče rychlých pasáží, ty jsem cvičila na rytmy po jednom tónu. Od taktu sto třicet dva jsem pak rychlé běhy v pravé ruce cvičila na rytmy po dvou (tedy prodloužila jsem první dva tóny skupinky a ostatní zahrála rychle, napodruhé jsem pak prodloužila třetí a čtvrtý tón a tak dále). V této části přišel však problém s akordy levé ruky, jelikož vznikala tendence

Od poloviny taktu sto osmdesátého osmého bylo třeba cvičila lomené akordy pravé ruky tak, jako by lomené nebyly, takže jsem toto místo cvičně hrála namísto not šestnáctinových v osminách. Velké komplikace však vznikaly s pamětí jak celého místa, tak i jen levé ruky a jejích akordů a oktáv. Proto mi bylo mým pedagogickým vedením důrazně doporučeno, abych se výjimečně naučila levou ruku zvláště z paměti, což se po nemalém úsilí nakonec opravdu podařilo. Musím říct, že tato taktika navíc opravdu fungovala, jelikož od té chvíle jsem již neměla s pamětí tohoto kritického místa více problém.

Od taktu číslo sto devadesát tři nevznikal s nácvikem výraznější problém, jelikož se z interpretačního hlediska jedná o „*oddechovou*“ část. Od taktu dvě stě třináct již ale houstnou akordy pravé ruky, a od této části až téměř do konce skladby vznikaly velké potíže s tím, aby v rámci ulehčení si práce nebyly „*nevypouštěny*“ některé vnitřní tóny akordů. Totéž se dělo v ruce levé v taktu číslo dvě stě dvacet tři, který byl pro mě obzvláště obtížný jak vzhledem k hustotě not, tak i vzhledem k *legatu*. Svázat tyto obtížné akordy v tak obtížném tempu pro mě nebylo vůbec jednoduché.

V závěrečné části balady na ploše posledních jedenácti taktů bylo třeba opět se věnovat všem běhům a *arpeggiům*, a to stejně jako v části C. Mým největším úskalím v této části bylo to, že po několika měsících cvičení se mi podařilo hrát stejně rychle *arpeggia* i šestnáctinové běhy, takže jsem pak musela paradoxně tyto běhy vědomě zpomalit.

3 SKLADBY FRYDERYKA CHOPINA V KLAVÍRNÍCH ŠKOLÁCH

3.1 NOVÁ KLAVÍRNÍ ŠKOLA

Milada Borová a Zdena Janžurová, autorky cyklu *Nová klavírní škola*, začlenily některá díla F. Chopina do čtvrtého dílu svých klavírních učebnic.

Jedná se o číslo 51, které skrývá přepracovanou verzi Chopinovy polské písně (konkrétně se jedná o píseň *Zyczenie*, což v překladu znamená „*přání*“, ze souboru sedmnácti *Polských písní, op. 74*). Píseň, která má v originále tři strany včetně pěvecké linky, je v *Nové klavírní škole* přepracována do jednostránkové verze a z původní tóniny A dur je transponována do příjemnější do F dur. Tempové označení se pak změnilo z *Allegro non troppo* na klidnější *Moderato*.

Píseň začíná tématem o délce devíti taktů, které je charakteristické svými triolami (v originále se jednalo o rychlejší přírazy) a od následující hudební plochy je odděleno dvojitou taktovou čarou. V desátém taktu nastupuje druhé téma, které je čtyřtaktové a vzápětí se s obměnou opakuje. V taktu dvacátém druhém je třeba dohlédnout na žákovo plynulé ritenuto a jeho následné vyvrcholení korunou na notě *a*.

V taktu dvacátém třetím znovu nastupuje takřka doslovně druhé téma, které je opět ještě jednou zopakováno. Skladba je zakončena nástupem tématu prvního, a to jeho doslovnou citací.

Druhou Chopinovu skladbu můžeme v *Nové klavírní škole* nalézt pod číslem 90, která nese název *Cantabile* (jedná se o *Cantabile B dur, B. 84*) a tentokrát jde o doslovný originál včetně tóniny, pedalizace i tempových a dynamických označení.

Tato skladba má dvě témata – téma *a* je čtyřtaktové a po svém odeznění se navrácí s obměnou ještě jednou (*a'*), téma *b* přichází vzápětí v devátém taktu a též se s obměnou vzápětí navrácí (*b'*), a tím i skladba končí.

Třetí a poslední Chopinovou skladbou je pak *Valčík* s pořadovým číslem 92 (jedná se o *Valčík Es dur, B.133*). I tato skladba nese totožná tempová i dynamická označení, zůstala i původní tónina. K jedné změně se ale autorky *Nové klavírní školy* přeci jenom uchýlily –

zrušily repetici na konci skladby (repetici uprostřed skladby však ponechaly) a ukončily valčík *seconda voltou* za vynechání původní *prima volty*.

Tato skladba je složena ve formě AB. Hned v předtaktí nastupuje jedenácti-taktové téma *a*, vzápětí zopakované s mírnou obměnou (*a'*). Po repetici přichází v osmnáctém taktu s melodií v levé ruce téma *b*, které se v taktu dvacátém třetím s obměnou navrácí. Po repetici skladba skončí *seconda voltou*.

3.1.1 PRÁCE S CHOPINOVÝMI DÍLY Z NOVÉ KLAVÍRNÍ ŠKOLY V ZUŠ

Při nácvičku „Písně“, tedy skladby číslo 51, je třeba jednak povysvětlit použití pravého pedálu, případně jeho stisk a následné puštění na začátku skladby zaznamenat, aby nebyl vzhledem k hustotě notového zápisu úvodního tématu falešný (doporučuji měnit na každou dobu). Dále je třeba důsledně dodržovat prstoklad a ligaturu levé ruky, jelikož bas má znít po dobu celého taktu, čehož vzhledem k pedalizaci na každou dobu lze docílit jedinečně právě důslednou ligaturou.

Při studiu skladbičky bych se jako pedagog ujistila, zda žák zná tempovou zkratku *riten.*, na kterou narazí ve dvacátém druhém taktu, značku *koruny*, kterou *ritenuto* v tomtéž taktu vrcholí, a následně označení *a tempo*, které by však mělo být žákovi určitě známé. V neposlední řadě je třeba neopomenout ani dynamiku, kdy je třeba žákovi názorně vysvětlit, že pakliže melodie směřuje dolů, zpravidla zeslabujeme, a naopak – pokud melodie stoupá, budeme mírně zesilovat.

Co se týče paměti, doporučuji dohlédnout na to, aby si byl žák jistý metrickými hodnotami druhého tématu jak při jeho prvním, tak druhém zaznění a také při následném opakování zmíněného.

Skladba *Cantabile B dur, B. 84* neskýtá žádná výraznější technická úskalí, je jen třeba dbát na melodičnost a legato pravé ruky, která nese melodii, správný prstoklad ruky levé a pedalizaci dle notového zápisu.

Taktéž ani *Valčík Es dur, B.133* neskýtá technicky náročné části, pozornost se však musí směřovat na oblast druhé repetice, kdy melodie přechází do levé ruky a pravá ruka se

musí výrazně ztišit. V této části skladby je v melodii levé ruky též několik přírazů, u kterých je nutno dbát na to, aby byly zahrány s dobou, nikoli před ní.

3.2 EVROPSKÁ KLAVÍRNÍ ŠKOLA

Ani Fritz Emonts neopomenul Chopinovo dílo ve své Evropské klavírní škole. Rozhodl se zařadit Chopinův *Valčík a-moll B. 150*, a to pod pořadovým číslem 69, a vzápětí jeho *Preludium č. 20 op. 28 c-moll* pod pořadovým číslem 76. Ačkoliv se jedná u obou děl o doslovnou citaci, u preludia Emonts Fritz pro přehlednost v partituře pozměnil zápis hlasů. K tomu protáhl zápis třinácti taktů skladby na tři řádky (většina vydavatelů – například *Bote & Bock* či *Edition Peters* tuto skladbu vydalo ve dvouřádkové podobě).

3.2.1 PRÁCE S CHOPINOVÝMI DÍLY Z EVROPSKÉ KLAVÍRNÍ ŠKOLY V ZUŠ

U *Valčíku a-moll B. 150* je třeba se zaměřit se u levé ruky jednak na prstoklady akordů a dále na skoky mezi basem a právě těmito akordy. Jako cvičení těchto skoků bych doporučila zdvojení basu následujícím způsobem:



Obr. 7

Dále je potřeba dbát na *legato* a zpěvnost melodie pravé ruky a v neposlední řadě nepodcenit procvičení přírazů (které jdou v případě skladeb Fryderyka Chopina vždy s dobou), které je možno cvičit například jejich prodloužením na trylky.

Preludium č. 20 op. 28 c-moll neskrývá žádné technicky náročné pasáže, u této skladby je třeba se zaměřit především na správné přečtení tónů jednotlivých akordů pravé ruky a dále uvolňování obou rukou po zahrání každého akordu či oktávy.

O kolik se skladba jeví technicky jednodušší, o tolik je náročnější výrazově – je třeba dbát na plný zvuk oktáv v levé ruce a zvýrazňování vrchních tónů akordů pravé ruky, který nese melodii. Dále je též nutné dbát na správnou pedalizaci, tedy pouštění a následné stisknutí pravého pedálu těsně po zaznění akordů, nikoli před ním, jak je v zápisu uvedeno.

Jelikož preludium nese tempové označení *Largo*, je třeba toto pomalé tempo udržet po celou dobu skladby až do konce a důraz klást jak na zmíněnou melodii horního hlasu a jeho *legato*, tak i na dynamiku, která je též ve skladbě zřetelně značena.

3.3 DVACET TŘI CHOPINOVÝCH SKLADEB V JEDNODUCHÝCH ÚPRAVÁCH

Dvacet tři Chopinových skladeb v jednoduchých úpravách je podtitul sbírky s názvem „*Moje první Chopinova kniha*“ (*My first book of Chopin*), kterou uspořádal a zkompletoval autor, který si říká *Bergerac*.

Sbírka obsahuje velice jednoduché klavírní úpravy melodií třidvaceti Chopinových skladeb, mezi nimiž najdeme například *Dešťové preludium*, *Minutový valčík*, *Vojenskou polonézu*, *Pohřební pochod* či *Baladu č. 2 op. 38 F dur*. Bergeracovy úpravy jsou s Chopinem spřízněné pouze vzdáleně, jelikož úpravy jsou ve formě jednoduché melodie doprovázené nejzákladnějšími tóny či akordy v levé ruce. I přesto se však domnívám, že nemusí být vůbec špatné některou z těchto skladbiček ve výuce použít, protože tímto způsobem můžeme mladé žáky seznámit s melodiemi i těch Chopinových skladeb, které možná nikdy nebudou mít možnost si ve svém životě zkusit v originální verzi zahrát.

Pro srovnání a možnost případného pedagogického využití tohoto nepříliš dostupného notového materiálu, jsem umístila do příloh této diplomové práce ukázkou zjednodušené verze *Mazurky č. 2 op. 67* a *Mazurky č. 3 op. 68*. Co se mi na této publikaci jeví jako velice sympatické, je fakt, že před každou zjednodušenou úpravou autor vždy zmíní pár slov o původní verzi skladby, což pedagogovi výrazně ulehčuje přípravu na výuku a zároveň zvyšuje žákovu motivaci nejenom si danou hudební skladbu zahrát, ale také chtít se dozvědět o autorovi více.

3.3.1 PRÁCE S CHOPINOVÝMI DÍLY ZE SBÍRKY DVACET TŘI CHOPINOVÝCH SKLADEB V JEDNODUCHÝCH ÚPRAVÁCH

Vzhledem k tomu, že do příloh této diplomové práce jsem se rozhodla pro ilustraci zařadit zjednodušené verze dvou mazurek, které v publikaci *Dvacet tři Chopinových skladeb v jednoduchých úpravách* nalezneme, budu se práci s nimi věnovat i v této kapitole.

Mazurku č. 2 op. 67 nalezneme v této edici ve dvou stránkové verzi o osmnácti taktech v tónině *a-moll*. Obsahuje pouze jedno téma, které v první části skladby, oddělené od druhé části dvojitou taktovou čarou, zazní dvakrát po sobě. Doprovod v levé ruce je velice jednoduchý jednohlas.

Na konci první části nalezneme značku *rit.*, označující zpomalení. Po něm po zmíněné dvojité taktové čáře nastupuje se značkou a tempo opět dvakrát úvodní téma, tentokrát však od taktu číslo patnáct s odlišným zakončením. Namísto anglického označení *gradually slower* v šestnáctém taktu bych doporučila žákovi napsat do not italské označení *rit.*, případně *poco a poco rit.*, aby si zvykal na italskou terminologii.

Jelikož skladba nemá kromě úvodního *piana* a konečného *pianissima* zaznačenou žádnou dynamiku, určitě doporučuji pedagogům jí věnovat pozornost a se žákem jí se pokusit například formou diskuze vymyslet. Následně je však důležité, aby ji učitel žákovi zaznamenal do partitury, případně to udělal sám žák.

Co považuji za velice užitečné, jsou předepsané prstoklady, nicméně se domnívám, že předepsaný prstoklad u každé noty je trochu přehnaný. Ale vzhledem k nízké úrovni obtížnosti této skladby (žák třetího či čtvrtého ročníku ZUŠ by ji měl být schopen zvládnout) se to dá odpustit.

Co se týče *Mazurky č. 3 op. 68*, ta je v o něco těžší úpravě než předchozí skladba. Na rozdíl od ní využívá náročnějšího rytmu s šestnáctinovými notami, je psána v tónině *F dur* se strukturou *A-B-A*, a ve svém průběhu využívá všech posuvek. Levá ruka již pro doprovod využívá nejenom jednoduchých tónů, ale i dvojhmatů, nejčastěji v rozsahu sexty.

Také dynamika je zde na rozdíl od předchozího kousku zaznačena o něco důkladněji – skladba začíná ve *forte*, po repetici ukončené *seconda volta* přechází dokonce do *fortissima*. Její druhá část se pak má hrát naopak v *mezzopiano*, ukončení je pak psáno v *pianissimu*. I u této mazurky je důkladně zaznačen prstoklad, podle mého názoru až moc podrobně.

3.4 KLAVÍR – TO NEJLEPŠÍ Z KLASIKY PRO KLAVÍR I KEYBOARD

Jak vyplývá již z názvu, tato sbírka not, kterou vydalo v roce 2001 nakladatelství Editio Moravia, obsahuje vybraná díla klasických klavírních skladeb, a to od baroka přes klasicismus až po impresionismus. Kromě skladeb Johanna Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadea Mozarta či Franze Schuberta (z českých skladatelů mohu zmínit např. Zdeňka Fibicha, Antonína Dvořáka či Bedřicha Smetanu) nechybí ani Fryderyk Chopin. Skladby jsou buď upravené do jednodušších verzí, anebo se jedná o klavírní výtahy (nebo přepisy) orchestrálních děl.

Chopin je v této sbírce zastoupen svým *Valčíkem a-moll č. 2 op. 34*, který je zde uveden ve dvoustránkové zlehčené úpravě. Úvodní téma v levé ruce je osmitaktové, v devátém taktu zaznívá lehce pozměněno znovu a je na něj v této zjednodušené verzi pro jistotu poukázáno označením *espressivo* u zápisu basové linky. Druhé téma potom již nastupuje v ruce pravé, a to na třetí době taktu číslo šestnáct.

Oblast druhého tématu trvá až do taktu třicátého sedmého, kdy po dvojité taktové čáře nastupuje téma třetí, které je složeno v paralelní tónině A dur a odvíjí se na ploše šestnácti taktů. V taktu číslo padesát tři se pak navrácí úvodní téma, opět v tónině a-moll, po jehož druhém zopakování skladba v taktu číslo šedesát osm končí.

3.4.1 PRÁCE S CHOPINOVÝM DÍLEM ZE SBÍRKY KLAVÍR – TO NEJLEPŠÍ Z KLASIKY

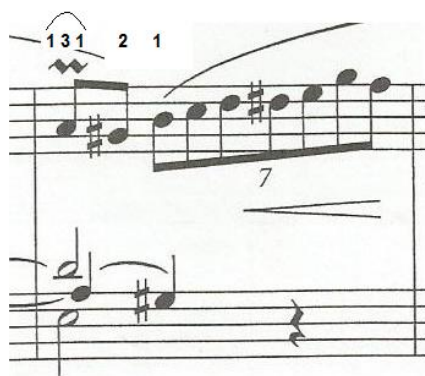
PRO KLAVÍR I KEYBOARD

Hned z kraje valčíku je třeba pohlídat zřetelnost melodie, která se skrývá v levé ruce, a zároveň to, aby byl doprovod pravé ruky tišší. Také je třeba dohlédnout na to, aby žák postupem doby nezačal spojovat spodní (shodné) tóny doprovodu pravé ruky v jeden tón o délce půlové noty, k čemuž notový zápis vzhledem k uvedenému *legatu* může svádět.

Od devátého taktu doporučuji zahrát repetici tématu naléhavěji a určitě se pokusit dohlédnout na to, aby opakování nebylo stejné jako první zaznění tématu. Co se týče trylku v levé ruce v pátém a třináctém taktu, doporučuji jej hrát prvním a třetím prstem, nikoli druhým třetím, které jsme na tóny *e* a *f* v předešlých taktech používali.

V taktu šestnáctém doporučuji žákovi vysvětlit italský termín *poco piu*, který se zde očividně vztahuje k dynamice a znamená tedy zesílení z původního *piana* např. na *mezzoforte*. Následně je třeba se kromě zpěvnosti melodie také zaměřit na čisté basy na prvních dobách v levé ruce. Skoky v levé ruce nejsou nikterak velké, přesto by však žákovi ZUŠ mohly činit problém.

V taktu dvacátém třetím je třeba pohlídat nátryl v pravé ruce, aby šel před dobou, pro jeho provedení doporučuji třetí a první prst a na následné *gis* prst druhý tímto způsobem:



Obr.8

Hru přírazů s dobou je pak ještě třeba pohlídat i v oblasti třetího tématu, a to hned třikrát (takt třicátý devátý, čtyřicátý třetí a čtyřicátý sedmý).

V posledním zaznění prvního tématu od taktu číslo šedesát jedna až do konce valčíku doporučuji použití levého pedálu, jelikož je zde psáno *pianissimo* a vzhledem k poměrně nemalé hustotě notového zápisu by mohlo být pro žáka problematičtější *pianissima* docílit.

Pro srovnání či možnost dalšího pedagogického využití tohoto zajímavého notového materiálu, jsem umístila do příloh této diplomové práce zjednodušenou verzi tohoto Chopinova *Valčíku*.

4. DOPORUČENÉ SKLADBY FRYDERYKA CHOPINA PRO ŽÁKY ZUŠ, SEŘAZENÉ PODLE OBTÍŽNOSTI

Jelikož má tato diplomová práce sloužit nejenom začínajícím pedagogům na ZUŠ, rozhodla jsem se pro lepší orientaci seřadit všechny výše zmíněné vybrané skladby Fryderyka Chopina podle obtížnosti.

Jako nejméně náročnou skladbu bych označila *Valčík B.150*. Valčík je složený v příjemné tónině *a-moll* a jeho notový zápis je velice přehledný a jednoduchý. Pouze bych nedoporučovala dodržovat repetice, jelikož dvě stránky partitury mi připadají i bez repetice dostatečně dlouhé.

Na druhé místo bych umístila Chopinovo *Preludium č. 4 op. 28 e-moll*, a to vzhledem k opět příjemné tónině s pouze jedním křížkem a jednoduchostí melodie pravé ruky. Díky té má žák dostatečný prostor a čas pro přečtení doprovodných akordů ruky levé.

Jako třetí nejjednodušší skladbu jsem se rozhodla označit *Preludium č. 2 a-moll*. Ačkoli je kratší než *preludium předchozí* a na rozdíl od něj ani nemá žádné předznamenání, partitura obsahuje velké množství jednoduchých i dvojitých posuvek, což znesnadňuje četbu partitury.

Pro svůj přehledný zápis a příjemnou jednostránkovou délku bych jako další skladbu v pořadí zvolila *Valčík B.133*. Ačkoli je zkomponován v tónině *Es dur*, přesto se domnívám, že žák prvního cyklu ZUŠ by jej měl být schopen bez větších problémů přečíst a následně přednést, protože kromě počátečního předznamenání skladba žádná další výrazná úskalí neobnáší.

Tímto bych zakončila skupinu jednoduchých Chopinových skladeb, které jako pedagogové můžeme bez problémů zadat našim žákům prvního cyklu základních uměleckých škol. Následujících pět skladeb už bych doporučovala spíše pro žáky druhého cyklu ZUŠ, nicméně moje doporučení určitě není nikterak závazné ani určující, neboť výběr repertoáru žákům se nedá nijak takto generalizovat. Každý žák je totiž specifický a výběr skladeb je nutno pečlivě promyslet a uzpůsobit jeho schopnostem a stupni vývoje.

Jako první z druhé, těžší skupiny, bych uvedla *Polonézu KK IIa g-moll*, a to kvůli jejímu rychlému tempu – *Vivo*. K ní bych ještě přiřadila *Mazurku č. 3 op. 68 F dur*, opět především kvůli rychlejšímu tempu *Allegro ma non troppo*.

Za ně bych zařadila *Polonézu KK IVa B dur*, a to opět kvůli rychlému tempu *Allegro ma non troppo* a také kvůli rychlým rozloženým a lomeným akordům.

Na čtvrtém místě bych uvedla *Nokturno č. 3 op. 15 g-moll*. Ačkoli je na přečtení poměrně jednoduché a je psáno v pomalém tempu *Lento*, jedná se o poměrně dlouhou, a hlavně interpretačně náročnou skladbu.

Za něj jsem se rozhodla umístit *Mazurku č. 4 op. 86 f-moll*, „*Nedokončenou*“, a to jednak kvůli tónině, a také kvůli tomu, že je plná chromatických postupů, což ale znamená ohromné množství posuvek, které žákům mohou znesnadnit četbu notového zápisu.

Na další pozici bych zařadila *Nokturno B 108 c-moll*, jelikož tato skladba si vyžaduje již určité hudební zralosti a zkušeností.

Jako úplně nejtěžší ze všech Chopinových skladeb, které jsem v této práci rozebírala, bych označila *Etudu č. 1 op. 25 As dur*, jelikož ta si žádá výrazné kromě technické vyspělosti i určitý „fond“ sil, neboť skladba je poměrně dlouhá a její notový zápis je velice hustý – hráč v této etudě nemá víceméně žádná odpočinková místa.

5. ZÁVĚR

Závěrem své práce bych chtěla zhodnotit získané informace a splnění vytyčených cílů. Při zpracovávání tématu jsem čerpala z dostupné literatury, dostupných českých i cizojazyčných internetových zdrojů. V neposlední řadě mi byly cenným studijním materiálem samozřejmě i samotné partitury Fryderyka Chopina.

V první kapitole jsem stručně nastínila sled životních událostí a nejdůležitější dílo slavného polského skladatele v kontextu jeho života.

Kapitola druhá se zaměřuje na výběr těch nejjednodušších Chopinových kompozic, které lze využít při výuce žáků studia prvního i druhého cyklu základních uměleckých škol. Skladby jsou řazeny tematicky a ke každé vybrané skladbě patří jak obecný úvod obsahující základní informace o dané hudební formě, tak i podrobný rozbor skladeb včetně metodických rad a upozornění.

Třetí kapitola pojednává o těch skladbách Fryderyka Chopina, které se rozhodli nejrůznější autoři, ať tuzemští či zahraniční, zařadit do svých klavírních škol a sbírek.

Poslední kapitola pak obsahuje seřazení všech vybraných Chopinových skladeb od nejjednodušších až po ty nejtěžší, aby byla pedagogům při výběru repertoáru co možná nejvíce ulehčena práce.

To bylo ostatně cílem celé této diplomové práce, který jsem, jak věřím, naplnila, a poskytla jsem tak nejenom začínajícím pedagogům dostatečně obsáhlou, ale přesto přehlednou pracovní pomůcku.

6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BRUHN, Siglind. *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis*. New York: Pendragon Press, 2008. ISBN 978-1576471401.

HAL, Leonard. *Nocturnes: Kritický komentář*. Mnichov: G. Henle Verlag, 2006.

HUNEKER, James. *Chopin: The Man and His Music*. New York: Dover Publications, 1966. ISBN 1-60303-588-5.

CHROBÁKOVÁ, Eliška. *Malá ilustrovaná encyklopedie*. Český Těšín: Encyklopedický dům, 1999. ISBN 80-7309-362-6.

JIRÁK, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Panton, 1985.

LISZT, Ferenc. *Fr. Chopin*. Praha: Fr. Topič, 1947.

ORGA, Ates. *Chopin*. Neptune City: Paganiniana Publications, 1980. ISBN 9780846704164.

SADIE, S. (ed.): *The New Grove: A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, edition 2nd, Macmillan Publishers Limited London, London, 2001.

Internetové zdroje:

ABSRM [online]. [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://us.abrsm.org/en/our-exams/piano>

The Fryderyk Chopin Institute. [online]. [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/52>

Chopin Music [online]. 2015 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.chopinmusic.net/works/nocturnes/>

Our Chopin. [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://www.ourchopin.com>

Piano Society. ROBERT STÅHLBRAND. [online]. [cit. 2015-01-06]. Dostupné z: <http://pianosociety.com/cms/index.php?section=636>

Romantic Discoveries Recordings. [online]. [cit. 2015-02-12]. Dostupné z: <http://rdrecs.wordpress.com/2010/07/26/bendix-piano-sonata-chopin-nocturne-oubliee/>

7. SEZNAM PŘÍLOH

I. Kompletní seznam skladeb Fryderyka Chopina

II. Zjednodušené úpravy Chopinových skladeb ze zahraničních hudebních škol

III. Fryderyk Chopin ve fotografiích

I. Kompletní seznam díla Fryderyka Chopina

Balady (4)

Balada č.1 - Op.23: g-moll (1835)

Balada č.2 - Op.38: F dur (1839)

Balada č.3 - Op.47: As dur (1841)

Balada č.4 - Op.52: F-moll (1842 - 1843)

Etudy (27)

Etuda č.1 - Op.10 č.1: C dur (1830 - 1832)

Etuda č.2 - Op.10 č.2: a-moll (1830 - 1832)

Etuda č.3 - Op.10 č.3: E dur (1830 - 1832)

Etuda č.4 - Op.10 č.4: cis-moll (1830 - 1832)

Etuda č.5 - Op.10 č.5: Ges dur (1830 - 1832)

Etuda č.6 - Op.10 č.6: es-moll (1830 - 1832)

Etuda č.7 - Op.10 č.7: C dur (1830 - 1832)

Etuda č.8 - Op.10 č.8: F dur (1830 - 1832)

Etuda č.9 - Op.10 č.9: f-moll (1830 - 1832)

Etuda č.10 - Op.10 č.10: As dur (1830 - 1832)

Etuda č.11 - Op.10 č.11: Es dur (1830 - 1832)

Etuda č.12 - Op.10 č.12: c-moll (1830 - 1832)

Etuda č.13 - Op.25 č.1: As dur (1835 - 1837)

Etuda č.14 - Op.25 č.2: f-moll (1835 - 1837)

Etuda č.15 - Op.25 č.3: F dur (1835 - 1837)

Etuda č.16 - Op.25 č.4: a-moll (1835 - 1837)

Etuda č.17 - Op.25 č.5: e-moll (1835 - 1837)

Etuda č.18 - Op.25 č.6: gis-moll (1835 - 1837)

Etuda č.19 - Op.25 č.7: E dur (1835 - 1837)

Etuda č.20 - Op.25 č.8: Des dur (1835 - 1837)

Etuda č.21 - Op.25 č.9: Ges dur (1835 - 1837)

Etuda č.22 - Op.25 č.10: h-moll (1835 - 1837)

Etuda č.23 - Op.25 č.11: a-moll (1835 - 1837)

Etuda č.24 - Op.25 č.12: c-moll (1835 - 1837)

Etuda č.25 - Vydáno posmrtně: Nouvelles Etüde č.1: f-moll (1839)

Etuda č.26 - Vydáno posmrtně: Nouvelles Etüde č.2: As dur (1839)

Etuda č.27 - Vydáno posmrtně : Nouvelles Etüde č.3: Des dur (1839)

Impromptu (4)

Impromptu č.1 - Op.29: As dur (1839)

Impromptu č.2 - Op.36: Fis dur (1839)

Impromptu č.3 - Op.51: Ges dur (1842)

Impromptu č.4 - Op.66: cis moll (1834)

Mazurky (59)

Mazurka č.1 - Op.6 č.1: fis-moll (1830 - 1832)

Mazurka č.2 - Op.6 č.2: fis-moll (1830 - 1832)

Mazurka č.3 - Op.6 č.3: E dur (1830 - 1832)

Mazurka č.4 - Op.6 č.4: es-moll (1830 - 1832)

Mazurka č.5 - Op.7 č.1: B dur (1830 - 1832)

Mazurka č.6 - Op.7 č.2: A dur (1830 - 1832)

Mazurka č.7 - Op.7 č.3: F dur (1830 - 1832)

Mazurka č.8 - Op.7 č.4: As dur (1830 - 1832, 1.verze 1825)

Mazurka č.9 - Op.7 č.5: C dur (1830 - 1832)

Mazurka č.10 - Op.17 č.1: B dur (1833)

Mazurka č.11 - Op.17 č.2: e-moll (1833)

Mazurka č.12 - Op.17 č.3: As dur (1833)

Mazurka č.13 - Op.17 č.4: a-moll (1833)

Mazurka č.14 - Op.24 č.1: g-moll (1833)

Mazurka č.15 - Op.24 č.2: C dur (1833)

Mazurka č.16 - Op.24 č.3: As dur (1833)

Mazurka č.17 - Op.24 č.4: b-moll (1833)

Mazurka č.18 - Op.30 č.1: c-moll (1837)

Mazurka č.19 - Op.30 č.2: h-moll (1837)

Mazurka č.20 - Op.30 č.3: Des dur (1837)

Mazurka č.21 - Op.30 č.4: cis-moll (1837)

Mazurka č.22 - Op.33 č.1: gis-moll (1838)

Mazurka č.23 - Op.33 č.2: D dur (1838)

Mazurka č.24 - Op.33 č.3: C-major (1838)

Mazurka č.25 - Op.33 č.4: H dur (1838)

Mazurka č.26 - Op.41 č.1: es-moll (1838 - 1839)

Mazurka č.27 - Op.41 č.2: H dur (1838 - 1839)

Mazurka č.28 - Op.41 č.3: As dur (1838 - 1839)

Mazurka č.29 - Op.41 č.4: cis-moll (1838 - 1839)

Mazurka č.30 - Op.50 č.1: G dur (1842)

Mazurka č.31 - Op.50 č.2: As dur (1842)

Mazurka č.32 - Op.50 č.3: cis-moll (1842)

Mazurka č.33 - Op.56 č.1: B dur (1843 - 1844)

Mazurka č.34 - Op.56 č.2: C dur (1843 - 1844)

Mazurka č.35 - Op.56 č.3: c-moll (1843 - 1844)

Mazurka č.36 - Op.59 č.1: a-moll (1845)

Mazurka č.37 - Op.59 č.2: As dur (1845)

Mazurka č.38 - Op.59 č.3: fis-moll (1845)

Mazurka č.39 - Op.63 č.1: H dur (1846)

Mazurka č.40 - Op.63 č.2: g-moll (1846)

Mazurka č.41 - Op.63 č.3: cis-moll (1846)

Mazurka č.42 - Op.67 č.1: G dur (1835)

Mazurka č.43 - Op.67 č.2: g-moll (1848 - 1849)

Mazurka č.44 - Op.67 č.3: C dur (1835)

Mazurka č.45 - Op.67 č.4: a-moll (1846)

Mazurka č.46 - Op.68 č.1: C dur (1830)

Mazurka č.47 - Op.68 č.2: a-moll (1827)

Mazurka č.48 - Op.68 č.3: F dur (1830)

Mazurka č.49 - Op.68 č.4: f-moll (1849)

Mazurka č.50 - Vydáno posmrtně: D dur (1820)

Mazurka č.51 - Vydáno posmrtně: B dur (1825 - 1826)

Mazurka č.52 - Vydáno posmrtně: G dur (1825 - 1826)

Mazurka č.53 - Vydáno posmrtně: B dur (1832)

Mazurka č.54 - Vydáno posmrtně: C dur (1833)

Mazurka č.55 - Vydáno posmrtně: As dur (1834)

Mazurka č.56 - Vydáno posmrtně: a-moll (1839, Notre Temps)

Mazurka č.57 - Vydáno posmrtně: a-moll (1840)

Mazurka č.58- Vydáno posmrtně: a-moll (1840, Mazurka A Emile Gaillard)

Mazurka č.59 - Vydáno posmrtně: B dur (?, Mazurka Dabrowski)

Nocturna (21)

Nocturno č.1 - Op.9 č.1: b-moll (1830)

Nocturno č.2 - Op.9 č.2: Es dur (1830)

Nocturno č.3 - Op.9 č.3: H dur (1830)

Nocturno č.4 - Op.15 č.1: F dur (1830 - 1832)

Nocturno č.5 - Op.15 č.2: Fis dur (1830 - 1832)

Nocturno č.6 - Op.15 č.3: g-moll (1830 - 1832)

Nocturno č.7 - Op.27 č.1: cis-moll (1835)

Nocturno č.8 - Op.27 č.2: Des dur (1835)

Nocturno č.9 - Op.32 č.1: H dur (1837)

Nocturno č.10 - Op.32 č.2: As dur (1837)

Nocturno č.11 - Op.37 č.1: g-moll (1838 - 1839)

Nocturno č.12 - Op.37 č.2: G dur (1838 - 1839)

Nocturno č.13 - Op.48 č.1: c-moll (1841)

Nocturno č.14 - Op.48 č.2: Fis dur (1841)

Nocturno č.15 - Op.55 č.1: f-moll (1842 - 1844)

Nocturno č.16 - Op.55 č.2: Es dur (1842 - 1844)

Nocturno č.17 - Op.62 č.1: H dur (1846)

Nocturno č.18 - Op.62 č.2: E dur (1846)

Nocturno č.19 - Op.72: e-moll (1827)

Nocturno č.20 - Vydáno posmrtně: cis-moll (1830)

Nocturno č.21 - Vydáno posmrtně: c-moll (1837)

Klavírní koncerty (2)

Klavírní koncert č. 1 - Op.11: e-moll (1830)

Klavírní koncert č. 2 - Op.21: f-moll (1830)

Písně (20)

Píseň č.1 - Op.74 Zyczenie by Witwicki: G dur (1829)

Píseň č.2 - Op.74 Wiosna by Witwicki: g-moll (1838)

Píseň č.3 - Op.74 Smutna rzeka by Witwicki: fis-moll (1831)

Píseň č.4 - Op.74 Hulanka by Witwicki: C dur (1830)

Píseň č.5 - Op.74 Gdzie lubi by Witwicki: A dur (1829)

Píseň č.6 - Op.74 Precz z moich oc by Mickiewicz: As dur (1827)

Píseň č.7 - Op.74 Posel by Witwicki: D dur (1831)

Píseň č.8 - Op.74 Sliczby chłopiec by Zaleski: D dur (1841)

Píseň č.9 - Op.74 Melodia by Krasinski: e-moll (1847)

Píseň č.10 - Op.74 Wojak by Witwicki: As dur (1831)

Píseň č.11 - Op.74 Dwojaki koniec by Zalesli: d-moll (1845)

Píseň č.12 - Op.74 Moja pieszcotka by Mickiewicz: Ges dur (1837)

Píseň č.13 - Op.74 Nie ma czego trzeba by Zaleski: a-moll (1845)

Píseň č.14 - Op.74 Pierscien by Witwicki: Es dur (1836)

Píseň č.15 - Op.74 Narzeczony by Witwicki: a-moll (1831)

Píseň č.16 - Op.74 Pionska Litewska by Witwicki: F dur (1831)

Píseň č.17 - Op.74 Spiew Grobowy by Pol: es-moll (1836)

Píseň č.18 - Op.74 Enchantment: d-moll (?)

Píseň č.19 - Op.74 Reverie: a-moll (?)

Píseň č.20 - Vydáno posmrtně: Dumka: a-moll (1840)

Polonézy (17)

Polonéza č.1 - Op.22: G dur, Es dur (1830-1835)

Polonéza č.2 - Op.26 č.1: cis-moll (1835)

Polonéza č.3 - Op.26 č.2: es-moll (1835)

Polonéza č.4 - Op.40 č.1: A dur (1838-1839)

Polonéza č.5 - Op.40 č.2: c-moll (1838-1839)

Polonéza č.6 - Op.44: fis-moll (1841)

Polonéza č.7 - Op.53: As dur (1842-1843)

Polonéza č.8 - Op.61: As dur (1846)

Polonéza č.9 - Op.71 č.1: d-moll (1827-1828)

Polonéza č.10 - Op.71 noč2: B dur (1828)

Polonéza č.11 - Op.71 no.3: f-moll (1828)

Polonéza č.12 - Vydáno posmrtně: B dur (1817)

Polonéza č.13 - Vydáno posmrtně: G-minor (1817)

Polonéza č.14 - Vydáno posmrtně Ab-major (1821)

Polonéza č.15 - Vydáno posmrtně G#-minor (1824)

Polonéza č.16 - Vydáno posmrtně: b-moll (1826)

Polonéza č.17 - Vydáno posmrtně: ges-moll (1829)

Preludia (27)

Preludium č.1 - Op.28 č.1: C-major (1838-1839)

Preludium č.2 - Op.28 č..2: A-minor (1838-1839)

Preludium č.3 - Op.28 č.3: G-major (1838-1839)

Preludium č.4 - Op.28 č.4: E-minor (1838-1839)

Preludium č.5 - Op.28 č.5: D dur (1838-1839)

Preludium č.6 - Op.28 č.6: h-moll (1838-1839)

Preludium č.7 - Op.28 č.7: A dur (1838-1839)

Preludium č.8 - Op.28 č.8: fis-moll (1838-1839)

Preludium č.9 - Op.28 č.9: E dur (1838-1839)

Preludium č.10 - Op.28 č.10: cis-moll (1838-1839)

Preludium č.11 - Op.28 č.11: H dur (1838-1839)

Preludium č.12 - Op.28 č.12: gis-moll (1838-1839)

Preludium č.13 - Op.28 č.13: Fis dur (1838-1839)

Preludium č.14 - Op.28 č.14: es-moll (1838-1839)

Preludium č.15 - Op.28 č.15: Des-dur (1838-1839)

Preludium č.16 - Op.28 č.16: b-moll (1838-1839)

Preludium č.17 - Op.28 no.17: As dur (1838-1839)

Preludium č.18 - Op.28 no.18: f-moll (1838-1839)

Preludium č.19 - Op.28 č.19: Es dur (1838-1839)

Preludium č.20 - Op.28 č.20: c-moll (1838-1839)

Preludium č.21 - Op.28 č.21: B dur (1838-1839)

Preludium č.22 - Op.28 č.22: g-moll (1838-1839)

Preludium č.23 - Op.28 č.23: F dur (1838-1839)

Preludium č.24 - Op.28 č.24: d-moll (1838-1839)

Preludium č.25 - Op.45: cis -moll (1841)

Preludium č.26 - Vydáno posmrtně: As dur (1834)

* Preludium č.27 - Vydáno posmrtně: es-moll (1839)

Ronda (5)

Rondo č.1 - Op.1: c-moll (1825)

Rondo č.2 - Op.5: F dur (1826)

Rondo č.3 - Op.14: F dur (1827-28)

Rondo č.4 - Op.16: c-moll, es-moll (1832-1833)

Rondo č.5 - Op.73: C dur (1828 – pro 2 klavíry, 1840 – pro 1 klavír)

Salonní hudba (3)

Op.3: C dur (1829 - 1830)

Op.8: g-moll (1828 - 1829)

Vydáno posmrtně: E dur (1831)

Scherza (4)

Scherzo č.1 - Op.20: h-moll (1835)

Scherzo č.2 - Op.31:b-moll (1837)

Scherzo č.3 - Op.39:cis-moll (1839)

Scherzo č.4 - Op.54: E dur (1842-1843)

Sonáty (4)

Sonáta no.1 - Op.4: c-moll (1827-1828)

Sonáta no.2 - Op.35: b-moll (1837, 1839)

Sonáta no.3 - Op.58: h-moll (1844)

Sonáta no.4 - Op.65: g-moll (1845-1846)

Variace (7)

Variace č.1 - Op.2: b-moll (1827)

Variace č.2 - Op.12: B dur (1833)

Variace č.3 - Vydáno posmrtně: E dur (1824)

Variace č.4 - Vydáno posmrtně: D dur (1826)

Variace č.5 - Vydáno posmrtně: A dur (1829)

Variace č.6 - Vydáno posmrtně: E dur (?)

Variace č.7 - Vydáno posmrtně: E dur (1837)

Valčíky (20)

Valčík č.1 - Op.18: Es dur (1831-1832)

Valčík č.2 - Op.34 č.1: As dur (1835)

Valčík č.3 - Op.34 č.2: a-moll (1834)

Valčík č.4 - Op.34 č.3: F dur (1838)

Valčík č.5 - Op.42: As dur (1840)

Valčík č.6 - Op.64 č.1: Des dur (1847)

Valčík č.7 - Op.64 č.2: cis-moll (1847)

Valčík č.8 - Op.64 č.3: As dur (1847)

Valčík č.9 - Op.69 č.1: As dur (1835)

Valčík č.10 - Op.69 č.2: b-moll (1829)

Valčík č.11 - Op.70 č.1: Ges dur (1832)
Valčík č.12 - Op.70 č.2: f-moll (1842)
Valčík č.13 - Op.70 č.3: Des dur (1829)
Valčík č.14 - Vydáno posmrtně: e-moll (1829)
Valčík č.15 - Vydáno posmrtně: E dur (1830)
Valčík č.16 - Vydáno posmrtně: As dur (1830)
Valčík č.17 - Vydáno posmrtně: Es dur (1830)
Valčík č.18 - Vydáno posmrtně: Es dur (1840)
Valčík č.19 - Vydáno posmrtně: a-moll (1847)
Valčík č.20 - Vydáno posmrtně: fis-moll (1838?)

Ostatní skladby (21)

Op.13 Fantasy on Polish Air: A dur (1828)
Op.19 Bolero: C dur, A dur (1833)
Op.43 Tarantelle: As dur (1841)
Op.46 Allegro de concert: A dur (1834 - 1841)
Op.49 Fantasie: F-minor, As dur (1841)
Op.57 Berceuse: Des dur (1844)
Op.60 Barcarolle: Fis dur (1845 - 1846)
Op.71 Ecosaise č.1: D dur (1828)
Op.71 Ecosaise č.2: g-moll (1828) Op.71 Ecosaise č.3: Des dur (1828)

Vydáno posmrtně: Pohřební pochod: c-moll (1826)

Vydáno posmrtně: Albumblatt: E dur (1843)

Vydáno posmrtně: Kontredanse: Ges dur (1827)

Vydáno posmrtně: Galup Marquis: Des dur (?)

Vydáno posmrtně: Part pro Contrabass: E dur (1832)

Vydáno posmrtně: Cantabile: B dur (1834)

Vydáno posmrtně: Canon: F-minor (1839)

Vydáno posmrtně: Fuga: a-moll (1841)

Vydáno posmrtně: Bourree 1: A dur (1846)

Vydáno posmrtně: Bourree 2: G dur (1846)

Vydáno posmrtně: Largo: Es dur (1847)⁴⁸

⁴⁸ Piano Society. ROBERT STÄHLBRAND. [online]. [cit. 2015-01-06]. Dostupné z: <http://pianosociety.com/cms/index.php?section=636>

II. Zjednodušené úpravy Chopinových skladeb ze zahraničních hudebních škol

Mazurka a-moll ze sbírky 23 Chopinových skladeb v jednoduchých úpravách

Mazurka

The main theme of Chopin's Mazurka, Op. 67 no. 2—a different section of the music on page 7 ("A Plaintive Chopin Melody"). The Mazurs were country folk living near Warsaw, the capital of Poland. The *mazurka* [mah-ZOOR-kah], one of their popular national dances, was known as early as the 16th century, and was a particular favorite of Chopin, who wrote more than 60 of these dances for piano. Some are bold and lively; others, plaintive and dreamy.

Songful

The musical score is presented in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (A minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system includes the instruction *p legato*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The second system continues the melody. The third system includes a fermata over the final note of the first staff. The fourth system includes the instruction *rit.* (ritardando) over the final notes of the first staff.

a tempo

First system of musical notation, measures 1 and 2. The treble clef contains a sequence of eighth notes: G4 (finger 4), A4 (finger 5), B4 (finger 4), C5 (finger 1), D5 (finger 2), E5 (finger 1), F5 (finger 2), G5 (finger 3). The bass clef contains a half note G3 (finger 5) in measure 1, and a half note G3 (finger 4) followed by a half note F3 (finger 1) in measure 2.

Second system of musical notation, measures 3 and 4. The treble clef contains a sequence of eighth notes: G4 (finger 4), A4 (finger 5), B4 (finger 4), C5 (finger 1), D5 (finger 2), E5 (finger 4), F5 (finger 4), G5 (finger 4). The bass clef contains a half note G3 (finger 4) in measure 3, and a half note G3 (finger 4) followed by a half note F3 (finger 1) in measure 4.

Third system of musical notation, measures 5 and 6. The treble clef contains a sequence of eighth notes: G4 (finger 4), A4 (finger 5), B4 (finger 4), C5 (finger 1), D5 (finger 2), E5 (finger 1), F5 (finger 5), G5 (finger 4), A5 (finger 3). The bass clef contains a half note G3 (finger 5) in measure 5, and a half note G3 (finger 5) followed by a half note F3 (finger 3) in measure 6.

gradually slower

Fourth system of musical notation, measures 7, 8, and 9. The treble clef contains a sequence of eighth notes: G4 (finger 3), A4 (finger 2), B4 (finger 1), C5 (finger 3), D5 (finger 2), E5 (finger 1), F5 (finger 3), G5 (finger 2), A5 (finger 1). The bass clef contains a half note G3 (finger 2) in measure 7, a half note G3 (finger 1) in measure 8, and a half note G3 (finger 2) in measure 9. A slur covers the final two notes of the treble staff (F5 and G5) and the final note of the bass staff (G3) in measure 9. The dynamic marking *pp* is at the end of the system.

Mazurka in F

Chopin's Op. 68 no. 3, composed when he was 19, but not published until 20 years after his death at the age of 39. Here's a totally different face for the mazurka: this time it's a jaunty, light-hearted, and very youthful dance piece—the exact opposite of the plaintive mazurka on page 10. As you play, picture the bright, heel-tapping movement of happy, young dancers.

Lively, but not too fast

The musical score is presented in four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (f) dynamic. The first system contains three measures with fingerings 2, 5, 4, 3, 2 in the right hand and 5 in the left. The second system contains three measures with fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4 in the right hand and 5 in the left. The third system contains two measures for the first ending (1.) and two for the second ending (2.), with fingerings 3, 2, 1, 5, 3, 2, 1 in the right hand and 5, 5, 5, 5, 5, 2 in the left. The fourth system contains three measures with fingerings 1, 5, 4, 3, 4, 2, 1, 5 in the right hand and 4, 1, 2, 3, 2, 4, 4, 1 in the left. The piece concludes with a fortissimo (ff) dynamic.

First system of musical notation, measures 1-3. The treble clef contains a descending eighth-note triplet (4, 3, 2) followed by a quarter note (1) and a dotted quarter note (5). The bass clef contains a descending eighth-note triplet (2, 3, 1) followed by a quarter note (4) and a dotted quarter note (1). The dynamic marking *p* is placed above the second measure.

Second system of musical notation, measures 4-6. The treble clef contains a quarter note (1), an eighth note (5), a quarter note (4), and a dotted quarter note (2). The bass clef contains a quarter note (4), a dotted quarter note (1), and a quarter note (2). The dynamic marking *mp* is placed above the sixth measure.

Third system of musical notation, measures 7-9. The treble clef contains a descending eighth-note triplet (4, 3, 2) followed by a quarter note (1) and a dotted quarter note (5). The bass clef contains a dotted quarter note (5), a quarter note (5), and a dotted quarter note (5).

Fourth system of musical notation, measures 10-14. The treble clef contains a quarter note (1), an eighth note (4), a quarter note (3), a dotted quarter note (2), a quarter note (1), a quarter note (4), a quarter note (3), a dotted quarter note (2), a quarter note (1), a quarter note (4), a quarter note (1), a dotted quarter note (2), and a quarter note (3). The bass clef contains a dotted quarter note (5), a quarter note (5), a dotted quarter note (5), a quarter note (5), a dotted quarter note (5), and a quarter note (2). The dynamic marking *p* is placed above the first measure, and the tempo marking *poco rall.* is placed above the third measure.

Valse

Fryderik Chopin
(1810 - 1849)

Lento

p
espressivo

poco più

p

poco cresc.

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature is two sharps (F# and C#). The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The word *sostenuto* is written above the final measure.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand features a melodic line with a trill in measure 6. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand continues the melodic development. The left hand has a *Rec.* (recapitulation) marking in measure 11. An asterisk (*) is placed at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The tempo marking *a tempo* is present. The dynamic *p* is used. There are *Rec.* markings and asterisks (*) in the left hand.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The dynamic *pp* (pianissimo) is used. The right hand has a trill in measure 18.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The tempo marking *rall.* (rallentando) is present. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

III. Fryderyk Chopin ve fotografiích



Portrét od R. Delacroixe





ANOTACE

Jméno a příjmení:	Lucie Šťastná
Katedra:	Katedra hudební výchovy
Vedoucí práce:	MgA.Ladislav Pulchert, Ph.D.
Rok obhajoby:	2015

Název práce:	Klavírní dílo Fryderyka Chopina a jeho využití v pedagogické praxi.
Název v angličtině:	Piano works of Fryderyk Chopin and their use during the pedagogical process.
Anotace práce:	Diplomová práce stručně nastiňuje život Fryderyka Chopina, jeho dílo a využití jeho skladeb v pedagogické praxi. Shrnuje veškeré potřebné informace ohledně výběru, studia a metodiky výuky těchto klavírních skladeb pro začínající i zkušené učitele základních uměleckých škol.
Klíčová slova:	Klavír, metodika klavíru, Fryderyk Chopin.
Anotace v angličtině:	The diploma thesis describes the life of Fryderyk Chopin, his works and its use in the pedagogice process. There all the important informatik about the choice, studies and methodology of teaching those piano works for both the young and experienced teachers of the art schools.
Klíčová slova v angličtině:	Fryderyk Chopin, piano music, piano methodology.
Přílohy vázané v práci:	Kompletní seznam skladeb Fryderyka Chopina, zjednodušené úpravy Chopinových skladeb ze zahraničních hudebních škol, Fryderyk Chopin ve fotografiích.
Rozsah práce:	88 stran
Jazyk práce:	Český jazyk