

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy



**ADÉLA KRUPOVÁ**

III. ročník – prezenční studium

Obor: hudební kultura – společenské vědy

**PEDAGOGICKÉ VYUŽITÍ SCHUMANNOVA CYKLU  
ALBUM PRO MLÁDEŽ**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PaedDr. Lena Pulchertová, Ph. D.

OLOMOUC 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 1. 4. 2011

.....

vlastnoruční podpis

Chtěla bych touto cestou velmi poděkovat zejména vedoucí mé bakalářské práce PaedDr. Leně Pulchertové, Ph.D. za odbornou pomoc, poskytnutí materiálových podkladů, rad a cenných připomínek, za trpělivost a čas s ochotou věnovaný konzultacím. Také bych ráda poděkovala za podporu své rodině.

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>5</b>
<b>1. ŽIVOT A DÍLO ROBERTA SCHUMANNA</b> .....	<b>6</b>
1.1 ŽIVOT ROBERTA SCHUMANNA .....	6
1.2 DÍLO .....	10
1.3 VLIV ROBERTA SCHUMANNA NA ČESKOU HUDBU.....	11
1.3.1 <i>Bedřich Smetana</i> .....	11
1.3.2 <i>Zdeněk Fibich</i> .....	11
1.3.3 <i>Antonín Dvořák</i> .....	12
1.3.4 <i>Vítězslav Novák</i> .....	12
1.3.5 <i>Josef Suk</i> .....	13
<b>2. ANALÝZA SCHUMANNOVÝCH POZNÁMEK „DOMÁCÍ A ŽIVOTNÍ PRAVIDLA PRO NASTÁVAJÍCÍ HUDEBNÍKY“</b> .....	<b>14</b>
2.1 HUDEBNÍ SLUCH.....	15
2.2 HUDEBNÍ PŘEDSTAVIVOST A HUDEBNÍ PAMĚŤ .....	17
2.3 MUZIKÁLNOST .....	20
2.4 POSTUP PŘI STUDIU SKLADBY .....	20
2.5 VZTAH SKLADATEL – INTERPRET.....	22
2.6 PÍLE A VYTRVALOST .....	24
2.7 PRÁCE A ODPOČINEK.....	24
<b>3. PEDAGOGICKÉ VYUŽITÍ A METODICKÉ POKYNY PRO STUDIUM ALBA PRO MLÁDEŽ OP. 68</b> .....	<b>26</b>
3.1 ARTIKULACE .....	26
3.1.1 <i>Legato</i> .....	26
3.1.2 <i>Staccato</i> .....	28
3.1.3 <i>Portamento</i> .....	29
3.2 AKORDOVÁ HRA.....	30
3.3 PEDALIZACE.....	32
3.4 POLYFONIE.....	37
3.5 RYTMUS .....	38
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>39</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA</b> .....	<b>40</b>
<b>PŘÍLOHY</b>	
<b>ANOTACE</b>	

## ÚVOD

Téma své bakalářské práce „Pedagogické využití Schumannova cyklu Album pro mládež“ jsem si vybrala z toho důvodu, že hře na klavír se věnuji již mnoho let, tato problematika mě zajímá a myslím si, že informace obsažené v této práci využiji rovněž ve své pozdější pedagogické praxi.

Základní pramen tedy tvoří Schumannova sbírka, protože obsahuje kromě široké škály skladeb různé obtížnosti také spoustu metodických poznámek. Vzhledem k nedostatečné míře zkušeností s prací s dětmi a výukou klavíru se má bakalářská práce z převážné části opírá o odbornou literaturu. Bohužel, v některých případech bylo problematické dostat se k primárním zdrojům, proto je občas využívána druhotná, parafrázovaná citace.

Práce je členěna do tří hlavních částí. V první kapitole se čtenář seznámí s životem a dílem Roberta Schumanna. Schumann patří mezi nejznámější a nejuznávanější skladatele 19. století, pozornost je tedy zaměřena i na vliv tohoto velkého umělce na vybrané české hudební skladatele.

Druhou kapitolu věnuji rozboru poznámek nazvaných „Domácí a životní pravidla pro nastávající hudebníky“, které jsou součástí Alba pro mládež. Ačkoli byly vytvořeny v první polovině 19. století, mnoho z nich je stále „živých“ i dnes. Smyslem práce je nastínit pohled člověka 21. století na některé stále aktuální poznámky.

Přínos pro pedagogickou praxi nabízí nejvíce kapitola poslední, ve které se zaměřuji na studium jednotlivých skladeb a hledání technických prvků, na kterých je možné zdokonalit si žákovy klavírní dovednosti, a to nejen u začátečníků, ale i u mírně pokročilých klavíristů. Vzhledem k omezenému rozsahu práce se věnuji pouze základní problematice, se kterou se setká každý klavírista.

Robert Schumann zprvu zastával názor, že hra na klavír je především mechanika – avšak v době, kdy vzniklo Album, zmíněné stanovisko již neplatilo. Naopak tvrdil, že nad mechanikou musí stát hudebnost, fantazie, srdce a bojoval proti mechanismům ve výchově. Klavírista by se měl stát především umělcem a člověkem, nejen virtuosem...

# 1. ŽIVOT A DÍLO ROBERTA SCHUMANNA

## 1.1 Život Roberta Schumanna

Robert Schumann, celým jménem Robert Alexander Schumann, byl německý hudební skladatel a významný hudební kritik. Je považován za jednoho z největších a nejuznávanějších skladatelů 19. století. Patří k druhé generaci romantiků, k té, která se snaží ve svém díle ztvárnit nejživotnější a nejpokrokovější rysy své doby. Do této generace můžeme zařadit také jeho dobrého přítele Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, Fryderyka Chopina, Ference Liszta nebo Richarda Wagnera. V letech 1830 – 1850 měl velký vliv v Německu a ten se rychle šířil i za hranice. Schumannova tvorba značně ovlivnila rovněž českou hudbu. Ze světových umělců měli na ni větší vliv snad už jen Wolfgang Amadeus Mozart nebo Richard Wagner.

Robert Schumann se narodil v malém, idylickém, saském městečku Zwickau dne 8. června 1810 jako páté a poslední dítě manželů Schumannových. Toto krásné město bylo nedotčeno ruchem moderního života a industrializací. Robert si zde velmi brzy zamiloval přírodu a zvláště květiny. Jeho otec, August Schumann, byl spisovatelem. Vlastnil také ve Zwickau prosperující knihkupectví a nakladatelství. Na svého syna měl velký vliv. Bohužel ale trpěl psychickými problémy, byl často nemocný a nervovou chorobu po něm zdědil i Robert. August Schumann zemřel, když bylo Robertovi 16 let.

Jak se ukázalo, ani matka, Johanna Christiana, nebyla po psychické stránce zcela zdravá, proto v roce 1819 odjela spolu se svým synem na krátký pobyt do Karlových Varů, na který Robert později velice pěkně vzpomíná. Navštívili tam mimo jiné koncert slavného Ignáce Moschelese, který se stal jeho vzorem.

Rodina nebyla nijak zvlášť hudební. Měla bližší vztah k literatuře, než k hudbě. Prvnímu vzdělání ve hře na klavír se dostalo Robertovi v sedmi letech. Učil ho varhaník mariánského chrámu, bakalář Johann Gottfried Kuntsch, který jako první poznal jeho velký hudební talent. August Schumann talent svého syna velice podporoval, chtěl mu zařídit vzdělání u C. M. Webera, ale smrt obou v roce 1826 tyto plány překazila a mladému Robertovi se až do dvaceti let v hudbě odborného vzdělání nedostalo. Přesto však ve svých dvanácti letech zkomponoval spoustu klavírních skladeb, písní atd. V jeho mládí byli oblíbenými skladateli mimo Mozarta a Haydna pruský princ Louis Ferdinand, Ferdinand Ries, zmiňovaný Moscheles a později hlavně Franz Schubert.

Roku 1820 nastoupil na gymnázium ve Zwickau. Vytvořil ze svých spolužáků orchestr, který se scházel u Schumannů doma. Měl velkou podporu rodiny, zvláště svého otce. Na gymnáziu se projevuje i jeho básnické a literární nadání. K literatuře byl veden již od mládí. Inspiroval ho především německý spisovatel Jean Paul – jeho díla byla velice blízká Robertově samotářské a melancholické povaze.

Matka si nepřála, aby se po ukončení gymnázia věnoval hudbě, proto roku 1828 odjel do Lipska, kde se zapsal na právnickou fakultu. Se studiem práv ale ani nezačal. Denně cvičil na klavír několik hodin a komponoval drobné věci. Hudba se mu stávala jedinou útěchou v jeho samotě a melancholii. Věnoval se jí stále intenzivněji. Začal studovat klavírní hru u pedantického, svérázného Fridricha Wiecka. V Lipsku se poprvé setkává s jeho dcerou, devítiletou Clarou Wieckovou, která byla již tehdy velmi nadaná klavíristka.

V letech 1829 – 1830 pokračoval ve studiích práva na slavné univerzitě v Heidelbergu, hlavního města literárního romantismu. Lákala ho tamější krajina a jiná mentalita lidí. Strávil zde tři semestry. Přestože byl jinak docela uzavřený, žil zde společenským životem, navázal několik přátelství a lámal jedno dívčí srdce za druhým, pak se ovšem znovu uzavírá do sebe. Proslavil se jako výborný pianista – cvičil až sedm hodin denně. V Heidelbergu vznikla také první verze variací Abegg. Jeho talent byl neuvěřitelný, chybělo mu však studium teorie. Schumann byl přesvědčen, že nikdy nebude dobrým právníkem. Jeho úspěchy, zároveň i všeobecná známost jeho kompoziční činnosti ho přiměly k životnímu rozhodnutí. 30. července 1830 píše dopis své matce: „...Můj celý život byl dvacetiletým zápasem mezi poezií a prózou, nebo to nazvi hudba a práva. V Lipsku jsem si, bez starosti o životní plán, jen tak žil, snil a toulal se a v podstatě nedal dohromady nic pořádného; tady jsem více pracoval, ale tam i zde jsem vždy vroucně a stále vroucněji lpěl na umění. Teď stojím na křižovatce a lekám se otázky: kam? – Poslechnu-li svého génia, ukazuje mi k hudbě, a já věřím, ke správné cestě“ (Sýkora, 1967, s. 32). Zároveň matku požádal, aby se zeptala Fridricha Wiecka, co si o jeho rozhodnutí myslí a zdali by se stal jeho učitelem. Wieck byl ochoten Schumanna vyučovat a slíbil, že z něj vychová během tří let největšího pianistu mezi žijícími, lepšího, než byl Moscheles nebo Hummel. Měl však určité podmínky, které musel Schumann akceptovat. Robert Schumann na tyto podmínky přistoupil.

Toto období bylo pro něj velice úspěšné. Některá díla vyšla tiskem, prosazuje se i jako hudební kritik. Jeho kariéra klavírního virtuose ale neměla dlouhého trvání. Zastával názor, že „klavír je především mechanika“ a to se mu stalo osudným. Pokusil se

vynalézt nějaký mechanický aparát, díky kterému by se zkrátil výcvik a dosáhl by rychlejších výsledků. Chtěl osamostatnit čtvrtý prst, což je nemožné. Třetí a čtvrtý prst uměle vytahoval pomocí aparátu do výšky a hrál pouze prsty ostatními. Výsledek byl katastrofální – čtvrtý prst nejprve znecitlivěl, poté ztratila šlacha svou sílu. S koncertní kariérou byl tedy úplný konec, Schumann se musel vzdát své předsevzaté dráhy, ukončil studium u Wiecka a začal komponovat (Sýkora, 2006). Harmonii a kontrapunkt si osvojil u skladatele Heinricha Dorna, který tehdy řídil lipskou operu. Jako skladatel se velice brzo proslavil a stal se uznávaným. Léta 1834 – 1844 jsou považována za jeho nejúspěšnější. V tomto období se ale začínají objevovat první příznaky duševní choroby.

Roku 1831 se poprvé představil i jako hudební spisovatel. O tři roky později založil časopis *Die neue Zeitschrift für Musik*<sup>1</sup>, ve kterém publikoval své názory. Hlavní myšlenkou časopisu byl boj za pokrok. Časopis řídil deset let. Vytvořil pomyslnou družinu nazvanou „Davidovými spojenci“, kteří bojovali proti nepřátelům hudebního pokroku. Ty nazýval „filištrí“, neboli filišťáni (představovali je např. Fink nebo Rellstab). Skupinu Davidovců tvořili jednak skuteční lidé, významní němečtí i zahraniční hosté, např. Jan Václav Kalivoda, Karel Mozart, Nowakowski a další., dále k nim přiřadil velké skladatele, jako byli Bach, Händel, Beethoven, Schubert, Chopin atd. a patřily zde i tajemné postavy existující pouze v Schumannově mysli. Objevují se zde jména jako Florestan, Eusebius nebo Mistr Raro – první dva z nich představovali určitou povahovou stránku Schumanna - Florestan byl bouřlivé povahy, Eusebius spíše hloubavý. V Mistru Raro, který byl jakýmsi zprostředkovatelem mezi nimi, můžeme spatřit určité rysy F. Wiecka. Časopis se řadil mezi přední evropské hudební časopisy a měl mimořádný úspěch, což Schumanna velice naplňovalo. Nezaháel ani v skladatelské činnosti a v této době vznikají nejkrásnější klavírní díla.

Schumann prožíval románek s Ernestinou von Fricken, dokonce byli zasnoubeni, ale tento vztah neměl dlouhého trvání. Robert si uvědomil své city k Claře Wieckové, dceři svého učitele. Roku 1837 ji požádal o ruku. Otec byl ovšem proti, a proto k uzavření sňatku došlo až 12. září 1840. Clara byla vynikající klavíristkou, v této době možná slavnější než její manžel. Interpretovala jeho skladby - skrze ni si Robert plnil své sny. Jejich manželství bylo velice harmonické a šťastné. Mladí manželé žili v Lipsku. 1. září

---

<sup>1</sup> Nový časopis pro hudbu



1841 se jim narodila jejich první dcera Marie. Schumannovi měli nakonec dětí osm: Elisů, Julii, Emila, Ludwiga, Ferdinanda, Eugenií a Felixe.

Schumann stále trpěl silnými depresi. V létě roku 1842 se pokusil svůj zdravotní stav zlepšit a podnikl léčebnou cestu do Karlových Varů a Mariánských Lázní. Jeho stav však nenabyl velkého zlepšení. Navíc se čím dál více začal stranit okolí a uzavírat se do sebe. Ostatně, měl k tomu vždy sklony. V této době dostal nabídku funkce profesora na lipské konzervatoři od Mendelssohna, který tuto pozici doposud zastával. Začal vyučovat hru na klavír, kompozici a hru partitur, ale kvůli jeho povaze, nechuti komunikovat s okolím, to nebylo pro Schumanna zrovna vhodné povolání, a tak se stalo jeho působení na lipské konzervatoři pouze krátkodobou záležitostí.

Roku 1844 podnikli manželé čtyřměsíční koncertní cestu do Ruska, následně pak do Tylže, Mitavy, Rigy a Tallinu. Clara slavila velké úspěchy a tato cesta manžely neobyčejně proslavila. Robertovy nervové deprese se stále zhoršovaly. Po návratu tedy ukončil své působení na lipské konzervatoři, opustil i svůj časopis (redakci po něm převzal Osvald Lorenz) a s rodinou se odstěhovali do Drážďan. V místě nového domova ho téměř nikdo neznal.

O dva roky později přibýly k jeho psychickým problémům ještě sluchové přeludy – stále slyšel zvonění a šumění. V roce 1847 uspořádal Schumann se svou ženou koncertní cestu i do Prahy, kde se setkal s Bedřichem Smetanou. Asi po měsíčním pobytu v Praze se opět vrátili do Drážďan.

Ve svých čtyřiceti letech přijal Robert místo dirigenta profesionálního orchestru v Düsseldorfu a začal také řídit amatérský smíšený sbor. Tato dráha však nebyla příliš úspěšná.

Schumannova tvorba v první polovině 50. let znamenala pro kritiky jakýsi úpadek. V roce 1853 vznikají poslední skladby, jako jsou např. Koncertní Allegro pro klavír a orchestr op. 134, Fantasie pro housle a orchestr op. 131, Houslový koncert d moll, Jitřní zpěvy pro klavír op. 133, Dětský ples op. 130 pro čtyřruční klavír pohádkové příběhy op. 132 pro klavír aj.

V únoru 1854 se začaly jeho nervové problémy prudce zhoršovat. Dokonce se pokusil o sebevraždu skokem do řeky Rýn, byl však zachráněn. Poslední dva roky života strávil v soukromém ústavu pro nervové choroby v Endenichu u Bonnu. Poslední skladba, která

vznikla v této léčebně, se nazývala Endenišský chorál. Zde Robert Schumann 29. července 1856 ve svých 46 letech umírá. Jeho pozůstatky byly pochovány v Bonnu.

## 1.2 Dílo

Těžiště jeho díla je v klavírních skladbách. Vždy se chtěl stát dobrým klavíristou, a to se také projevuje v jeho dílech, které jsou virtuózní a plně využívají technických a barevných možností nástroje. Je pro něj typický lyrický hudební výraz, dále je charakteristický bohatou rytmikou, také neklidnou, nedopovězenou, proměnlivou a fantazijní melodií, která je často skryta ve vnitřních hlasech. Témata jsou většinou velmi krátká a vzestupná.

Do roku 1839 se věnoval výhradně klavírní tvorbě. Napsal 26 mistrovských skladeb, z nichž jsou nejznámější Variace op. 1 Abegg, Papillons op. 2, Studie Paganiniho op. 3, Tance Davidovy op. 6, Carneval op. 9, Fantastické kusy op. 12, Kreisleriana op. 16, Noveletty op. 21, Noční kusy op. 29, Lesní scény op. 82, Motýli, poetický cyklus Dětské scény a v neposlední řadě Album pro mládež op. 68. Zkomponoval také tři sonáty – fis moll, g moll, f moll.

Rok 1840 považujeme za „rok písňové tvorby“. Napsal asi 130 písní na texty německých básníků své doby - mezi nejoblíbenější autory patřili Heinrich Heine, Joseph von Eichendorff, Adalbert von Chamisso. Schumann vychází ze Schuberta, byl však mnohem snivější. V písních je klavírní part, který má obrazotvornou úlohu, rovnocenný partu zpěvnímu. Jsou to zvláště písně Liederkreis op. 24 (Heine), Kruh písní op. 39 (Eichendorff), Myrty, Láska a život ženy (Chamisso), Láska básníková (Heine), Romance a balady aj. Psal rovněž dua, tria a kvartety.

Z dalších děl můžeme vzpomenout čtyři krásné symfonie, ve kterých je patřičný Beethovenův vliv. Dále nelze opomenout Klavírní a Violoncellový koncert, Houslový koncert d moll, Koncertní kus pro čtyři lesní rohy nebo operu Genoveva a oratorium Ráj a Peri. Do této kategorie řadíme i Requiem za Mignon.

Věnoval se i komorní tvorbě. Významné jsou tři smyčcové kvartety, tři klavírní tria a klavírní kvintet Es dur.

## **1.3 Vliv Roberta Schumanna na českou hudbu**

### ***1.3.1 Bedřich Smetana***

Značný vliv Roberta Schumanna můžeme spatřit v tvorbě Bedřicha Smetany, který se s ním roku 1847 osobně setkal. Smetana byl ovlivněn celou řadou romantických skladatelů – zpočátku to byl např. Franz Schubert, Daniel Auber nebo Carl Maria von Weber, posléze právě Robert Schumann, dále na něj působili Fryderik Chopin a Ferenc Liszt. Neměli bychom opomenout ani Johana Sebastiana Bacha, kterého měl Smetana rovněž pečlivě prostudovaného.

Roberta Schumanna si velice vážil, inspiroval se jeho skladbami hlavně ve čtyřicátých letech 20. století, ale určitý vliv můžeme pozorovat i v letech následujících. První znaky se objevují již v klavírní sonátě z r. 1846, nebo také v písních „Smutek opuštěné“ a „Vyzvání“ složených téhož roku. Jako projev obdivu svá díla Robertovi posílal. Skladba „Lístek do památníku“ byla dokonce věnována přímo jemu. Rovněž ve Smetanových Charakteristických kusech je Schumannův vliv patřičný – vnímal ho jako nejmodernějšího hudebního básníka ve své době, což se v tomto díle velice dobře odráží.

Schumannovy skladby byly součástí Smetanova repertoáru na různých hudebních večírcích. Propagoval je i v zahraničí. Např. díky Smetanovi se v r. 1857 dozvěděli o slavném skladateli v Göteborgu, kde ho doposud neznali. Skladby byly zahrnuty také v programech koncertních cest v Německu a Holandsku r. 1861.

Později se Schumannův vliv začal postupně vytrácet. Je to období, kdy Smetana ustupuje od malých skladeb a začíná čerpat hlavně z Ference Liszta a Richarda Wagnera.

### ***1.3.2 Zdeněk Fibich***

Svého času byl nazýván „český Schumann“. Především období jeho mládí bylo ovlivněno lyrikou Roberta Schumanna. Fibichovy nejstarší skladby jsou „schumannovské“ svým duchem i způsobem výrazu, poté však začal komponovat svým stylem, který byl odlišný. Přestože každý z nich skládal svým osobitým způsobem, je zde jistá příbuznost - Fibichovi byla totiž velice blízká skladatelova povaha, což je stále spojovalo. Oba byli snílci, jejich pohled na svět je naivní. Společná jim byla i skromnost, což se projevovalo v dílech obou autorů. Schumannův vliv pozorujeme např. v II. symfonii g moll, ouvertuře

k „Pražskému židu“, dále v písních na německé texty vzniklých v Lipsku nebo také v klavírních skladbách pro dvě a čtyři ruce. Jeho vliv do určité míry přivedl Fibicha ke komponování melodramu, svou roli zde sehráli dále Jiří Benda nebo Ferenc Liszt. Fibich si však nakonec vytvořil svou vlastní formu. Později, když se začal věnovat operní tvorbě, se nejvíce inspiroval Bedřichem Smetanou. Blízké mu bylo i dílo Richarda Wagnera.

### ***1.3.3 Antonín Dvořák***

S dílem Roberta Schumanna se seznámil během svých studijních let. Jeho vliv můžeme spatřit zejména v klavírní tvorbě a také tvorbě písňové, jako jsou např. Večerní písně. Stopy Schumannova romantismu se objevují i v klavírních skladbách vzniklých kolem r. 1880. Za všechny můžeme jmenovat např. Albumblatt, což je drobné, zasněné dílo, ve kterém se uprostřed objevuje národně zabarvené téma. Antonín Dvořák si Schumanna velice vážil, byl pro něj mistrem malých forem, ovšem jeho duševní svět mu byl poněkud cizí.

Stejně tak jako Fibich, i Dvořák získal po koncertě v Budapešti r. 1899 označení „český Schumann“. Nazval ho tak Pesti Hirlap, který zároveň vyzvedl Dvořákův slovanský typ.

### ***1.3.4 Vítězslav Novák***

Zejména v osmdesátých a devadesátých letech 19. století mu byli vzorem vedle Schumanna také Liszt, Čajkovskij a Grieg. Působila na něj romantická rozcitlivělost a vznětlivost. Mluvíme však hlavně o Novákově mládí, ve kterém se jeví jako romantik schumannovského typu.

Roku 1893 složil klavírní dílo s názvem: Variace na thema Schumannovo. Chtěl zde napodobit jeho způsob tvoření, harmonii a zároveň vyjádřit jeho povahu. Toto dílo bylo poprvé provedeno jeho profesorem hry na klavír Josefem Jiránkem.

Stejně jako Robert Schumann, i Vítězslav Novák měl období, ve kterém se věnoval klavírní tvorbě pro děti. Jedná se o drobné skladby z roku 1920, které jsou svým charakterem podobné Schumannovým Dětským scénám.

### ***1.3.5 Josef Suk***

Josef Suk se seznámil s dílem Schumannovým v době svých studií na veřejných koncertech. Vychází z něj v některých klavírních skladbách složených v roce 1887, ale rovněž klavírních skladbách op. 7 složených o deset let později.

Z dalších českých skladatelů, u kterých lze pozorovat určitý vliv Roberta Schumanna můžeme jmenovat Richarda Rozkošného, Jana Levoslava Bellu, Josefa Bohuslava Foerstra, nebo také Jana Maláta.

## 2. ANALÝZA SCHUMANNOVÝCH POZNÁMEK „DOMÁCÍ A ŽIVOTNÍ PRAVIDLA PRO NASTÁVAJÍCÍ HUDEBNÍKY“

Nápad napsat sbírku drobných skladeb, jako je Album pro mládež, dostal Robert Schumann den před sedmými narozeninami jeho nejstarší dcery Marie. Začal na něm ihned usilovně pracovat. Soubor těchto skladeb vznikl ve velice krátké době. Již v den svých narozenin – 1. září 1848 – dostala Marie první skladbičky, další pak vznikly v několika následujících dnech. Poslední dopsal 22. září a ještě téhož roku před vánocemi bylo Album pro mládež vydáno. Měl to být zároveň Schumannův vánoční dar všem mladým klavíristům. Album je považováno za první výtvar svého druhu, na který navazují další sbírky pozdějších skladatelů. Tohoto druhu můžeme považovat i Album pro mládež od P. I. Čajkovského.

Specifikum díla je také v tom, že Schumann jako první vytvořil skladby, které nazval neobvyklými poetickými názvy – pojmenování mělo jakýmsi způsobem souznít s mimohudebními zážitky dítěte a ještě před zazněním prvních tónů v něm vyvolat rozpoložení, díky kterému by skladba naznačovala daný smysl.

V Albu pro mládež se nachází spousta rad a metodických pokynů, které autor pojmenoval „Domácí a životní pravidla pro nastávající hudebníky“. Většinu z nich můžeme uplatnit i dnes, jsou však mezi nimi i takové poznámky, které souvisí s dobou tehdejší a v současnosti je již nevyužijeme.

Z poznámek, které nyní nevyužíváme, avšak Schumann na ně klade důraz, můžeme uvést např. tzv. „němou klaviaturu“. Dříve měla svůj význam. Skladatelé cestovali na velké vzdálenosti, doba přesunu byla mnohdy velmi dlouhá, tudíž nemá klaviatura nabízela možnost aspoň trochu cvičit. Tak měla pro skladatele a hudební interprety skutečný smysl. Ovšem v dnešní době je cestování velice jednoduché, máme mnoho možností výběru dopravních prostředků a není problém se dostat během několika hodin z jednoho konce světa na druhý. „Němá klaviatura“ pro nás ztratila svůj původní význam.

Jako další poznámku, která není aktuální, můžeme uvést např. nutnost cvičení se zavčas ve čtení starých klíčů. V dnešní době používáme k zapsání not klíče čtyři. Nejpoužívanější jsou zejména G klíč houslový, a také F klíč basový, které by měl znát každý hudebník - jsou totiž důležité i při studiu harmonie. Dále využíváme C klíč altový (violový) pro notaci

violového partu a C klíč tenorový jako pomocný klíč při notaci violoncella, občas fagotu nebo pozounu (Grigová, 1998).<sup>2</sup>

V této práci se budeme několika poznámkám, které jsou stále aktuální, pro klavíristu nezbytné, a zároveň napomáhají v rozvoji jeho talentu.

## 2.1 Hudební sluch

*„Pěstovat sluch je to nejdůležitější. Usiluj zavčas, abys rozeznával tóniny a tóny. Zvon, okenní tabule kukačka – hned vyzkoumat jaké tóny udávají“ (Schumann, 1983, s. 6).*

Hudební sluch tvoří jeden z nejdůležitějších prvků hudebního talentu. Hudbu vnímáme sluchem, u něj tedy vše začíná. Každý člověk hudební sluch má, někdo lepší, jiný o něco horší, ale jen nepatrné procento lidí postrádá hudební sluch úplně. Svou roli zde hrají i genetické predispozice, kterým je nutno se věnovat a dobře vést. Rozvoj hudebního sluchu a talentu vůbec je zprvu úkolem hudebního pedagoga. Bez správného vedení mohou i dobré vlohy zakrnět. Nejdříve se děti musí naučit poslouchat. Měli bychom u nich také vypěstovat sluchovou orientaci na klaviatuře, aby si nepamatovaly melodii podle vzdáleností mezi klávesami. Poté se můžeme zabývat pohyby ruky. Tento postup je jistě efektivnější, než kdybychom vedli žáka z opačné strany, jak tomu někdy bývá. „Jakmile žák opravdu uslyší délku, sílu a barvu tónu, nechá si snáze po pohybové stránce poradit právě proto, že slyší, a příště už bude vycházet jen ze svého sluchu a ne z napodobování pohybů“ (Šimonková, 1986, s. 16).

Sluch můžeme rozčlenit na konkrétní a vnitřní. Konkrétní sluch potom dále dělíme na absolutní<sup>3</sup> a relativní<sup>4</sup>. Podle Abrahama a Kobelta (In Martienssen, 1985) lidé s absolutním

---

<sup>2</sup> G klíč určuje polohu noty g<sup>1</sup>. Ačkoli tyto klíče pocházejí už z 13. stol., své uplatnění našly až v 15. - 16. století. Kromě dnes nejpoužívanějšího G klíče houslového se v minulosti používal také francouzský houslový klíč – brzy však vymizel.

F klíč se používal ve třech polohách: barytonový na třetí lince, subbasový na páté lince, které rovněž brzy vymizely, a na třetí lince klíč basový – využívaný dodnes pro hluboké a některé středně vysoké noty.

C klíč měl své využití zejména v hudbě vokální, proto byly nazvány podle lidských hlasů: sopránový, mezzosopránový, altový a tenorový klíč (Grigová, 1998, s. 14 - 16).

<sup>3</sup> Absolutní sluch - lze chápat jako jakousi trvalou paměť pro individuální charakteristiku tónů, akordů, tónin. Nevyjadřuje hudební „dokonalost“ sluchu, ale schopnost sluchu poznat a pojmenovat tón určité výšky bez jakékoli srovnávací opory (Poledňák, 1984, s. 13).

<sup>4</sup> Relativní sluch – je založen na slyšení (rozlišení, určení) intervalu (vztahu mezi prvky akordu apod.), a nikoli na prožitku individuální charakterističnosti jednotlivých konstitutivních tónů intervalu či akordu (Poledňák, 1984, s. 16).

sluchem mají větší hudební nadání. Usuzovali tak z toho důvodu, že téměř všichni špičkoví hudebníci absolutní sluch měli. Přesto jejich teze nejsou zcela pravdivé – absolutní zvuková paměť není měřítkem hudebního nadání a není nutné, aby jej měl každý hudebník - záleží i na jiných aspektech. Kdo však nemá relativní hudební sluch, v hudební kariéře neuspěje. Smysl pro zvuk, vytváření barvy zvuku hudebního nástroje nebo pěveckého hlasu je nadřazenější smyslu pro tón (absolutnímu sluchu).

Sluch vnitřní je hudební představa, související s hudební pamětí, která je pro hudebníka taktéž velice důležitá a významná. Je to schopnost slyšet napsané bez nástroje, bez reálného zvuku (Šimonková, 1986). Také zpěvné tóny např. na klavíru tvoříme pomocí vnitřního sluchu – nejprve sice napodobujeme konkrétní tón pedagoga, když je ale žák starší, nechá se vést svou představou o charakteru tónu a snaží se jej napodobit tak, jak ho cítí. Naše přání by tak mělo odpovídat reálnému zvuku. Jestliže se nám podaří vytvořit jeden krásný tón, je dále nutné umět ho použít ve větším měřítku, tedy spojit několik jednotlivých tónů ve frázi.

Každý prostý tón, který vnímáme, má dvě základní vlastnosti – výšku a ténbr<sup>5</sup> neboli kvalitu. Známe-li pouze barvu tónu, nikoli jeho výšku, nejsme schopni takový tón zaintonovat. Také všeobecně platí, že vůči tónům extrémně vysokým či naopak hlubokým se projevuje u všech lidí jakási „tónová hluchota“ – vnímáme pouze jejich ténbrovou kvalitu. U lidí hudebně nenadáných se tato tónová hluchota projevuje v celé tónové oblasti.

B. M. Těplov<sup>6</sup> (1967) na tento postoj reagoval tvrzením, že je chybou vnímat jen prosté tóny, protože lidská sluchová představa je dána vnímáním tónů složených. Každý tón je vůči jinému v určitém vztahu a teprve až jejich pohybem prožíváme hudební výšky tónu. Někteří lidé vnímají výšku spíše ténbrově. Jsou většinou méně hudebně nadaní, než druhá skupina lidí, která slyší hudební výšku. Základním a specifickým rysem hudebního sluchu je podle Těplova právě požadavek tónově výškového sluchu. Avšak i ténbrové slyšení má svou váhu – je nutné zejména při interpretaci. „Pro všechny hudební činnosti je nutná

---

<sup>5</sup> Ténbr = barva, zbarvení

<sup>6</sup> Boris Michajlovič Těplov (1896 – 1965): byl ruský sovětský psycholog a pedagog, akademik Akademie pedagogických věd. Původně se zabýval otázkami vnímání, posléze studiem schopností, nadání (zejména hudebního) a talentu. Svými pracemi přispěl k rozvoji psychologie osobnosti, zejména v oblasti studia individuálních rozdílů, diagnostických metod a typologie osobnosti.  
[http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id\\_desc=96692](http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=96692).



určitá „normální“ citlivost pro rozdíly výšek; slyšení nepatrných rozdílů tónových výšek však není předpokladem hudebního sluchu, nýbrž „sluchu ladiče“; naproti tomu ovšem mimořádně nízká tónově výšková citlivost je dána neschopností rozlišit témbrovou charakteristiku od vlastní tónové výšky a zakládá nehudebnost daného jedince“ (Poledňák, 1984, s. 128).

Hudební tónově výškový sluch uplatňujeme ve dvou podobách – sluch melodický (schopnost vnímání melodie, tonálnost, schopnost mít hudební sluchové představy a umět s nimi pracovat) a sluch harmonický (existují různé výklady tohoto sluchu, např. smysl pro konsonanci; schopnost pro reprodukci doprovodných hlasů; smysl pro ladění a tóninu aj.). Harmonický sluch však nelze pokládat za základní hudební schopnost. Podle Chvátilové (In Poledňák, 1984) jeho vývoj může velmi zaostávat za vývojem sluchu melodického.

Rozvoj hudebních sluchových schopností je velmi souhrnný proces, při kterém přetváříme základní hudební sluchové schopnosti ve schopnosti vyšší, zároveň dochází k propojení těchto schopností s životními zkušenostmi a prožitky. Takto se formuje osobnost hudebníka – má základ v aktivním hudebním sluchu, což je vlastně již výše zmiňovaný sluch vnitřní, který je základem hudební fantazie a paměti. Abychom si mohli něco zazpívat, je nutné si umět melodii představit, proto je vnitřní sluch (v nižší formě) důležitý již pro základní hudební činnosti.

## 2.2 Hudební představivost a hudební paměť

*„Své skladbičky musíš umět zahrát nejenom pomocí prstů, musíš si je umět zanotovat i bez klavíru. Hleď si zbystřit představivost tak, abys dovedl podržet v paměti nejen melodii nějaké skladby, ale i harmonii, která k ní patří“* (Schumann, 1983, s. 13).

Známý je výrok C. M. Giuliniho<sup>7</sup>, že interpret musí vidět za noty, aby si představil zvuk, a za zvuk, aby si představil myšlenku (In Šimonková, 1986).

Představivost je pro hudebníka velice důležitý aspekt. Pokud chceme, aby žák co nejlépe interpretoval danou skladbu, je nutné, aby měl jasnou představu vlastního provedení. Pro pochopení a následné vyjádření skladatelova záměru či charakteru skladby

---

<sup>7</sup> Carlo Maria Giulini (1914 – 2005): byl italský dirigent. V roce 1950 debutoval jako operní dirigent, působil v Římě, Miláně, Chicagu, Vídni, a od roku 1978 pak v Los Angeles.  
[http://www.cojeco.cz/index.php?s\\_term=&s\\_lang=2&detail=1&id\\_desc=29891](http://www.cojeco.cz/index.php?s_term=&s_lang=2&detail=1&id_desc=29891).

je neméně důležitá schopnost přenést své představy do pohybu rukou a reálného zvuku. Pokud je představa zcela jasná a ruce mají ten správný podnět, jsou schopny skladbu zahrát. „Čím je jasnější to, co se má udělat, tím je jasnější i to, jak se to má udělat. Sám cíl už ukazuje prostředky k jeho dosažení“ (Nejgauz, 1983, s. 63). Jestliže je představa žáka pouze povrchní a nepřesná, pokaždé cvičí určitý úsek jiným způsobem, používá například při každém cvičení jiný prstoklad, nebo jen „tupě přehrává dané noty“, nepřemýšlí nad tím, co hraje a nedbá na precizní provedení, ve svém hudebním rozvoji se dál neposune.

Je důležité, abychom skladbě porozuměli. Čím více skladbě rozumíme, tím rychleji, spolehlivěji a trvaleji si ji osvojíme. Práce se stává mnohem efektivnější a ekonomičtější, než kdybychom se ji učili pouze mechanicky, bez soustředěného myšlení.

Při cvičení skladby se opíráme o myšlenkové procesy – musíme si uvědomit harmonické vztahy, myslet v tzv. frazeologických jednotkách, odlišit základní a figurativní či ozdobné části melodiky, vydělit skrytou melodii ve figuracích apod.

Pro správnou interpretaci se ukazuje jako nezbytné, aby naše představy byly konkrétní a jasné. Jedině tak se mohou realizovat. Vyhneme se zbytečné nejistotě např. na koncertě, či jiném vystoupení na veřejnosti. Pokud se rozcházejí s konkrétností a dominuje v nich nepřesnost, stává se i technika hry nespolehlivou. Velký klavírista F. Blumenfeld<sup>8</sup> tento fakt vystihl tezí, že existují hudebníci, kteří slyší hudbu vnitřním sluchem a jejich „slyšící prsty“ ji provádějí. Bohužel je dost i takových klavíristů, kteří „kvedlují“ hluchými prsty, neslyší předem, nebo si jen velmi nejasně v obrysech představují, co chtějí říci svými rukama“ (In Jůzlová, 1982).

Zvuková představa nám však není vlastní od narození – zprvu by měl pedagog žákovi vysvětlit skryté myšlenky ukrývající se ve skladbě, vhodné je také hudebnost podporovat poslechem nahrávek nebo účastí na koncertech.

Jak dále uvádí Věra Jůzlová ve své knize *Práce u klavíru* (1982), sluchové představy můžeme kontrolovat různými metodami. První z nich je hra podle sluchu kontrolovaná zpěvem. Cílem této metody je naučit žáka osvojit si vnitřní slyšení dříve, než nácvik pianistických pohybů. Při práci na skladbě může být i zpěv výraznou pomocí, jak také

---

<sup>8</sup> Felix Blumenfeld (1863 – 1931): byl ruský hudební skladatel, dirigent, klavírista a učitel. Studoval na konzervatoři v Petrohradě. Jeho učiteli byli Nikolaj Rimskij-Korsakov a Fedor Stein. V Blumenfeldových skladbách můžeme pozorovat vliv Fryderika Chopina a Petr Iljiče Čajkovského.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Felix\\_Blumenfeld](http://en.wikipedia.org/wiki/Felix_Blumenfeld)

zmiňuje Schumann ve svých „pravidlech“. Podle Jůzlové by byl ideální zpěv pouze myšlený, vnitřní, ten však není u žáků kontrolovatelný. Ovšem i hlasitý zpěv má svou váhu. Dále uvádí cvičení, ve kterém se žák pouze dotýká kláves a zvuk si jen představuje – dochází tak ke splnutí sluchových i pohybových představ. Můžeme si také zkusit zahrát jen melodii skladby – zjistíme, zdali je hra pouze mechanická, nebo se opírá i o sluchové představy.

Žák musí mít jasnou představu cíle také při výběru pohybů. Musí vědět, čeho chce danými pohyby dosáhnout. „Cíl pohybu, tj. zvukový obraz, není absolutně konstantní. Jeho jedinou konstantní složkou je sled tónových výšek. Ostatní komponenty zvukového obrazu, témbrově dynamická a tempově agogická, jsou značně variabilní nejenom v provedení různých hráčů, ale i v různých provedeních a v průběhu práce jednoho a téhož interpreta“ (Jůzlová, 1982, s. 78). Koncentrace na pohybovou stránku by ale nikdy neměla potlačit představu zvukovou, ať už se jedná o složitější skladbu nebo jen pouhé prstové cvičení. Tím bychom docílili pouhého mechanického a nezáživného hraní.

Jak jsme již zmínili, s hudební představivostí je úzce spjata hudební paměť, která se dá podle jednoho z možných kritérií rozčlenit na vědomou a nevědomou, tzv. automatizaci. Když se učíme novou skladbu, nejprve kontrolujeme správnost každé noty. Neustálým opakováním a zrychlováním tempa se pohyby rukou stávají automatickými. V momentě, kdy se nám skladba dostane „do prstů“, můžeme říci, že se nám „dostala z vědomí“ (Šimonková, 1986). Nepamatujeme si každou notu, avšak ruce ví naprosto přesně, co mají dělat.

Uvedený jev můžeme pojmenovat jako tzv. dynamický stereotyp. Jedná se o navyklý způsob jednání, obsahově a formálně stejný projev individua (Poledňák, 1984).

V tomto stádiu se již plně nabízí možnost soustředit se na výrazovou stránku skladby. Naopak kognitivní prvky mohou plynulost hry narušit. Např. máme-li naučený nějaký prstoklad a najednou změníme navyklý pohyb ruky a přemýšlíme o zahrání daného tónu jiným prstem, prsty jsou „zmateny“, protože se snažíme změnit doposud vštípené návyky, které měly zautomatizované a dochází tak ke zbytečným chybám. Automatizace je velice důležitá, avšak žák by si měl dát pozor, aby se jeho hra nestala bezmyšlenkovitým, přehráváním not, ale byla stále tvůrčí a kreativní.

Paměť je dobré posilovat např. cvičením obtížnějších úseků každou rukou zvlášť, opakováním skladby zpaměti; různé způsoby práce bez nástroje, jako např. zapsání

naučené skladby do not; nebo také třeba přestat skladbu hrát v určitém místě a poté si jen představit, jak bychom ji ukončili, popř. ověřit si správnost našeho myšlení. Efektivní je rovněž cvičit skladbu tak, že ji začneme hrát od určitého místa, nikoli od začátku.

### 2.3 Muzikálnost

*„Copak znamená, že je někdo muzikální? Je to vlastnost, kterou nemáš, když s očima úzkostlivě upřenýma do not pracně dohraješ skladbu až do konce; nemáš ji, když ti někdo náhodou obrátí dva listy najednou a ty uvázneš a nemůžeš z místa. Máš ji však, když u nové skladby tušíš přibližně, co přijde, a u skladby, kterou znáš, to víš nazpaměť – slovem, když máš hudbu nejen v prstech, ale i v hlavě a srdci“ (Schumann, 1983, s. 37).*

Muzikálnost, nebo také hudební cit, považujeme za jeden z prvků talentu, který je vrozený a tudíž ho můžeme ovlivnit pouze minimálně. Je však pro hudebníka rozhodující – pokud máme sebelepší prstovou techniku, dokonce i intelekt, díky kterému jsme schopni dělat analýzy děl apod., ale pokud člověku chybí právě muzikálnost, nezmůžeme nic. Hudbou můžeme něco vyjádřit jen tehdy, cítíme-li ji. Měli bychom být schopni vytvořit si jakýsi nadhled nad skladbami - hrát z listu se naučí téměř každý, pokud bude usilovně cvičit, ale jde o to mít i nějakou představu harmonickou, melodickou a hudební představivost, o které jsme mluvili již v předcházející kapitole. Tuší-li interpret, co bude následovat, rychleji reaguje a řeší situaci, např. při případném neúspěchu na vystoupení.

Čím bude větší jistota muzikální, tím menší bude nejistota technická (Nejgauz, 1983). Nestačí však spoléhat jen na hudební cit (muzikálnost), rozum (logické myšlení) nebo na virtuozitu (dobrou techniku) jako na samostatné jednotky. Interpretační umění spočívá v propojení všech tří aspektů (Šimonková, 1986).

### 2.4 Postup při studiu skladby

*„Předloží-li ti někdo poprvé nějakou skladbu, abys ji zahrál, tedy ji nejprve letmo pročti“ (Schumann, 1983, s. 14).*

Nejdříve by si tedy měl žák noty pročíst, aby věděl, co ho čeká. Další postup je následující: Aby si vytvořil vnitřní představu o tom, jak bude vypadat konečná

interpretace, měl by si zkusit přehrát skladbu z listu. Výkon pravděpodobně nebude ideální, ale i tak si většinou umíme částečně domyslet, jaký by měl být finální výsledek.

První fázi můžeme nazvat, podle Šimonkové (1986), tzv. nejgauzovský „dirigentský počátek“, zrození uměleckého hudebního obrazu<sup>9</sup>, který G. Nejgauz považuje za nejdůležitější etapu umělecké interpretační práce. „Dirigentským počátkem“ to nazývá právě z důvodu, že i dirigent je nejdříve odkázán jen na vnitřní sluch a představivost.

Jak Nejgauz sám uvádí (1983), žák by měl studovat skladbu právě jako dirigent partituru, tzn. nejen v celku, ale i v detailech rozčleněním skladby na její hlavní složky, strukturu harmonickou a polyfonickou, prostudovat melodickou linku, pak až např. doprovod; pozastavit se u klíčových „obratů“ díla. Cvičení tímto způsobem autor uznává mnohem více než cvičit levou a pravou rukou zvlášť.

Musíme si také ujasnit prstoklad, pozice rukou a jejich změny. Skladbu se snažíme zdokonalovat - propracujeme každý detail. S touto fází souvisí i paměť, automatizace apod.

Pokud jsme si skladbu osvojili a umíme ji z paměti, zaměříme se na interpretaci, aby byla zajímavá, výrazná atd. Jedním z nejdůležitějších požadavků k dosažení krásné umělecké interpretace je podle Nejgauze (1983) požadavek jednoduchosti a přirozenosti. Je také nutné mít na paměti již zmiňovaný „umělecký obraz“ a klavírní techniku. Vytváření uměleckého obrazu souvisí s hudebně-uměleckou úrovní žáka. Tímto výrazem rozumíme sluch, obrazotvornost, temperament, možnosti intelektu, technické schopnosti apod. Dosáhnout poutavého a zainteresovaného provedení je jednodušší samozřejmě u žáků, u kterých je úroveň vyšší. V opačném případě musí pedagog vynaložit mnohem více úsilí při práci na uměleckém obraze. Je rozdíl mezi hraním a interpretací. Jak prohlásil Anton Rubinštein, „všichni umějí hrát“, málokdo však umí pěkně interpretovat.

Existuje šest prvků při tvořivosti tónů – smysl pro tón, linii, rytmus, tvar a ztvárnění. Jednotlivé prvky jsou u každého hudebníka odlišné kvality. Někdo má velký smysl pro zvuk, ale malý smysl pro linii, jiný velký smysl pro linii, ale malý smysl pro rytmus apod. (Martienssen, 1985).

---

<sup>9</sup> Hudební obraz = „Hudební řeč se svými zákonitostmi a jednotlivými součástmi, které se nazývají melodie, harmonie, polyfonie atd., s přesnou formální stavbou, citovým a poetickým obsahem“ (Nejgauz, 1983, s. 15).

## 2.5 Vztah skladatel – interpret

„Snaž se skladbou vyvolat dojem, jaký měl na mysli skladatel; o víc necht' nám nejde; co je nad to, je zkreslenina. Považuj za ohavnost měnit něco na výtvorech dobrých skladatelů, vynechávat něco, nebo dokonce v nich uplatňovat novomódní ozdůbky. Je to největší příkoří, které bys mohl způsobit umění“ (Schumann, 1983, s. 19).

Interpretace se skládá ze tří prvků – z interpretovaného (hudba), interpreta a z nástroje. V této podkapitole se budeme zabývat hlavně interpretem a jeho vztahem ke skladateli. „Skladba zůstává živá nebo umírá s dobrou či špatnou interpretací“ (Šimonková, 1986, s. 30).

Interpret by se měl snažit předat posluchači co nejvíce autentický zápis skladatele. Měl by plně respektovat všechny pokyny, ať už se týkají dynamiky, tempa, nebo třeba pedálu. Některé prvky se nám nemusejí zdát zpočátku logické, ale většinou v momentě, kdy si skladbu osvojíme a nějakým způsobem s ní splyneme, přijde nám skladatelův záměr přirozený. V mnoha případech byli skladatelé zároveň interprety svých děl, proto věděli naprosto přesně, co chtějí slyšet a takto to zapsali do not. Je nutné dodržovat zásady, které skladatel stanovil, přesto by zde měl být určitý prostor i pro subjektivní pohled klavíristy, nebo jiného hudebníka a do jisté míry jakési interpretovo vlastní pojetí díla. To je velice důležité. Pouze bezduchá interpretace skladby postrádající vlastní osobitosti diváka nezaujme. Jen to, co sami ve skladbě vycítíme a pochopíme, můžeme předat dále posluchačům. Umělec hraje podle své vůle, citu. „Ideální pojetí interpreta se většinou maximálně přibližuje záměru autora“ (Šimonková, 1986, s. 31). Někteří skladatelé jsou nám bližší, lépe splyneme s jejich skladbami, je nám blízký jejich styl komponování, s jinými se nemusíme ztotožnit, ačkoli se jedná o oblíbenou skladbu. Určitě je však dobré snažit se co nejvíce rozšířit si svůj repertoár, hrát díla nejrůznějších hudebních stylů, abychom sami zjistili, co je nám nejbližší. Občas se stává, že skladby, ke kterým si hledáme déle svou cestu, máme v konečném důsledku raději, než skladby, nebo hudební styly, které se nám zalíbí na první poslech. Tato myšlenka se objevuje i v Domácích a životních pravidlech R. Schumanna, kde píše: „Nesud' o skladbě po prvním poslechu; co se ti v první chvíli líbí, není vždycky to nejlepší. Mistři si žádají studium. Mnohé se ti ujasní až v nejvyšším stáří“ (Schumann, 1983, s. 41).

Požadavek přesné interpretace zápisu a zároveň individuality se může zdát v rozporu. Ovšem není tomu tak, jsou jakýmsi způsobem propojeny. Sdělení skladby by mělo být v první řadě takové, aby na posluchače zapůsobilo co nejlépe a co nejdéle. Kdyby se našel

interpret, který by zahrál dílo po svém, a na diváka by jeho provedení zapůsobilo tak silně, jako kdysi ve své době na posluchače zapůsobila interpretace samotných skladatelů, byli bychom ochotni akceptovat odlišnosti. Doba jde dál, vše se vyvíjí - včetně interpretačního umění. Skladbu bychom měli přizpůsobit naší době, nynějšímu člověku a jeho pohledu na svět. „Jde o syntézu historického poznání doby vzniku skladby a citového světa doby naší“ (Šimonková, 1986, s. 35).

Martienssen (1985) člení interprety do tří základních skupin:

1. Typ statický (klasický) – mezi představitele tohoto typu můžeme zařadit např. Hanse Bülowa. Základem je takt – „Takt je duší hudby“ (A. Kullak, in Martienssen, 1985, s. 71). Hudba působí velice korektně, příjemně, hra je velmi soustředěná, důležitý je cvik dobré prstové techniky, která by měla být v konečném důsledku jemná a citlivá. Charakteristická je i jasnost, věrnost notovému zápisu, propracovanost detailů a pokud možno malé využití pedálu. Z těchto znaků vyplývá, že interpret tohoto typu nejlépe napodobuje skladatele, zároveň je právě tento typ nejjednodušeji napodobitelný.
2. Typ extatický (romantický), jako byl např. Anton Rubinštejn. Tato zaměřenost vychází z lidského prožívání a citění. Oproti statické interpretaci je nejdůležitější celek. Nezatěžuje se detaily, je pro něj charakteristická improvizace, překlepy (které však posluchač nevnímá), vypouštění některých not, nebo narušování tempa. Významnou roli hraje pedál – při umělecké interpretaci má rozhodující úlohu. Tvorba tohoto typu je typická pro romantismus. „To, že snivý a fantazijní zvukový svět klavíru je doménou romantického kompozičního stylu, dokazují např. také mnohá Schumannova díla“ (Martienssen, 1985, s. 75).
3. Typ expanzivní (expresionistický). Představitelem je např. Busoni - rád interpretuje Bacha a modernu. Nejdůležitějším „materiálem“ ztvárnění je u statického typu kresba, u extatického barva, a ačkoli u expanzivních interpretů kresba i barva mají své místo, zajímají je především velké plochy, výstavba ploch a jejich konfrontace. Maximálně vyčerpávají zvukové možnosti nástroje. Tento typ nepředstavuje ani klasickou pedanterii, ani romantickou přiblížnost – je to „horký chlad“. „Expresionismus znamená vyhlášení boje vnější, smyslové stránce umění, která odcizila umění svému pravému poslání v lidském bytí, úloze čistého výrazu duše.

Jen odpoutáním se od jednorázově-smyslového může umění zvěstovat to, co je věčné“.

V životě se setkáváme většinou s kombinací těchto typů. Každý z nás je jiný a jediné, co nás sjednocuje je jen notový zápis, chápaný individuálně (Šimonková, 1986).

## 2.6 Píle a vytrvalost

*„Zákony mravnosti a zákony umění jsou jedny a tytéž. Píle a vytrvalost tě povedou stále výš. Z libry železa, která stojí pár grošů, je možno vyrobit mnoho tisíc hodinových per, jejichž cena jde do statisíců. Té hřivny, kterou jsi dostal shůry, využij věrně“* (Schumann, 1983, s. 54).

Mnoho žáků je velice talentovaných a mohli by být dobrými hudebníky, ale výsledky neodpovídají jejich talentu z toho důvodu, že jsou líní. P. I. Čajkovskij (In Šimonková, 1986) pronesl výrok, že když někdo nepracuje pilně, inspirace většinou nepřichází. Někteří své úkoly neustále odkládají a je pro ně „umění“ přinutit sebe sama ke každodenní práci. Stejně jako píle je zapotřebí i trpělivost. Pokud chceme něčeho dosáhnout, musíme pro to něco udělat, být trpěliví a nenechat se odradit neúspěchy. Když se něco nepodaří tak, jak jsme si představovali, neměli bychom si přestat věřit, ale naopak – měli bychom se snažit ve svém úsilí vytrvat. Zdravá sebedůvěra je taktéž nezbytná. Člověk, který si nevěří a nemá zájem o své výsledky, posluchače svým výkonem nepřesvědčí a nezaujme.

## 2.7 Práce a odpočinek

*„Máš-li za sebou svou denní hudební práci a cítíš-li se unaven, nenamáhej se dále. Lépe odpočívat, než pracovat bez chuti a bez svěžesti“* (Schumann, 1983, s. 15). *„Bez nadšení se v umění nedokáže pranic kloudného“* (Schumann, 1983, s. 59). *„Po svém hudebním studiu se pilně zotavuj četbou básníků. Projdi se na čerstvém vzduchu!“* (Schumann, 1983, s. 31).

Vhodná doba denní práce je pro každého z nás individuální. Někdo sedí u klavíru dlouhé hodiny, bez patřičné koncentrace je však práce bezúčelná. I zde může platit: méně znamená více. Žák, který cvičí na klavír denně třeba jen hodinu, ale plně se na hru soustředí, může mít lepší výsledky. Měli bychom usilovat o to, aby naše práce byla co nejekonomičtější a zároveň co nejefektivnější (v závislosti na žákových možnostech).



Někdo se naučí novou skladbu takřka hned, a poté potřebuje „jen“ zdokonalovat techniku a výraz při interpretaci (přednes skladby), jiný naopak potřebuje více času, aby si skladbu osvojil. Je dobré, když každý rozpozná své možnosti, zjistí, jaký způsob práce mu nejvíce vyhovuje, např. jestli se učí skladbu nejdříve každou rukou zvlášť a poté až spojí obě ruce dohromady, nebo zdali je pro něj lepší, když se učí novou věc pomaleji, ale rovnou dohromady (samozřejmě obtížnější úseky je třeba cvičit každou rukou zvlášť, ale obecně já sama uznávám spíše druhou variantu), kolik času mu zabere studium skladby, v jakém případě je cvičení nejefektivnější, a poté si podle toho zorganizovat denní harmonogram. Zpočátku by měli rodiče dohlížet na harmonogram cvičení, s přibývajícím věkem si většinou řídí svou práci u klavíru žák sám.

Svou roli v délce a efektivnosti cvičení hraje bezesporu i motivace. Pokud žák ví, že ho čeká vystoupení, či zkouška, dokáže se soustředit mnohem déle a dostat ze sebe maximum.

Má ale smysl cvičit za každou cenu, i když ztrácíme motivaci, nemáme chuť do práce, nebo jsme unaveni? Jak uvádí Šimonková (1986, s. 37), „Délka denní soustředěné práce, její norma, je správná tehdy, platí-li vzorec: chci = mohu“. Dále tvrdí, že tento vzorec do jisté míry souvisí i s talentem, poněvadž děti více talentované mají vyšší a jasnější cíle, kterých chtějí dosáhnout a tak vydrží déle pracovat, než děti pracující bez stanoveného cíle, které mají méně chuti a vůle k práci. Čas soustředěné práce pomáhá prodloužit i střídání jednotlivých druhů cvičení – procvičit skladbu i v pomalém tempu, zahrát ji v celku, nebo jen obtížnější úseky, třeba i každou rukou zvlášť; střídat nové skladby se starším repertoárem apod. Je však důležité udělat si po nějaké době hraní i přestávku, aby naše cvičení nebylo pouze mechanické, ale stále umělecky tvořivé. Doporučuje se aspoň pěti minutová přestávka po půlhodinové práci, nebo po hodině 10min. Pauza by neměla být příliš dlouhá, abychom se nemuseli znovu rozehrávat. Při únavě je odpočinek dokonce nezbytný, je prevencí před přepracováním, které při opakování situace může způsobit chorobné jevy, jako je např. nervozita, žaludeční potíže, apod.

Schumann doporučuje po svém hudebním studiu zotavování se četbou básníků. Každý relaxuje jiným způsobem, pro někoho je četba, nejen básníků, odpočinkem, dalšími možnostmi jsou třeba sport, procházka na čerstvém vzduchu, nebo také spánek.

### 3. PEDAGOGICKÉ VYUŽITÍ A METODICKÉ POKYNY PRO STUDIUM ALBA PRO MLÁDEŽ op. 68

Sbírka Album pro mládež obsahuje širokou škálu skladeb nejen elementárních, určených pro začátečníky, ale rovněž náročnějších, pro pokročilejší klavíristy. Skladby jsou uspořádány progresivně, tzn. od nejjednodušších po nejobtížnější. Schumann je vypracoval do dokonale logické, přehledné a snadno pochopitelné formy. Album má velkou pedagogickou hodnotu a je velice užitečné pro rozvoj klavíristických dovedností. Pro cvičení techniky hry máme určen jiný repertoár, jako jsou etudy, stupnice, prstová cvičení apod., ale na skladbách ze Schumannovy sbírky si můžeme dobře procvičit různé technické prvky - uvedeme si zde však jen několik základních, jako je klavírní artikulace, akordová hra, pedalizace, nebo rytmus. Jednotlivé skladby se nesoustředí na konkrétní problematiku, v každé z nich si můžeme zdokonalit hned několik technických prvků současně.

#### 3.1 Artikulace

##### 3.1.1 Legato

Legato<sup>10</sup> je jeden ze způsobů artikulace, kdy prsty nevzdalujeme od kláves, ale snažíme se jednotlivé noty co nejvíce svázat. Musíme dbát o to, aby mezi střídáním prstů nevznikla žádná mezera. Jednotlivé tóny by měly plynule přecházet z jednoho na druhý. V Albu pro mládež je obsaženo hned několik „skladbiček“, na kterých si může žák osvojit tento způsob úhozu.

Obr. 1. R. Schumann: Album pro mládež, Popěvek



<sup>10</sup> Legato = vázaně

Např. uvedená ukázka (obr. 1) je vhodná i pro začátečníky. Patří mezi nejjednodušší skladby ve sbírce. Téměř všechny délky not v melodii i doprovodu jsou stejné, proto se žák nemusí tolik soustředit na počítání hodnot not, ale může se zaměřit na správné postavení ruky, úhoz apod. Ve skladbě se navíc střídá melodie v pravé a v levé ruce. V devátém taktu přebírá melodii levá ruka – v tomto případě by se měl žák snažit zdůraznit melodii a pravou ruku naopak ztišit. Toto střídání dynamiky jednotlivých rukou může být zpočátku poměrně obtížné. V levé ruce si musíme dát rovněž pozor, v jakém klíči hrajeme - střídají se houslový i basový klíč. Skladba pracuje rovněž s frázemi - na konci každé fráze je oblouček uzavřen, zde následuje zdvih ruky od kláves, abychom je od sebe oddělili.

Další skladby související s problematikou legata jsou například: Melodie, vhodná přibližně pro 2. rok vyučování. Je to přednesová studie, pracující s frázemi (Schumann, 1983, s. 65). Z dalších můžeme uvést dílo zvané Skladbička, které je svým charakterem podobné výše zmiňovaným skladbám.

Do této kategorie lze zařadit rovněž studii Veselý rolník při návratu z práce (obr. 2) – studie vyžaduje nutnost odlišit melodii (v levé ruce) a doprovod (spočívající v akordech pravé ruky) jak artikulačně (legato, staccato), tak i dynamicky.

Obr. 2 R. Schumann: Album pro mládež, Veselý rolník při návratu z práce.



Malá romance – specifikum této skladby spočívá v tom, že melodie je jak v pravé, tak i v levé ruce v unisonu. Doprovod pak utvářejí akordy, které by měly být hrány tiše tak, aby dosáhly zřetelného kontrastu.

Obr. 3. R. Schumann: Album pro mládež, Malá romance.



Ve skladbě *Vzpomínka* je legatová artikulace propojena s akordovou hrou, které se budeme věnovat níže. Můžeme zde zahrnout i velice klidnou studii Mignon, *Figurovaný chorál* aj. Všechna zmíněná díla uvádíme v příloze.

Podobný způsob artikulace je *legatissimo* a znamená co nejdůslednější *legato*. Rozdíl je však tom, že v *legatissimo* prsty přidržujeme. V praktické hře je využíváno velice málo, ale pro cvičení je velice efektivní. Procvičovat ho můžeme buď přidržováním tónů jednoho po druhém, dokud nebudou prsty nuceny se v nové poloze přeskupit. Dalším způsobem je zdržování not o polovinu jejich hodnoty, a pak teprve předešlý prst pustíme (Kurz, 1966).

Určitou „odnoží“ je i *non legato*, ovšem od *legata* se liší tím, že prsty neleží na klávesách, ale před úhozem jsou zdviženy (Kurz, 1966).

### 3.1.2 *Staccato*

Naprosto odlišný charakter od *legata* má právě *staccato*<sup>11</sup> – znázorňuje nejdrobnější úhoz. Úder shora je velice krátký, energický a prst se poté „vymršťuje“ opět pružně vzhůru. Pohyb ruky by měl být co nejrychlejší, musíme však dbát o to, aby byl pružný, paže a zápěstí byla volná a prsty nekonalý žádné zbytečné pohyby (Kurz, 1966).

*Staccato* si můžeme procvičovat i u kláves – dosáhneme tak lehké pohyblivosti prstů a pružnosti úhozu. Postupujeme podobně, jako při cvičení *legata*, tzn., že prsty máme položené na klávesách, jeden prst hraje a ostatní držíme pevně. Rozdíl je však v tom, že úhoz je co nejkratší (Kurz, 1966).

Ve skladbě *Divoký jezdec* hrajeme *staccato* v obou rukách. Měli bychom se zde zaměřit také na melodii, která se v průběhu střídá. Zpočátku je hlavní linie v pravé ruce, poté

<sup>11</sup> *Staccato* = krátce

imituje melodii ruka levá a na závěr část první opakujeme. Svou pozornost opět zaměřujeme i na klíče v levé ruce, které se rovněž mění. „Žák by se měl snažit ve střední části zahrát levou ruku brilantním, uvolněným staccatem ze zápěstí“ (Schumann, 1983, s. 65).

Obr. 4. R. Schumann: Album pro mládež, Divoký jezdec.



Mezi náročnější skladby patří např. Píseň italských námořníků. Je určena pro pokročilejší žáky. Kromě staccata si zde mohou procvičit také tečkovaný rytmus, který je pro Schumannovu tvorbu velice charakteristický - viz příloha.

### 3.1.3 Portamento

Je jakýmsi středem mezi legatem a staccatem. Může se označovat vodorovnými čárkami nebo tečkami pod obloučkem (Zenkl, 2007).

Samotné portamento se objevuje ve velké míře např. ve skladbě Ubohý sirotek. Obsahuje několik oktávových poloh, proto je určena pro děti s větším rozpětím ruky. Pracujeme zároveň s agogikou a dynamikou, abychom správně vyzvedli vrcholy každé části (Schumann, 1983).

Obr. 5. R. Schumann: Album pro mládež, Ubohý sirotek.



Ve studii zvané Přijde jaro, přijde, která má romantický charakter, se pak prolínají různé druhy artikulace.

Obr. 6. R. Schumann: Album pro mládež, Přijde jaro, přijde.



### 3.2 Akordová hra

Při akordové hře záleží způsob úderu mimo jiné na hodnotě noty, artikulaci apod. Máme-li akordy delších hodnot, snažíme se předem připravit všechny prsty na klávesy hraného akordu. Následně by měl úhoz vycházet ze stisku při klávesách, nikoli shora. Dosáhneme tak pěknějšího zvuku, než kdybychom vytvořili tón náhlým nárazem – v takovém případě by zněl velice tvrdě a tupě. Důležité je zároveň postavení ruky. Měli bychom dbát toho, aby dlaňové klouby a zápěstí zřetelně vystupovaly, a to i v akordech s větším rozpětím. Druhý, třetí a čtvrtý prst jsou zaokrouhleny, zejména při hře na černé klávesy. Kdybychom správné postavení nedodržovali, prsty by neudeřily ostře ani stejně silně. Příkladem takové hry můžeme uvést Schumannův Chorál.

Obr. 7. R. Schumann: Album pro mládež, Chorál.

Někdy mají žáci tendence dávat první a pátý prst hodně blízko mezi černé klávesy, což je chyba. Zmíněné dva prsty by měly hrát co nejvíce na okraji, protože v opačném případě jednak omezují pohyblivost prstů a také při stisku ve špatném místě znějí tóny hůře. „Klávesa je páka a největší efekt síly je na jejím konci. Úhoz na kraji klaviatury je také nejlehčí a stává se postupně těžším, čím dále se vzdalujeme od kraje klaviatury“ (Kurz,

1966, s. 42). Při stisku držíme ruku ve fixované poloze, aby tóny zazněly současně a v dostatečné síle. Po úhozu však paži hned uvolníme a zápěstí je pružné.

I v akordové hře se snažíme zdůraznit melodii, která je většinou ve vrchním tónu, avšak nemusí to být pravidlem. Robert Schumann často vede hlavní linii i ve hlasech vnitřních. Silnějšího úhozu dosáhneme přenesením těžiště ruky směrem k pátému prstu (obr. 8). Mluvíme nyní o pravé ruce. Jinak je tomu v akordové hře levé ruky – zde pátý prst tolik nezdůrazňujeme, přestože basy mají své zvláštní postavení.

Obr. 8. R. Schumann: Album pro mládež, Ubohý sirotek.

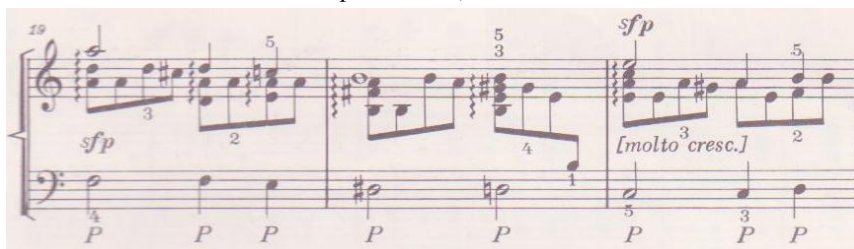


Akordy, které jsou ve staccatu, hrajeme od klávesy vzhůru v případech, kdy nejdou příliš rychle po sobě. Pokud tomu tak není, pohyb vychází buď z celé paže, nebo v *p* ze zápěstí. V ukázce (obr. 9) jsou takové akordy v doprovodu, jejich síla by tudíž neměla být tolik dominantní. Jednotlivé akordy si můžeme procvičovat i zvlášť a to tím způsobem, že prsty přiložíme na klávesnici, pružným úhozem se ruka „vymrští“ a volným pádem se vrací do původní polohy, poté připravíme prsty na příští akord. Úhoz je velice krátký. Kontrolujeme přitom správné postavení ruky. V druhém řádku je opět nutné zaměřit se na melodii, kterou přebírá pravá ruka ve vrchním hlase nad akordy – tento způsob hry je pro Schumanna velice příznačný.

Obr. 9. R. Schumann: Album pro mládež, Veselý rolník při návratu z práce.

Specifickým způsobem akordové hry je arpeggio<sup>12</sup>. Prsty by měly být na akord přesně připraveny, poté ho zahrajeme v rychlém sledu za sebou zdola nahoru. Otáčí se přitom jakoby celá ruka s předloktím kolem své podélné osy směrem od palce k pátému prstu (v levé ruce od pátého prstu k palci), pak se pružně vrací a připravuje se na další akord. Ruka by neměla přerušit svůj plynulý pohyb a neměla by být strnulá (obr. 10).

Obr. 10. R. Schumann: Album pro mládež, Šeherezáda.



Ve skladbě Malá studie jsou akordy v jejich rozloženém tvaru. Pro zpestření cvičení mohou žáci hrát jednotlivé rozložené akordy i souběžně. Mohou si tak zdokonalit svou dovednost ve čtení not, procvičují si zároveň i svou hudební paměť.

Obr. 11. R. Schumann: Album pro mládež, Malá studie.



### 3.3 Pedalizace

Pravý klavírní pedál má tři základní funkce: jednak tón prodlužuje – můžeme tak spojit tóny, které by se bez použití pedálu vázaly velice těžko, nebo nedokonale. Dále tón zesiluje a zabarvuje – jeho zásluhou se nám pak zdá plnější, nosnější, poetičtější. „Jedním z hlavních úkolů pedálu je zbavit zčásti klavír nevýhodné suchosti a krátkosti jeho zvuku, která ho odlišuje od ostatních nástrojů“ (Nejgauz, 1983, s. 109). Podle slavného klavíristy

<sup>12</sup> Arpeggio = označení rozloženého akordu v rychlém sledu namísto současného zvuku; hrajeme od spodních tónů k vrchním. Bývá označováno vlnovkou u akordu.



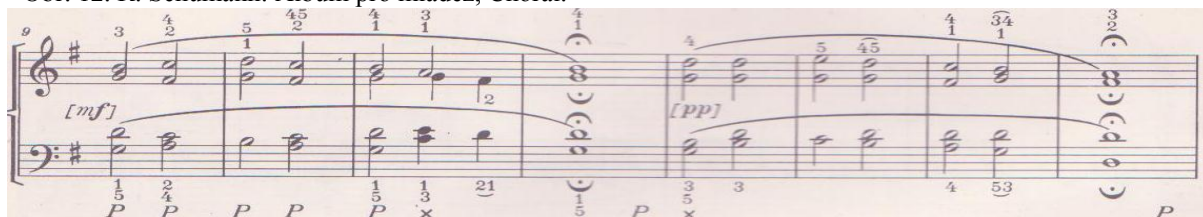
Rubinšteina tvoří správná pedalizace tři čtvrtiny umění hry na klavír (Martienssen, 1985). Jeho označení bývá často velmi nepřesné, v mnoha případech je označen neúplně, nebo vůbec. „Jakýkoli, byť i nejpřesnější zápis pedálu v notách je nedokonalý“ (Nejgauz, 1983, s. 111). Můžeme jej brát i v jiných místech, než je předepsáno, avšak kdy je vhodné pedál vzít pozná žák, má-li s pedalizací určité zkušenosti. Začátečník by měl nejdříve hrát podle přesně předepsaného pedálu, protože jen tak může předejít zbytečným chybám.

Mnohdy bývá poměrně obtížné přesně označit, kdy je nutné pedál vzít, a hlavně pak kdy pustit. Často se značka píše přesně pod noty, ale přitom je pedál nutné vzít až po zaznění tónu. Také musíme dbát na správnou výměnu pedálu, aby nám nezněly nežádoucí tóny. I když po prodloužení tónu síla po chvíli slábne, zvuk je stále poměrně jasný - tón zní, dokud pedál nepustíme a případná kakofonie<sup>13</sup> je tedy zřetelná.

Nejčastější způsob pedalizace je tzv. synkopický pedál, který spočívá v tom, že ho stiskneme až okamžik po úhozu rukou. Zpočátku je tón dost silný a nepotřebuje zvukové podpory, především u delších hodnot. Funkce pedálu začíná hlavně při doznívání tónu, proto pedál stačí stisknout o něco později. Ovšem nesmí to být příliš pozdě, aby tón neztratil svou původní sílu, ale na druhou stranu ani příliš brzy. U dlouhých hodnot vezmeme pedál např. až na druhou polovinu hodnoty tónů, tzn. u půlových not na druhou čtvrtku apod.

Synkopický pedál si můžeme procvičit např. v Schumannově skladbě z cyklu Album pro mládež – Chorál (obr. 12).

Obr. 12. R. Schumann: Album pro mládež, Chorál.



Začátečníci mají tendence brát pedál současně s úhodem. Je pro ně obtížné použít nejdříve ruce a pak až nohy. Bezprostředně před dalším tónem pak pedál pustí. Pohyby by měly být protichůdné, ale pro nezkušeného klavíristu je problematické stisknout pedál na lehkou dobu až po stisku klávesy a naopak, na dobu těžší pedál zvednout – což je v momentě, kdy ruka stiskne už klávesu další. Žáci většinou vezmou pedál příliš brzo,

<sup>13</sup> Kakofonie = nelibozvучnost.

nový akord pak není zcela čistý, protože předcházející tón doposud nedozněl. Chybou je také, když pedál příliš brzy pustí, neboť pedál tak neplní svou funkci a tóny nejsou správně svázány, tím vzniká mezera. Pokud zvedneme pedál naprosto současně s úderem nového tónu, nebude znít nový tón do pedálu a nevznikne disonance.

V této skladbě je nutné měnit pedál s každým akordem z toho důvodu, že pokaždé je zde jiná harmonie. Při výměně akordů nachází synkopický pedál zvláště své využití. Pedál zvedneme jen na okamžik a ihned zase spustíme. Používáme ho v místech, které potřebujeme harmonicky vyčistit, ale také v případech, je-li před notou příraz nebo jiná ozdoba apod. – všude, kde je nebezpečí zaznívání dřívějšího tónu.

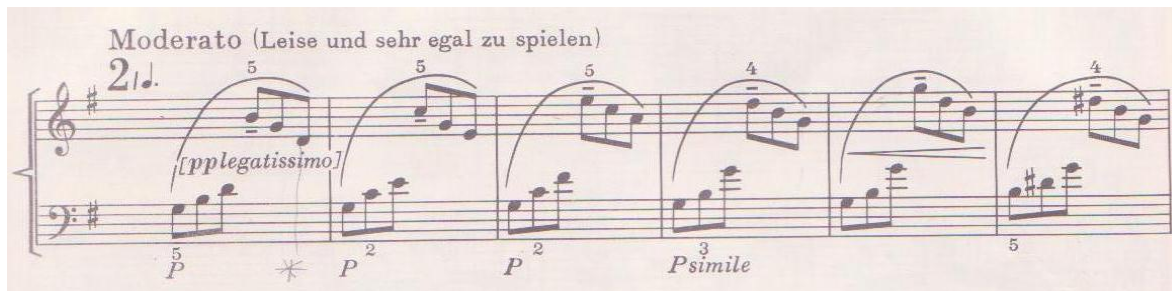
Další možností stisknutí pedálu je zároveň s úhozem, nebo ještě před zazněním tónu. Těchto typů se využívá především na začátku skladby, po pomlce, ve skladbách při zvýraznění rytmického charakteru (tance) apod.

Neměli bychom opomenout správné držení pedálu. Žák by měl mít nohu opřenou o zem, aby měla svou stabilitu. Přední polovina chodidla by měla být neustále v měkkém kontaktu s pedálem, připravena kdykoli na stisk. Zároveň pedál nepoužíváme prudkým úhozem, nýbrž ho jen stiskneme úplně na samé dno (nejen povrchně). Mnoho dětí se domnívá, že čím více pedál stisknout, tím bude mít větší účinek a naopak, že při *pp* stačí jen lehký dotek, což je samozřejmě nesmysl. Pedál správně pouštíme až po zdvihu rukou, popř. zároveň, ale chybou je, pustíme-li pedál dříve, než se zvednou ruce z klávesnice.

Při pedalizaci hodnotíme různá hlediska, jako jsou: harmonické, melodické, artikulační, dynamické, rytmické, polohu, tempo, skladebnou strukturu, frázování, zabarvení, sloh skladby.

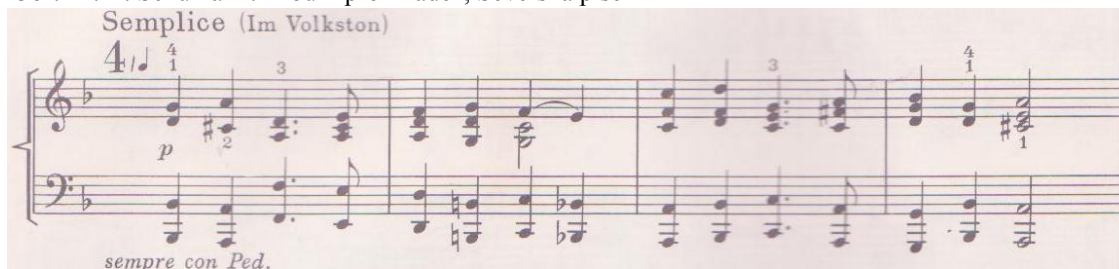
Harmonický pedál využíváme, pokud zní stále stejná harmonie. S prvním tónem harmonie nové se pedál mění. Často spojujeme rozložené akordy, které se opakují v různých oktávách atd. Pedalizaci rozložených akordů si můžeme procvičit v následující skladbě - Malá studie (obr. 13). V tomto případě se však harmonie mění v každém taktu. Skladba je však trochu náročnější, není tedy určena pro úplné začátečníky. Ke zvládnutí je zapotřebí určité hudební praxe, aby klavírista rozpoznal, kdy je nutné pedál vyměnit.

Obr. 13. R. Schumann: Album pro mládež, Malá studie.



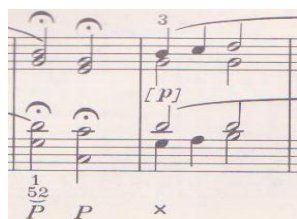
Na harmonii si musíme dávat pozor i ve skladbě Severská píseň (obr. 14). Skladbu tvoří sled po sobě jdoucích rozdílných akordů – začínáme akordem g moll, následuje akord A dur, dále f moll, a moll apod. Pedál tedy měníme synkopickým způsobem v každém taktu tak, aby akordy zněly čistě.

Obr. 14. R. Schumann: Album pro mládež, Severská píseň



V některých případech je pedalizace nevhodná. Např. při sekundových sledech (obr. 15) pedál nevyužíváme. Je to z toho důvodu, že sekunda je většinou tón, který do harmonie nepatří. Ze stejného důvodu nepoužíváme pedál ani při melodických ozdobách. Výjimkou je trylek, ve kterém vnímáme dva tóny téměř zároveň. Přestože tóny jsou v sekundové poloze, nemají rušivý efekt. V praxi není možné měnit pedál úplně na každý neharmonický tón, v některých případech nás cizí tóny vůbec neruší. Důležité je, aby byla jasná základní harmonie.

Obr. 15. R. Schumann: Album pro mládež, Chorál.



Tzv. legatový pedál především používáme, když máme předepsáno spojit dvě noty, které nejdou svázat pouhými prsty. Důvodů může být hned několik: větší vzdálenost tónů, než je hráčovo rozpětí ruky; svázání částí, ve kterých má jeden a ten samý prst přejít

z klávesy na klávesu; opakované souzvuky, které nelze svázat jen prsty, nebo při dlouhých tónech, kdy ruka hraje melodii, pod kterou zní ještě akordy (obr. 16). Pedál usnadňuje prstoklad – místo prstů váže tony pedál a ruka se může věnovat jiným úkolům.

Obr. 16. R. Schumann: Album pro mládež, č. 21.



Při tečkovaném rytmu většinou nedržíme předepsanou dobu, ale hrajeme staccato – mezeru rovněž vyplníme pedálem.

Pedál má své využití i ve svázání pouhých dvou not spojených legatovým obloučkem. V takovém případě stiskneme pedál zároveň s prvním tónem a hned poté, s tónem následujícím, jej pustíme, viz obr. 17. Zkušenější žák je schopen pedalizovat i delší fráze – pedálem spojíme tóny, které k sobě patří, a oddělíme ty, které do fráze nepatří. Toto praktikujeme i v případě, je-li druhá fráze ve stejné tónině jako fráze první.

Obr. 17. R. Schumann: Album pro mládež, Hřmotný chlapík.



V uvedených příkladech jsme se zaměřili především na první funkci pedálu – prodlužovací. Jak jsme ovšem zmínili, další z funkcí je zesilovací. Pedál využíváme téměř vždy, když hrajeme *f*, *ff*, nebo jakýkoliv akcent. Pedálovou podporu uplatňujeme i v crescendo, síla tónů je tak velice podporována. Oproti tomu v decrescendu používáme pedál minimálně – pokud přece jen ano, je nutné, aby jej žák střídal mnohem častěji. Tóny se při stisknutém pedálu na sebe „vrství“, tím se zvuk zesiluje, což je při decrescendu nesmysl, protože výsledek by měl být právě (zcela) opačný. Z tohoto důvodu bychom se měli snažit pedalizaci omezit (přizpůsobit dynamice), nebo úplně vypustit. Zpravidla platí,

že pedál ve *f* brát musíme, v *p* není tak nutný. Využití v *p* plní spíše třetí funkci, a to zabarvující – při nadměrném užití pedálu jsou tóny mlhavé, mystické.

Dalším z faktorů důležitých pro pedalizaci je i poloha, ve které hrajeme. Obecně platí, že v hlubokých tónech je pedál méně užíván, než v poloze vyšší. Je to dáno charakterem klavírní mechaniky.

Zmíněné zásady však nemusí platit v každém období stejně. Např. v klasicismu se pedál využíval velice málo, nebo někdy také vůbec. Oproti tomu impresionismus představuje vrchol pedalizace, jeho užívání je v tomto případě poměrně zásadní.

### 3.4 Polyfonie

Polyfonie<sup>14</sup> není v romantismu běžně používána, ovšem Robert Schumann se od ostatních skladatelů tohoto období liší. Pro něj je typická. Objevuje se hned v několika skladbách Alba pro mládež a nejen zde. Pro příklad si uvedeme skladby: Veselý malý poutník, Kánonická píseň, nebo třeba Malá fuga, které uvádíme v příloze. V polyfonii je vedení hlasů lineární, proto je potřeba umět rozpoznat a vyzvednout správný hlas. Při nácviku si můžeme zahrát nejdříve hlavní linii zvlášť, a poté teprve skladbu jako celek.

Obr. 18. R. Schumann: Album pro mládež, Malá fuga.

The image shows a page of a musical score for 'Malá fuga' (Little Fugue) by Robert Schumann, from the 'Album for the Young'. It consists of two systems of music. The first system has a piano part on the left and a soprano part on the right. The piano part starts with a dynamic marking of *p* and features a series of sixteenth-note patterns. The soprano part has a melodic line with some rests. The second system continues the piece, with the piano part showing more complex rhythmic patterns and the soprano part having a melodic line with some rests. There are first and second endings marked at the end of the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>14</sup> Polyfonie (z řec.) je v hudbě název toho způsobu skladby, při němž jednotlivé hlasové součástky jsou vedeny samostatně, tvoříce nikoli podružnou část k hlavní melodii, nýbrž samostatně melodicky vystupující.

### 3.5 Rytmus

V neposlední řadě se zmíníme několika větami o rytmu, protože s ním si Schumann velice rád hraje. S největší oblibou využívá výrazný, zejména pregnantní tečkovaný rytmus. Používá jej ve většině svých skladiček, i těch zdánlivě jednodušších, ovšem pro začátečníka může být takový rytmus velice obtížný, obzvláště v kratších hodnotách.

Obr. 18. R. Schumann: Album pro mládež, Veselý malý poutník.

The image shows a page of musical notation for the piece 'Veselý malý poutník' from Schumann's 'Album for the Young'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic figures, such as dotted rhythms and eighth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include 'P' (piano) and 'x' (accents). A section marked '[mp]' (mezzo-piano) is also present. The piece is characterized by its rhythmic complexity and use of dotted rhythms.

Někdy se metrum „tváří“ jako třídobé, ovšem díky nepravidelným přízvukům a právě pregnantnímu rytmu, vytvářejí dojem dvoudobého reálného zvuku.

V této kapitole jsme uvedli pouze základní pojmy a ukázali si na úryvcích možnost praktického procvičení. Samozřejmě, že tato problematika je mnohem širší, ale vzhledem k možnému rozsahu práce nemáme možnost věnovat se jednotlivým úkolům a cvičením podrobněji. Doufáme, že i tento stručný přehled bude začátečníkovi a mírně pokročilému klavíristovi při studiu Schumannova Alba pro mládež prospěšný.

## ZÁVĚR

Cílem mé bakalářské práce bylo nabídnout čtenáři stručný přehled o životě Roberta Schumanna, jeho vlivu na české hudební skladatele, ale především poukázat na pedagogickou hodnotu jeho sbírky Album pro mládež, kterou věnoval mladým klavíristům.

Svou charakteristikou se práce zaměřuje pouze na základní problematiku, která je nezbytná pro každého klavíristu. Druhá kapitola uvádí předpoklady, které by měl mít každý hudebník, jako je hudební sluch, hudební představivost, muzikálnost apod. Třetí kapitola se pak věnuje technickým problémům klavírní hry.

Přála bych si, aby se tato práce stala inspirací zejména pro začínající pedagogy, ale také pro mírně pokročilé klavíristy, kterým by rozšířila jejich znalosti.

## POUŽITÁ LITERATURA

- ČIČATKA, J. *Robert Schumann: život, dílo a jeho vliv na českou hudbu*. Olomouc: Krajská lidová knihovna v Olomouci, 1960.
- GRIGOVÁ, V. *Všeobecná hudební nauka*. Olomouc: ALDA, 1998. ISBN 80-85600-46-3.
- JŮZLOVÁ V. *Práce u klavíru*. Praha: Editio Supraphon, 1982.
- KUNDERA, L. *Základy klavírní pedalizace*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1944.
- KURZ, V. *Technické základy klavírní hry*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- MARTIENSSEN, C. A. *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry*. Bratislava: OPUS, 1985.
- NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby*. Olomouc: Votobia, 2003. ISBN 80-7220-143-3.
- NEJGAUZ, G. G. *O umění klavírní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- POLEDŇÁK, I. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.
- SCHUMANN, R. *Album pro mládež. Domácí a životní pravidla pro nastávající hudebníky*. Praha: 1983.
- SMOLKA, J. a kolektiv. *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA Agency : Český hudební fond, 2001. ISBN 80-902912-0-1.
- SÝKORA, V. J. *Dějiny klavírního umění*. Netolice: JC-Audio, 2006. ISBN 80-254-0027-1.
- SÝKORA, V. J. *Robert Schumann*. Praha - Bratislava: Editio Supraphon, 1967.
- ŠIMONKOVÁ, D. *Desatero nezbytností klavíristy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.
- TĚPLOV, B. M. *Psychologie hudebních schopností*. Praha: 1967.
- ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. Praha: Editio Bärenreiter, 2007. ISBN 80-86385-21-3.
- <http://leccos.com/index.php/clanky/schumann-,robert#top>
- <http://leccos.com/index.php/clanky/polyfonie>
- [http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id\\_desc=96692&s\\_lang=2&title=T%ECplov](http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=96692&s_lang=2&title=T%ECplov)
- [http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id\\_desc=29891&s\\_lang=2&title=Giulini](http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=29891&s_lang=2&title=Giulini)
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Felix\\_Blumenfeld](http://en.wikipedia.org/wiki/Felix_Blumenfeld)



## **PŘÍLOHY**

## SEZNAM PŘÍLOH

- I. Portrét Roberta Schumanna
- II. Melodie
- III. Popěvek
- IV. Chorál
- V. Skladbička
- VI. Ubohý sirotek
- VII. Divoký jezdec
- VIII. Veselý rolník při návratu z práce
- IX. Hřmotný chlapík
- X. Přejde jaro, přijde
- XI. Malá studie
- XII. Veselý malý poutník
- XIII. Malá romance
- XIV. 21
- XV. Severská píseň
- XVI. Kánonická píseň
- XVII. Vzpomínka
- XVIII. Šeherezáda
- XIX. Mignon
- XX. Malá fuga
- XXI. Figurovaný chorál

I.



II.

# 1 MELODIE

Melodie

ROBERT SCHUMANN  
(1810—1850)

[Dolce espressivo (Mit zartem Ausdruck)]

The musical score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-4) features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system (measures 5-8) includes a crescendo (*[cresc.]*) and a fermata over the final measure. The third system (measures 9-12) starts with a piano (*[p]*) dynamic and includes a mezzo-forte diminuendo (*[mf dim.]*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) features another crescendo (*[cresc.]*). The fifth system (measures 17-20) returns to a piano (*[p]*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The piece concludes with a final cadence in the fifth system.





V.

## 5 SKLADBIČKA Stückchen

Moderato (Nicht schnell)

*p*

[ ]

[ *p cresc.* ]

[ ]

[ ]

Byly vynalezeny takzvané „němé klaviatury“; vyzkoušej si je na chvíli, abys viděl, že nejsou k ničemu. Od němých se člověk nenaučí mluvit.

Nauč se závčas základním zákonům harmonie.

Hraj v taktu! Hra leckterých virtuosů je jako chůze opilce. Takové si neber za vzor.





VII

# 8 DIVOKÝ JEZDEC

Wilder Reiter

[Vivo (Lebhaft)]

mf

sf

sf

sf

Fine

sf

sf

D.C. al Fine

# VIII.

## 10 VESELÝ ROLNÍK PŘI NÁVRATU Z PRÁCE *Fröhlicher Landmann von der Arbeit zurückkehrend*

Vivo (Frisch und munter)

The musical score is written in 4/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a piano part (left hand) and a guitar part (right hand). The piano part is marked with dynamics such as *f* (forte) and *P* (piano), and includes fingerings (1-5) and accents. The guitar part includes chord diagrams and fingerings. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, and 13 indicated at the start of their respective systems. The tempo is marked 'Vivo (Frisch und munter)'. The key signature has one flat (B-flat).

Pokoušej se, i když máš jen málo hlasu, zpívat bez pomoci nástroje z listu; tvůj sluch se tím bude stále bystřit. Máš-li však zvukný hlas, nepromeškej ani okamžik, abys jej cvičil, považuj jej za nejkrásnější dar, který ti nebe propůjčilo.  
Musíš se dostat tak daleko, abys hudbě rozuměl i na papíře.  
Když hraješ, nestarej se o to, kdo ti naslouchá.  
Hraj vždycky, jako by ti naslouchal mistr.  
Předložil-li ti někdo poprvé nějakou skladbu, abys ji zahrál, tedy ji nejprve letmo proči.

IX.

# 12 HŘMOTNÝ CHLAPÍK

## Knecht Ruprecht

[Vivo (Lebhaft)]

1 3 1 2 3 5 1 4 5

*f* *sf* *P* *x* *P* *x* *P*

5 3 4 3 4 3 3 3 3 3 3 2

*P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x*

10 3 1 3 1 4 2 5 3 3 3 3 3 1 3 1 4 2

*P sempre simile*

15 5 3 3 4 2 1 4 2 1 3 1 3 1 1 3 1

*ff*

20 4 5 5 5 3 1 1 1 4 4 3

*P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x* *P* *x*

*sf Fine*

Sladkostmi, pečivem a cukrovinkami se z dětí nevychovejí zdraví lidé. Jako tělesná strava, tak musí být i strava pro ducha prostá a silná. Mistři se o ni dostatečně postarali; držte se mistrů.  
 Pasážové parádičky se mění s dobou. Dovednost má cenu jenom tam, kde slouží vyšším účelům.

25 *p*

29 [*mf*]

33 [*f*] *P* *cresc.* *P*

37 *p* *sf* *P*

41 *p*

45 [*mf*] *P*

Da capo sin' al fine senza repetizione

H.6220

X.

# 13 PŘIJDE JARO, PŘIJDE

*Mai, lieber Mai, bald bist du wieder da*

Moderato (Nicht schnell)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is marked 'Moderato (Nicht schnell)'. The piece consists of 25 measures. The melody is primarily in the right hand, with some chords in the left hand. Dynamics range from piano (p) to forte (f), with a crescendo section starting at measure 13. Fingerings are indicated throughout the score. The score includes many slurs, ties, and dynamic markings.

Špatné skladby nepomáhej rozšiřovat. naopak je pomáhej vši silou potlačovat.  
 Špatné skladby ani nehraj, ani, nejsi-li k tomu donucen, jim nenaslouchej.



XI.

# 14 MALÁ STUDIE

## Kleine Studie

Moderato (Leise und sehr egal zu spielen)

2/4. [pplegatissimo] *P* *P* *P* *P simile*

7 5 4 5 5 5 5 4

13 1. 2. 4 4 *dim.*

19 [poco accelerando] [pp] 5 4 5 5 1 2 4

25 [a tempo-più mosso] [mf] [mf] 4 2 1 4 2 1 5 4

31 [rit.] [Tempo I.]

[cresc.] [mf]

4 5 3 2 5 P P

39

*P simile*

44 [poco rit.]

[dim.]

5 2 4 P x

Klára a Robert Schumannovi



XII.

# 17 VESELÝ MALÝ POUTNÍK

## Kleiner Morgenwanderer

Vivo ed energico (Frisch und kräftig)

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is marked 'Vivo ed energico (Frisch und kräftig)'. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *mp*, *sf*, *ff*, and *[p]*. It also features articulation marks like 'x' and 'P' (piano), and fingerings for both hands. The piece is divided into two endings, with the second ending marked '[dim. sempre]'. The score ends with a final cadence.

Zato nepromeškej žádnou příležitost, kdy si můžeš zamuzicirovat spolu s jinými, v duetu, triu atd. To dá tvé hře plynulost, švih a vzlet. Také zpěváky často doprovázej. Kdyby všichni chtěli hrát první housle, nedali bychom dohromady žádný orchestr; važ si proto každého hudebníka na jeho místě.





## 23 SEVERSKÁ PÍSEŇ

### Nordisches Lied

Semplice (Im Volkston)

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked 'Semplice (Im Volkston)'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a 4-measure rest in the treble staff. The second system continues the piece. The third system begins with a forte (*f*) dynamic. The fourth system returns to piano (*p*). The fifth and final system ends with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a 4-measure rest in the treble staff. Various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout the score. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Hraj pilně fugy dobrých mistrů, především Johanna Sebastiana Bacha. „Dobře temperovaný klavír“ necht' je tvým denním chlebem. Pak z tebe jistě bude zdatný hudebník. Mezi svými kamarády vyhledávej ty, kteří vědí více než ty.

## 28 KÁNONICKÁ PÍSEŇ

### *Kanonisches Liedchen*

Moderato e molto espressivo (Nicht schnell und mit innigem Ausdruck)

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is 'Moderato e molto espressivo'. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. Dynamics include piano (p), fortissimo piano (fp), and piano (sub. p). There are various articulation marks such as slurs, accents, and breath marks. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout. The piece ends with a 'Poco più' section marked 'sub. p'.

Krásná kniha o hudbě je „O čistotě hudebního umění“ od *Thibauta*. Čti ji často, až budeš starší.

Jdeš-li kolem kostela a slyšíš tam hrát na varhany, vejdí dovnitř a naslouchej. Pošťěstí-li se ti dokonce, aby ses směl sám posadit za varhany, zkus se vyloudit z nich zvuk svými drobnými prsty a žasni nad touto všemohoucností hudby. Nepromeškej žádnou příležitost, aby ses cvičil na varhanách. Není nástroje, který by se ihned tak mstil za jakoukoli nečistotu ve skladbě nebo ve hře, jako varhany.

21 *cresc.* *esp.*  
*P P P P P P P P P P P*

28 *ritard.* *Tempo I* *fp*  
*[dim.] p fp P P x P*

31 *fp* *fp* *P P x P fp P*

38 *[>]* *[>]* *[>]* *[>]* *[>]*  
*P P x sf P P 2 x*

41 *[>]* *[>]* *[>]* *[>]* *[>]* *[sost.]*  
*P x pp*

Copak ale znamená, že je někdo *muzikální*? Je to vlastnost, kterou nemáš, když s očima úzkostlivě upřenýma do not pracně dohraješ skladbu až do konce; nemáš ji, když ti někdo náhodou obrátí dva listy najednou a ty uvážneš a nemůžeš z místa. Máš ji však, když u nové skladby tušíš přibližně, co přijde, a u skladby, kterou znáš, to víš nazpaměť — slovem, když máš hudbu nejen v prstech, ale i v hlavě a v srdci.

Jak se ale člověk stane *muzikálním*? Milé dítě, to hlavní, bystré ucho, rychlá vnímavost a chápavost pro hudbu, to přichází, jako ve všem, shůry. Ale vlohu je možno pěstovat a zvyšovat. Nestaneš se muzikálním, když se budeš po celé dny zamykat jako poustevník a provozovat mechanické studie, nýbrž budeš-li stále žít v mnohostranném hudebním styku, zvláště budeš-li mnoho ve styku se sborem a orchestrem.

XVII.

# 29 VZPOMÍNKA

## Erinnerung

K 4. 11. 1847 – úmrtni den F. Mendelssohna

4. 11. 1847 – Felix Mendelssohns Todestag

Molto cantabile (Nicht schnell und sehr gesangvoll zu spielen)

The musical score is written for piano and consists of 20 measures. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Molto cantabile'. The score includes various dynamics such as *p*, *[cresc.]*, *[dim.]*, *ritardando*, *a tempo*, *[pp]*, and *ritenuto*. There are also articulation marks like accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.).





23 *sfp*  
*[molto dim.]*  
*pp*  
*P P P P P P P P P P P P*

27 *rit.* *[a tempo]*  
*[P]* *[cresc.]*  
*P P P P P P P P P P P*

31 *[cresc.]* *[dim.]*  
*P P P P P P P P P P P*

35 *sfp* *sfp*  
*P P P P P P P P P P P*

39 *sfp* *[molto cresc.]*  
*P P P P P P P P P P P P*

43 *sfp* *[poco a poco sost.]* *rit.*  
*[molto dim.]* *pp*  
*P P P P P P P P P P P P P P P P P x*

XIX.

# 36 MIGNON

## Mignon

Andantino, con tenerezza (Langsam, zart)

The musical score is written for piano and bass. It begins in 4/4 time with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Andantino, con tenerezza (Langsam, zart)'. The score is divided into systems of two staves each. Dynamics include *p*, *fp*, *P sim.*, *sf*, *poco rubato*, *a tempo*, *pp*, *dim.*, and *rit.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a first ending marked '1. dim.' and a second ending marked '2. 4/5 rit.'.

# 41 MALÁ FUGA

## Kleine Fuge

PRELUDIO

[Allegretto]

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and an *espr.* (espressivo) marking. The piece features intricate fingering throughout, including many triplets and slurs. A *dim.* (diminuendo) marking appears at measure 12, followed by a *f* (forte) dynamic at measure 13. A second *espr.* marking is present at measure 15. The score concludes with a first ending (marked *mf*) and a second ending, both leading to a final 2/4 time signature. The word "sopra" is written above the final note.

Bez nadšení se v umění nedokáže pranic kloudného.

Umění není k tomu, aby jím člověk získával bohatství. Buď jen větším a pořád větším umělcem; všechno ostatní ti připadne samo.

FUGA

Vivo ma non troppo (Lebhaft, doch nicht zu schnell)

2/4. *p*

5

9

13

17

21

*sf*

*f*

*sf*

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of 'Vivo ma non troppo (Lebhaft, doch nicht zu schnell)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *f* (forte). Fingering numbers (1-5) are provided for many notes to guide the performer. The piece concludes with a final *sf* marking.

This page of musical notation contains six systems of music, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The systems are numbered 25, 29, 33, 38, 43, and 48. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *sf* (sforzando). Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

# 42 FIGUROVANÝ CHORÁL

*Figurierter Choral*

[Maestoso]

2/d

The musical score is divided into five systems, each containing a treble and bass staff. The tempo is marked [Maestoso] and the time signature is 2/d. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf), articulation (accents), and performance instructions like [cresc.] and [dim.]. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final chord marked with an 'x'.

**System 1 (Measures 1-4):** Treble staff starts with a 7-fingered chord, followed by eighth-note patterns. Bass staff has chords and eighth notes. Dynamics: P P PP P P P P P P P P P.

**System 2 (Measures 5-8):** Treble staff continues with eighth-note patterns, including a [cresc.] instruction. Bass staff has chords and eighth notes. Dynamics: P P P P P P P P P P P P x.

**System 3 (Measures 9-12):** Treble staff features eighth-note patterns with a [p] dynamic. Bass staff has chords and eighth notes. Dynamics: P P P P P P P P P.

**System 4 (Measures 13-16):** Treble staff continues with eighth-note patterns, including a [cresc.] instruction. Bass staff has chords and eighth notes. Dynamics: P P P P P P P P P P P P x.

**System 5 (Measures 17-20):** Treble staff continues with eighth-note patterns, including a [mf] dynamic. Bass staff has chords and eighth notes, ending with a [dim.] instruction. Dynamics: P P P P P P P P P P.



## ANOTACE

Jméno a příjmení:	Adéla Krupová
Katedra nebo ústav:	Katedra hudební výchovy
Vedoucí práce:	PaedDr. Lena Pulchertová, Ph. D.
Rok obhajoby:	2011

Název práce:	Pedagogické využití Schumannova cyklu Album pro mládež
Název v angličtině:	Pedagogical use of Schumann's cycle Album for youth
Anotace práce:	Práce je jednak zaměřena na život a dílo jednoho z nejuznávanějších skladatelů 19. století Roberta Schumanna, ale především na jeho dílo Album pro mládež. Zabývá se analýzou metodických poznámek, které tato sbírka obsahuje a také využitelností konkrétních skladeb v pedagogické praxi.
Klíčová slova:	hudební sluch, hudební představivost, hudební paměť, muzikálnost, polyfonie, akordová hra
Anotace v angličtině:	This work is focused on life and production of one of the most acknowledged composer of 19th century - Robert Schumann, but it's mainly focused on his work - The Album for youth. It's concerned with analyzing of methodical notes, which are included in this collection but also with usage of concrete compositions in pedagogical practice.
Klíčová slova v angličtině:	musical ear, musical imagination, musical memory, musicalness, polyphony, chord play
Přílohy vázané v práci:	21 příloh
Rozsah práce:	40 stran
Jazyk práce:	Český jazyk