

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická

Diplomová práce

2016

Bc. Milada Nejdlová

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

**TICHO JAKO ORGANIZAČNÍ PRINCIP ELEMENTÁRNÍ
NÁSTROJOVÉ HRY**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Milada Nejdlová

Učitelství pro 2. stupeň ZŠ, obor HV - ČJ

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Mg A. Jiří Bezděk, Ph.D.

Plzeň, 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 12. 4.2016

.....
vlastnoruční podpis

Děkuji panu Doc. Mgr. Mg A. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. za inspirativní a vysoce fundované odborné vedení při přípravě textu.

Obsah

ÚVOD.....	2
1TICHO JAKO HRANICE HUDBY.....	5
2TICHO JAKO ORGANIZAČNÍ PRINCIP KINETICKÉ STRÁNKY HUDBY.....	7
3TICHO JAKO POČÁTEK PROCESU SLYŠENÍ.....	10
4TICHO JAKO PROSTOR K PŘÍPRAVĚ POHYBU.....	16
5 OD ZVUKOVÝCH PŘEDSTAV K PŘIROZENÉMU POHYBU.....	21
6 ZVUKOVĚ PRÁZDNÉ PŘEDĚLY A FYZIOLOGICKÉ ASPEKTY NÁSTROJOVÉ HRY.....	26
7 TICHO A JEHO MINI DÁVKOVÁNÍ V ELEMENTÁRNÍ VÝUCE..	30
8 PRÁCE SE ZVUKOVÝMI PŘEDĚLY V PŘÍKLADECH Z INSTRUKTIVNÍ LITERATURY.....	39
9 ZVUKOVÉ PŘEDĚLY JAKO NÁSTROJ PEDAGOGICKÉ EKONOMIE.....	44
ZÁVĚR.....	57
RESUMÉ.....	61
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	62
SEZNAM UVEDENÝCH PŘÍKLADŮ Z HUDEBNÍ LITERATURY..	65

ÚVOD

Zájem o zkoumání ticha v hudbě vyplynul z pozorování, která byla původně zaměřena na problematiku síly a pohybu v prostředí elementární klavírní výuky. Obecnější pohled na činnosti, které v hudbě vyžadují hráčovu energii, vedl autorku této práce k hledání vyšších funkčních principů ve struktuře hudebního artefaktu. Díky praxi v prostředí výuky elementární klavírní hry se zde snaží uplatnit svá pozorování a porovnávání žáků s různými dispozicemi, včetně jednoho žáka s mentálním a pohybovým handicapem.

Ukázalo se, že při posuzování metod a forem práce v elementární interpretační praxi, je dobré výsledek procesu, tedy více či méně kultivovaný hudební zvuk, konfrontovat s kontrastním prostředím, tedy klidovou zónou, zónou ticha. Odtud lze s patřičným nadhledem lépe pozorovat hudební plochu a snáze postřehnout přirozené vazby uvnitř hudební struktury. Smyslem takového pozorování je dosažení účinnějších a promyšlenějších interpretačních metod. Počítáno je i s objevováním nových cest k uměleckému poznání za podmínek, které šetří energetický potenciál všech zúčastněných.

Spolu s pokusem nazírat na hudební celek z kontrastního prostředí zvukově prázdných ploch se tato práce snaží nalézt jakýsi bod nula, který není v proudu hudební řeči jen limitem či hranicí počátku a konce, ale který by bylo možné chápat především jako základní přípravný moment, odrazový most k percepčním i interpretačním činnostem, a který je zároveň vazebným prvkem uvnitř hudební struktury.

Může ticho v hudbě zastávat stejně důležitou úlohu jako zvuk samotný? Stávají se zvukově prázdné předěly významnými organizačními prvky uvnitř hudebního díla? Lze tyto poznatky využít v elementární interpretační praxi a mohou se tak stát nové formy práce účinným prostředkem moderní pedagogiky? Hledání odpovědí na tyto otázky nás nejprve zavede do obecně úvahové roviny. Zde se před námi otvírají další možné cesty za poznáním. Záměrem je směřovat k poznatkům, které lze uplatnit při řešení konkrétních pedagogických úkolů.

Aby myšlenky měly skutečné důsledky, musí být reálně uvedeny v život. Proto je na konci myšlenkového řetězce v této studii představena související reálná situace

z výukové praxe a naznačeny možné postupy, které by mohly vést k využití nových poznatků v praxi. Zkušenosti jsou nasbírány během pozorování v prostředí elementární klavírní výuky. Typ nástroje není rozhodující - jsou snadno převeditelné do jiného výukového prostoru a jsou vlastně spíše prototypem určeným k variování.

Rozborem výrazových prostředků hudební řeči docházíme k mnoha způsobům jejího třídění. Většinou postupujeme od větších celků (forma, části díla) směrem k menším útvarům (například k periodám či melodickým článkům). Rozborem jednotlivostí se pokoušíme odhalit funkčnost a provázanost vyššího systému.

Dělíme-li hudební celek na nejmenší smysluplné části, dostáváme se k hodnotám miniaturního charakteru. Zjišťujeme, že jejich rozměr může být překvapivě drobný a přesto mohou plnit v systému důležité funkce. Například hlava tématu, se kterou je v kompozici dále pracováno, může být prezentována jen dvěma tóny různé výšky a zvukově prázdnou metrickou stopou – pomlkou. Ticho tedy nemusí hudbu jen rozdělovat, ale stává se v kompozici významným stavebním prvkem. Spoluvytváří tak její výsledný tektonický tvar.

V elementární pedagogice pracujeme s malými plochami hudebního materiálu poměrně často. Tento materiál často atomizujeme na nejmenší složky, abychom objevili jejich molekulární vazby. V této fázi je obzvláště důležité zabývat se zejména jejich funkcí uvnitř skladebné konstrukce. Zajímají nás prvky nosné, tedy takové, které propojují jednodušší systémy s vyšším celkem.

Pokoušíme-li se analyzovat hudební celek na nejmenší možné stavební částice, zjistíme, že jsme limitováni dvěma základními fyzikálními veličinami. Především *limitem horizontálním*, neboli trváním tónů v reálném fyzikálním čase, a dalším *limitem vertikálním*, tedy omezením zvuku jeho vlastní intenzitou – silou. Absolutní hranicí je v obou případech ticho, tedy přerušení proudu zvuku.

Jak již bylo řečeno, není tato hranice jen vymezením počátku a konce, ale v daleko větší míře se v hudbě uplatňuje jako promyšlené dávkování ticha uvnitř celku. Tato přerušení proudu zvuku jsou často téměř nepostřehnutelná, dokonce splývají se zvukovým materiálem a často přebírají naprosto plnohodnotně i jeho funkce.

Zvukově prázdná místa jsou tedy mnohdy tektonicky rovnocennou výrazovou protiváhou míst zvukově obsazených. Někdy se jedná o jakousi elipsu nezrealizovaného audio sdělení, kde je počítáno s dosazením předpokládaného jevu do kontextu

samotným příjemcem – posluchačem, interpretem, ač není tento konkrétní jev přímo zvukově realizován.

Ticho plní významnou roli i v samotném procesu slyšení, tedy vnímání hudby. Je měrnou veličinou pro hodnocení intenzity zvuku. Je také prostorem k mobilizaci biologických sensorů slyšení a zároveň prostorem k přípravě jejich dalších rozlišovacích funkcí. Nejnovější výzkumy dokazují neschopnost sluchového orgánu analyzovat zvuk dávkovaný zcela bez přerušení na velké časové ploše. Přerušení zvuku je nutné k vytvoření centrické hierarchie vnímání. Hudební tok není možné posluchačsky zpracovat bez vytvoření subjektivně vnímaného řádu uvnitř takové struktury.

Na přerušení toku hudební řeči participuje též motorická aktivita interpreta. Aby bylo možné co nejvíce předcházet svalové únavě, je zcela nevyhnutelné využít ostrůvky ticha pro rekonvalescenci pohybového aparátu. Po rychlé relaxaci se pak tyto prostory stávají místem bleskového plánování dalšího pohybu a současně startovním místem k další myšlenkové aktivitě.

Absence zvuku uvnitř zvukového celku a v jeho bezprostřední blízkosti se tedy nerovná interpretační pasivitě. Promyšlená práce se zvukovými předěly přináší zvukovou i motorickou rovnováhu a novou interpretační invenci. Jestliže pozorujeme ticho v hudbě či naopak hudbu v tichu, začínáme vnímat existenci přirozeného působení dvou protichůdných veličin: *zvuku a ticha*. Sledování jejich vzájemné interakce nás může vést k hlubšímu pochopení vnitřních zákonitostí hudby.

Využití takových poznatků pak může v hudební dílně směřovat k ekonomickému způsobu práce s hudebním materiálem. Nový způsob uchopení uměleckého media může zásadně posílit jeho komunikační funkce. Ty jsou někdy okleštěny necitlivým transferem ve směru od autora k příjemci. Narušení této cesty má často za následek devaluaci umělecké hodnoty artefaktu.

1 TICHŮ JAKO HRANICE HUDBY

Hudební zvuky se odlišují od zvuků obecných hlavně smyslem svého poslání. Jejich úkolem je totiž v plném rozsahu působit na člověka a vytvářet u něj hudebně informační a estetický účinek.¹

S přímým působením na člověka je tedy kalkulováno nejen ve fázi zrodu, ale i při opakované zvukové realizaci – interpretaci hudebního celku. Do hry zde vstupuje subjektivní vnímání. Posлуhačem může být sám autor, interpret i konečný recipient.

Každý z těchto účastníků hodnotí hudební zvuk z jiných psychologicko-akustických aspektů, dokonce i fyziologické pozice k vnímání hudby jsou u nich rozdílné. Společné zkušenosti s podobným akustickým prostorem, který je navíc vymezen i teritoriálně a historicky, však formují u jedince podobný model vnímání hudebního zvuku.

Hudební sdělení je dekódováno díky znalosti způsobu kódování. Ze zvukového pole vybírá naše mysl detaily, které potřebuje k udržení orientace v prostoru a čase takového teritoria². Tyto detaily jsou koncentrací myšlenky autora do zvukového materiálu za použití ustáleného způsobu kódování. Hudební zvuk je realizací tvůrčí energie, je obrazem k vyjádření děje, pohybu, života za použití pestré škály stupnice hodnot těchto veličin.

Expanze zvuku v čase a prostoru je však paradoxně možná jen díky limitům, které určují její hranice. Díky nim se stává zvuk veličinou, kterou lze měřit a porovnávat, ba dokonce jen díky těmto limitům lze vůbec zvuk popsat a klasifikovat.

Takovou úvahou se dostáváme k myšlence, že existence hudebního zvuku je možná jen za spolupůsobení opačné síly, tedy expanze ticha do zvukem obsazených časových ploch. Vzájemným působením těchto silových polí vzniká jakýsi kompromisní prostor, který je buď obsazený zvukem, nebo vyplněný opačnou veličinou – zvukově prázdným prostorem, který si uchovává svou vnitřní autonomii.

Mluvíme-li o ustáleném způsobu kódování, pak zvukově prázdná místa jsou v hudbě tradičně reprezentanty klidových zón a transcendentních sdělení. Jsou ale také

¹ Viz. OTČENÁŠEK, Karel. *O subjektivním hodnocení zvuku*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. s. 7

² Viz. VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. *Dokonalý svět hluku a ticha. Zvukem do hlavy. Sondy do současné audio kultury*, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. s. 18

kódem obtížně vyslovitelného, kódem tajemství a překvapení, kódem k vyjádření humoru, nadsázky, gradace a skryté pointy.

Ve skladbičce Jiřího Pauera jsou prázdné takty nabízeny jako prostor pro zaposlouchání se do vzdalujícího se proudu hudby, která se postupně mění spíše v tiché šumění. Po úvodní části následuje laškovný střed plný poskakujících staccatovaných tónů, aby nakonec nálada opakováním prvního dílu zcela utichla a byla podobně jako v ukázce zakončena, tentokrát dlouhými čtrnácti prázdnými takty. Hudební zvuk je vystřídán jen jakousi vzpomínkou na směsici tónů, šumu a ticha:

Maličkosti pro každý den

Hudba telefonních drátů

Jiří Pauer

8 Stisknout nehlučně celou dlaní a držet, držet...
senza Ped.

8

1 2 3 4 5 6

Notový text č. 1

Klid a ticho jsou vnímány v našem historicky a kulturně formovaném akustickém prostoru jako tradičně posvátné komodity³. Jejich vysoký psychologický kredit je obecně stále respektován i přes (a možná právě pro) všudypřítomný zvukový smog. Ten svým negativním působením na člověka spíše devaluje zvuk samotný než jeho fyzikální protipól - ticho.

³ Srovnej VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš. Dokonalý svět hluku a ticha. *Zvukem do hlavy. Sondy do současné audio kultury*, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. s. 17

Jistě není třeba pouštět se v úvahách tak daleko, abychom hodnotili, zda je zvuk či ticho silnějším soupeřem toho druhého. Zároveň není možné určit, zda ta která fyzikální veličina má legitimní právo obsadit náš zvukový prostor ve větší míře. Jisté je, že ticho je nezbytný determinační prvek v hudbě. Absence ticha v hudbě je prakticky nemožná. Jeho pozice v proudu hudebního zvuku je historicky autentická. Vykazuje vysokou sémantickou hodnotu informačního i estetického účinku.

2 TICHŮ JAKO ORGANIZAČNÍ PRINCIP KINETICKÉ STRÁNKY HUDBY

Přijmeme-li teorii o rozpínavosti hudebního zvuku směrem k zvukově prázdnému prostoru, nebo naopak uznáme-li, že zvukově prázdná místa mohou organicky vrůstat do zvukově obsazených ploch, dojdeme k závěru, že obě tyto složky navzájem organizují strukturu konkurenční složky.

Skutečnost, že nám hudba organizuje časový prostor, který zatím nebyl hudebním zvukem obsazen, ukazuje na možnost existence podobné paralely. Ticho, které může být v praxi dávkováno třeba jen těžko postřehnutelnými mini prostory, tak uvnitř hudebního proudu plní důležitou organizační funkci.

Problematika hudebního rytmu, metra a tempa je řešitelná jen s přiznáním důležité role ticha v mikrostruktuře hudby. Podmínkou vnímání kinetické složky hudby je vnímání střídání zvukově obsazených a neobsazených mikro ploch ve struktuře hudebního díla.

Míra vzájemné expanze zvuku a ticha do prostoru opačné veličiny organizuje hudební zvuk buď v časovém prostoru – hovoříme o rytmu či tempu. Může jej ale organizovat i směrem do akustického prostoru – pak hovoříme o metru ve smyslu těžkosti a lehkosti (síly a slabosti)⁴.

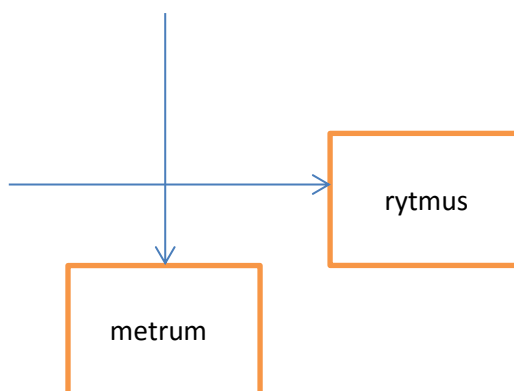
Metrum plní jednotící funkci ve skladbě ještě pilněji než rytmus. Výstižnou formulaci metra a rytmu nám předkládá Vladimír Tichý s odkazem na Karla Risingera: „...rytmus definujeme jako uplatnění distanční hierarchie v časovém sledu rytmických

⁴ Srovnej TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*, 2.vyd., Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002, s. 5

impulsů...“ a metrum jako: „... uplatnění centrické hierarchie v časovém sledu rytmických impulsů...“⁵

Pojem centrická hierarchie je silnou devizou využitelnou v elementární nástrojové hře, kde takovýto posilující centralismus, tedy silný jednotící prvek, zůstává často nepovšimnut a nevyužit.

Metrum se tak stává jakousi vertikálně vedenou silou, rytmus ji křížuje v horizontální poloze jako složka pohybová:



Metrum lze na základě takovýchto úvah klasifikovat též jako sílu, rytmus lze vymezit jako pohyb.

Ludmila Šimková vnímá v souvislosti s přirozenou nástrojovou hrou i energii organismu obecně jako střet působení dvojího tlaku: vertikálního a horizontálního⁶. Vertikálu vnímá jako silovou konstantu reflexu dýchání, horizontálu jako dynamismus motorické síly. Polaritu vnímá jako podstatu vzniku přirozené motoriky, která je vlastně kompromisem působení mezi těmito silovými směry.

Podobně můžeme vnímat vzájemné působení metrických a rytmických pulsací. Jejich prolínání tvoří pevnou motorickou síť uvnitř hudebního celku. Hledáme-li ideální způsob interpretačního výkladu takové struktury, musíme sladit dynamiku hráčovy motoriky do stejných „frekvencí“. Při tom je třeba počítat s tím, že mnoho důležitých

⁵ TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*, 2.vyd., Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002, s. 9

⁶ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*, 1.vyd., Praha: Jiří Churáček, JcAudio, 2010, s. 10

impulsů zůstává nevysloveno, zvukově neobsazeno, ale přesto s nimi musíme ve svém interpretačním záměru kalkulovat. Například začíná-li skladba předtaktím, nedokáže si často méně zkušený hráč poradit s nastupující lehkou dobou a je pro něj nezbytné představit si nevyslovený začátek taktu s jeho pravidelným metrickým uspořádáním.

Metrum a rytmus jsou tedy ve skladbě významnými členícími faktory. Vladimír Tichý charakterizuje rytmus jako sled impulsů v čase. Vychází z přesvědčení, že u znějících hudebních zvuků je z hlediska rytmu podstatný jejich nástup, nikoli okamžik jejich doznění. Vnímá nástup zvuku jako rytmický impuls, kdy jeho rytmickou délku vymezuje nástup dalšího impulsu⁷.

Metrum popisuje Tichý jako abstraktní kostru kinetického dění v hudební struktuře. Vůči rytmu vystupuje metrum jako rastr – síť. Tempo vymezuje jako vztah metricky hierarchizovaného rytmu k fyzikálnímu času⁸. Metrum je tedy abstraktní kostrou kinetického dění ve skladbě a střídáním těžkých a lehkých dob vytváří souvislé metrické stopy.

Z hlediska elementární hudební pedagogiky je výhodné pracovat s pravidelným metrem. Jeho nepravidelné varianty lze dočasně pominout. Výskyt nepravidelností je vhodné představit méně zkušenému hráči až po zpracování základních pravidelných metrických modelů. Taková periodicitu je pro počátky výuky nenahraditelným sjednocujícím prvkem, který udržuje hybnost i napětí uvnitř interpretovaného materiálu.

Metrum operuje se silou zvuku. Nekalkuluje s vyloženě zvukem neobsazenými předěly. Ty se v rámci tohoto abstraktního řádu uplatňují až v konkrétní délkové realizaci tónů – v rytmu. Provázanost mezi metrem a rytmem je natolik klíčová, že zvukově prázdné předěly jsou stejně jako jejich zvukové protipóly naprosto podřízeny metrické síti. Zvukově prázdná místa jsou, a to je podstatné, jakoby místa neobsazená rytmickými zvukovými hodnotami, ale zcela legitimně a plnohodnotně vyjadřují abstraktní hodnoty metrické.

Na počátku interpretace je tedy třeba nejprve najít metrickou osnovu a až pak se zaměřit na praktickou realizaci konkrétního rytmického materiálu, který je v rámci této

⁷ TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*, 2.vyd., Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002, s. 19

⁸ TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*, 2.vyd., Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002, s. 59

sítě někdy na první pohled nerovnoměrně rozmístěn. Tato nerovnoměrnost je jen zdánlivá a měla by být správnou interpretační realizací sjednocována v strukturálně harmonický celek. Silným jednotícím prvkem je právě respektování i nevyslovených pulsujících těžkých a lehkých dob.

Takovýmto nevyslovením – elipsou – těžké nebo lehké doby by nemělo dojít k jejímu ignorování. Zvukově prázdný předěl vyjadřuje zcela plnohodnotně metrické stopy, i když není obsazen zvukem. Restaurování nevyřčeného je v tomto případě velkou interpretační oporou.

Metrum jako rastr – síť – je osnovou pro konkrétní rytmickou realizaci skladatelovy invence. Z interpretačního hlediska je naprosto zásadním vodítkem právě proto, že zvukově nevyřčené rytmické hodnoty jsou v instruktivním materiálu zpravidla identifikovatelné podle zásad metrické pravidelnosti.

V počátcích interpretačního dekodování skladby by tedy mělo hrát hlavní roli seznámení se s metrickou sítí skladby. Rytmus lze pak chápat ve smyslu fotografického pozitivu a negativu jako obsazení či neobsazení volné časové plochy zvukem. Tato časová plocha může být, ač paradoxně zůstává někdy němou, plochou, na které kulminuje napětí, které je nositelem děje – metrického akcentu.

Pokud práci s rytmickou složkou zcela podřídíme metrickému rastru, objevíme skrytý život uvnitř metrorytmické struktury a můžeme tak daleko citlivěji vnímat její pulzaci. Vnímat metrum jako nadřazený organizační prvek pak usnadní překonat mnohá rytmická interpretační úskalí. Zvukové předěly uvnitř rytmických útvarů se stanou podřízenou složkou vyššího řádu. Ticho se stává, byť často ve zkratkovitém provedení, významnou organizační silou hudby.

3 TICHŮ JAKO POČÁTEK PROCESU SLYŠENÍ

Naše kulturně historická poloha v dějinách dala podnět ke vzniku kultovní funkce ticha. To se stalo prostorem ke kontemplaci, rozjímání, prostorem, ve kterém člověk obrací pozornost do svého nitra a také prostorem k hledání transcendentálního světa. Tedy světa jen tušeného, nehmotného, neprobádaného.

Společenskými proměnami je ovlivněn i transcendentní rozměr současného umění. Dlouhotrvající sekularizace společnosti je navíc ovlivněna globalizačními procesy, které omezují vnímání současného člověka. Ten na pozadí globalizačních procesů vrstvení a tvarování velkých sociálních celků ztrácí smysl pro vertikální rozměr světa. Doprovodnými jevy masové kultury s její komerčností, hédonismem, nadměrnou glorifikací úspěchu se stávají pocity marnosti a zmatku, neschopnost utřídit si životní hodnoty a cíle.⁹

Podle autora příspěvku v časopisu *Hudební výchova* Davida Kozla obsahuje umělecký zážitek jako svébytný způsob projevu lidské osobnosti *horizontální* i *vertikální dimenzi*. Zásadním znakem umění je podle něj schopnost transcendence, tedy schopnost přesahovat rámeček poznatelného a pojmenovatelného.

Autor hovoří o potřebě *numinosity uměleckého zážitku* a vysvětluje tento termín na základě klasické definice konstitutivní podstaty náboženství: „...pojem *numinosum* označuje posvátno, zkušenost s Bohem tvořenou dvěma složkami. Jsou to: *mysterium tremendum* (tj. tajemství vzbuzující chvění, úděs, vznešenost, úctu, pocit nicotnosti, bezmocnosti) a *mysterium fascinosum* (tj. tajemství vzbuzující úžas, přitažlivost, posedlost, nadšení, uchvácení, extázi). *Numinosum* je v tomto pojetí odlišné od lidského, stojí mimo něj, je to silné působení, nezávislé na vědomí člověka. Tyto energetické momenty posvátna (tj. numinosita, fascinace, mysterium, tremendum) se mohou projevovat v umění v podobě pocitu vznešenosti. Umělecké dílo jako výtvar člověka a součást umělecké kultury může navozovat velmi podobné stavy jako *numinosum*, a to v momentě, kdy jeho sdělení překračuje moment individuálního...“¹⁰ Umění se podle autora stává jednou z cest vztahování se k transcendentnu.

Odříznutí od „vertikality“, nezáměr o to, co překračuje běžný praktický životní prostor člověka, může být příčinou povrchnosti a nedostatečného prožívání tak, jak jej můžeme pozorovat u dětí všech věkových skupin bez ohledu na výši inteligence a míru hudebního nadání, a nakonec i u zbytku populace. Následkem může být neschopnost vnímat v plné míře umělecký zážitek.

⁹ Srovnej KOZEL, D. Znovuobjevování numinosity uměleckého zážitku člověka počátku 21. století. *Hudební výchova*, 2014, roč. 22, č. 2, s. 23

¹⁰ KOZEL, D. Znovuobjevování numinosity uměleckého zážitku člověka počátku 21. Století. *Hudební výchova*, 2014, roč. 22, č. 2, s. 23

V interpretační rovině se pak reprodukce hudby scvrkne na pouhé reprodukování bez dalšího uměleckého vkladu interpreta. Podstata tohoto problému může být závažnou příčinou toho, že se osobnost mladého interpreta rozvíjí jen velmi pomalu a může být i příčinou toho, že dokonce ztratí o hudební činnosti zájem.

Hudba se do určité míry stala prostředkem komunikace s jiným prostorem, dialogem mezi reálně pulsujícím organickým životem a jeho statickým, nehybným, nadčasovým rámcem. Tam, kde se zvukem nedá vyslovit vysoce abstraktní myšlenka, často využije autor zvuku tiché plochy k expozici ještě naléhavějšího obecného sdělení. Tiché pasáže tak často uvádějí zvukové plochy plné obsahově nejzávažnějšího sdělení.

Ticho se v hudbě stalo také prostorem k vyjádření vžitého, obecně známého, předpokládaného, zažitého, tedy prostorem, kde není nutné transparentně znovu exponovat zkušenosti poznané skutečnosti. Nevyslovením zřejmého dochází k vybuzení fantazie a potažmo ke vzniku patřičných asociací. Volný prostor je dán posluchači k dispozici, aby jej kreativně vyplnil a byl tak hlouběji vtažen do procesu uměleckého transferu.

S prostorem ticha je tvůrcem hudby kalkulováno často již před započítáním samotného slyšení případného recipienta, tedy před začátkem vnímáním komplexního hudebního celku. Proces slyšení je zvukově neobsazenými plochami ovlivňován, je jimi připravován i vysvětlován. Přitom je kalkulováno s tradiční úlohou ticha jako plochou hudbu limitující. Dále je tichý prostor užíván k vyjádření obecně vžitých a tedy snadno dekódovatelných poselství a současně se stává odlehčeným místem k tvůrčímu dialogu mezi autorem a interpretem.

Ticho je ideální prostor, ve kterém může být hudba exponována tak, aby neztratila své umělecké poselství. Jestliže zaniká v hluku, nemůže nikoho oslovit, nikdo ji neposlouchá a ztrácí svůj estetický fenomén. V hlučném prostředí můžeme hudbu slyšet, ale nelze ji poslouchat¹¹. Nelze přijímat její estetická poselství, takový poslech nevede k uměleckému poznání.

V našem nazírání je třeba pohlédnout na ticho také jako na prostor, který je protiváhou časem měřitelného pohybu. Je tedy jakýmsi prostorem statickým. V elementární hudební pedagogice je možné tento prostor využít k přípravě hráčovy

¹¹ Srovnej BERÁNEK, V. Slyšíme. Posloucháme? *Hudební výchova*, 2005, roč. 13, č. 3, s. 41

aktivity. Ještě před přípravou hracího aparátu, který vykonává konkrétní svalové pohyby potřebné k interpretaci hudební struktury, je důležité aktivovat sluchovou představivost, která vede k přímému plánování charakteru skutečného pohybu.

Než vznikne konkrétní představa realizace metroritmické pulzace, je třeba alespoň v krátkosti se vymanit z rušivé závislosti na čase a pohybu, která může narušit schopnost umělecké tvořivosti. Takovou situací je například stresové zatížení interpreta. Vystoupením z limitů, které spíše svazují, dosáhne uvolnění napětí pohybového aparátu a vyšší koncentrace duševního potenciálu, tedy optimálního bodu nula, od kterého se může začít odvíjet jeho originální estetická představivost.

Počátkem takových představ je zvukem neobsazený prostor. Jeho zaplnění je závislé na míře zkušenosti, fantazii a interpretační invenci. Zvukovým obsazením vzniká interpretační projekt. Jeho realizací pak zvukový prototyp, originální verze konkrétní zvukové realizace. Zvuková představa se tedy formuje dávno předtím, než dochází k jejímu uskutečnění.

Zvukově prázdné plochy evokují zklidnění i z hlediska čistě posluchačského. Vynucují si zvýšenou koncentraci naslouchajícího, zapojují jeho fantazii, probouzí zvědavost, kalkulují s momentem překvapení. I z ryze posluchačského hlediska je takový ostrov či odrazový můstek tichého prostoru důležitým momentem uvnitř hudební struktury.

Připomeňme, že tyto plochy mohou být z časového hlediska velmi miniaturní. V praxi se setkáváme s takovými drobnými ostrůvky například ve formě pomlk či nádechů. Ohraničují kompaktní formotvorné celky hudební struktury a jsou často mikro prostorem k mobilizaci nových zvukových invencí interpreta.

Nová zvuková představa vzniká v místě, které není vyplněno jiným zvukem. Je to pomyslný počáteční bod, od kterého startuje nejen první tón následujícího zvukového celku, ale i vnitřně melodicky semknutá nastupující hudební fráze. Tento bod „nula“ si lze nejlépe uvědomit před spuštěním samotné zvukové realizace celku. Je místem zkratkovité expozice zvukového plánu v představách interpreta.

Představa by se neměla omezit jen na první nastupující tón. Důležité je zahrnout do sluchové představy alespoň první metrický celek. Výška, délka, barva i síla tónu je pak vnímána v kontextu dalšího metrického členění. S ním souvisí i stavba melodických frází a zejména celková hybnost – vnitřní energie, která posouvá hudební děj směrem dopředu.

Její spád lze po zvládnutí technických překážek využít v elementární výuce jako skryté hnací síly, která přirozeně stmeluje zvukový materiál v jeden motorický celek. Pomlky, odsazení, nádechy a jiná drobná přerušení jsou plnohodnotnou akustickou alternativou zvukové výplně. Jejich nástupem není vnitřní motorika skladby oslabena, ale naopak bývá mnohdy posílena tím, že zvukový celek rozfázují, rozloží energii uvnitř jednotlivých impulzů.

Ticho jako výchozí bod, poté zvuková představa a nakonec zvuková realizace takové představy – to je logický řetězec, který se zákonitě mnohokrát dokola odvíjel v mysli autora a musí se odvíjet i v mysli interpreta. V ideálním případě je interpret, podobně jako i sám autor, schopen zvukové představy převyšující možnosti nástroje. Sluchové představy závisí na stupni vývoje vnitřního sluchu. Reálný zvuk a zvuková představa jsou tedy dvě rozdílné veličiny. Lze je označit jako *vnější* a *vnitřní* sluch. Reálně vnímaný zvuk a zvuková představa jsou tedy během interpretace ve vzájemné interakci.¹²

Vzpomeňme v této souvislosti na legendární Bachovy Goldbergovy variace v podání Glenna Goulda. Jeho interpretační obrazotvornost boří nejen konstrukční nástrojové limity, ale i limity vlastního hracího aparátu. V kapitole „Od notového zápisu k realizaci“ jej cituje Libuše Tichá ve své knize *Slyšet a myslet u klavíru*¹³: *„Vždy jsem byl přesvědčen, že je možné rozdělit interprety do dvou kategorií. Na ty, kteří se snaží maximálně využít nástroj, a na ty, kteří to nedělají. V první kategorii, pokud lze věřit historickým knihám, by mohly najít místo takové legendární postavy, jako Liszt a Paganini, a řada údajně démonických virtuosů z novější doby. Do této kategorie patří v zásadě hudebníci, kteří kladou do popředí svůj vztah k nástroji, ať hrají na cokoli, a tento vztah se stává středem pozornosti. Do druhé kategorie naopak patří hudebníci, kteří se snaží pominout celou otázku mechanismu hry a vytvářejí iluzi přímého spojení mezi sebou a hudební partiturou a pomáhají tak posluchači dosáhnout pocitu spoluúčasti - nikoli na interpretaci, ale na samotné hudbě.“*

¹² Srovnej BERNÁTEK, D. Klavírní tón v realitě a v iluzi. *Hudební výchova*, 2014, roč. 22, č. 2, s. 25.

¹³ TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru*, 1.vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 47

Interpretova představa může tedy v kontextu uměleckého díla manipulovat s vnímáním slyšeného a umožnit transformaci reálně znějícího v uměleckou iluzi, vzor, který vytváří prostřednictvím svého vnitřního sluchu.¹⁴

V elementární pedagogice je často velmi prospěšné pomáhat hráči tvořit zvukové představy bez ohledu na možnosti jeho nástroje. Například u klavíru je legatová hra ovlivněna krátkým zněním tónu, ale je žádoucí vytvořit u interpreta představy přelévání tónů plné intenzity. Zvuková představa by tedy měla být přímo napojena na obecnou hudební představu, nikoliv na představu konkrétní zvukové realizace příslušným nástrojem.

Posloužit může i netradiční způsob cvičení u nástroje. Ve své studii „*Cvičení – metodika práce na skladbě*“ nás autorka Renata Radkovská¹⁵ seznamuje kromě tradičních pojetí cvičení *s nástrojem a notami* či *s nástrojem bez not* i s méně tradičními cvičebními metodami - *bez nástroje a bez not* nebo *bez nástroje s notami*.

“Hra“ *bez nástroje s notami* či *bez nástroje a bez not* se stává jakýmsi mentálním tréninkem k rozvíjení sluchových imaginací.¹⁶ V takovém případě je třeba oprostit představivost od vžitých zvukových stereotypů a pokusit se o hledání abstraktnějšího interpretačního vzorce například přirovnáním k jinak znějícímu nástroji, zvuku skupin nástrojů či zvuku celého orchestru, případně i k zvukům nehudebním.

Nejen v počátcích výuky lze také využít představy reprodukce zpěvem. V každém případě je třeba orientovat svoji zvukovou fantazii na obecnější formu, na jakýsi obecnější hudební obraz vyšší zvukové kvality než je možné na konkrétním nástroji dosáhnout. Takovou abstraktní představu lze navodit i přirovnáváním ke známým a zažitým jevům a situacím. Například legatová klavírní hra lze přirovnat k přelévání korálků na jedné šňůrce.

Výchozím bodem takové asociace je opět ticho jako zvukově anonymní prostor, ze kterého může teprve sama představa vyrůstat. K tomu je zapotřebí vysokého stupně koncentrace, která opět potřebuje ke své mobilizaci prostor uvnitř hudby – ticho. Ticho jako počátek procesu slyšení je tedy místem plánování interpretační architektury.

¹⁴ Srovnej BERNÁTEK, D. Klavírní tón v realitě a v iluzi. *Hudební výchova*, 2014, roč. 22, č. 2, s. 25.

¹⁵ RADKOVSKÁ, R. Cvičení – metodika práce na skladbě. *Hudební výchova*, 2003, roč. 11, č. 2, s. 28.

¹⁶ Srovnej BERNÁTEK, D. Klavírní tón v realitě a v iluzi. *Hudební výchova*, 2014, roč. 22, č. 2, s. 25.

O plánování síly a barvy tónu již bylo mnohé řečeno. V elementární pedagogice však nesmíme zapomínat na plánování metrické pulsace skladby. I ta musí být obsažena v prvotním návrhu zvukové realizace. Takové pulsaci jsou teprve dále v představě interpreta podřízeny konkrétní rytmické figury.

Metrická pulsace skladby je zachytitelná i ve velmi pomalém tempu hry na počátku studování skladby. Její respektování i v této fázi studia pomáhá čelit rozpadu hudebního materiálu na neústrojné částice. Zvuková představa metrické pulsace by měla také předcházet představě zvoleného tempa, tedy konkrétní rychlosti, ve které bude tato pulsace provedena.

Plánování nelze zúžit jen na oblast kvality tónu, ale je výhodné zaměřit jej i na rozložení hudebního zvuku v čase. Obojí lze navrhnout v hráčově představě ještě před samotným započítím hry. Ten se v tu chvíli nachází ve fázi, kdy plánuje způsob realizace pohybu hracího aparátu podle zvolené frekvence hudební pulsace. Takový pohyb by měl být velmi dobře zacílen a důsledně ekonomicky vyvážen. Jasná představa cíle by měla vést k použití přirozeného nepřexponovaného pohybu, který šetří hráčovu energii. Zvukové předěly pak mohou sloužit nejen k plánování síly pohybu, ale i k uvolnění nežádoucího svalového napětí.

4 TICHŮ JAKO PROSTOR K PŘÍPRAVĚ POHYBU

Nástupu zvuku by měla předcházet celá řada přesně cílených pohybů interpreta. V případě interpreta začátečníka by měl být plně využit zejména prostor před začátkem vlastní interpretace. Nástup zvuku je nutno chápat jako rytmický impuls.¹⁷ Ten je vyvolán energií, která uvedla hráče i části nástroje do pohybu.

Rytmickým impulsům tedy předchází pulsující energie, která je s rytmickou pulsací v souladu. Aby mohl posluchač – a nejprve také interpret sám - takový impuls dobře postřehnout a začlenit jej do systému sledu dalších impulsů již v jejich osobité formě, musí být tento moment dobře připraven.

¹⁷ TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*, 2.vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002, s. 19

Metrická pulsace skladby se vynořuje na svět od tohoto okamžiku a rozehrává i pravidelnou souhru dílčích pohybů. Ty by měly korespondovat s abstraktní metrickou pulsací. Měly by usnadňovat „vtělesnění“¹⁸ interpreta v umělecké dílo a pomáhat k překonání potíží s technikou ovládnání nástroje.

Podle Ludmily Šimkové je podstatou pohybu dech a je proto třeba přirozeně napojit motorikou ovládaný svalový pohyb na rytmus dýchání.¹⁹ Před přípravou pohybu, který by měl přesně dávkovat zvukové nuance, je třeba docílit vysoké koncentrace svalového aparátu. Je třeba jej přivést do tvaru určité pevnosti. Hrací aparát začátečníka je však lehce unavitelný a takováto chvíle svalové koncentrace se musí zrealizovat velmi rychle a efektivně ještě před přípravou samotného pohybu.

Ticho se zde musí stát odrazovým můstkem nejen k myšlenkovým operacím, které mobilizují fantazii a intelekt, ale současně prostorem k mobilizaci tělesné energie. Tedy prostorem, ze kterého musí zmizet ochablost a rozostření motoriky končetin. Aby tělesná energie byla živena dechem co nejdéle, je třeba najít pravidelný rytmus dýchání a napojit na něj motorikou ovládaný sval. Tato souhra by měla vycházet z přirozeného dechu i pohybu. S velkou pozorností je třeba dávkovat jen nezbytně nutnou míru energie a chovat se velmi hospodárně.

Ludmila Šimková tvrdí, že tempo pohybu končetin odpovídá rytmu dýchání. Při vdechu mají paže tendenci k ohýbání a nohy k natažení, s výdechem mají paže tendenci k natažení a nohy k ohnutí.²⁰ Můžeme si to prakticky ověřit na příkladu při přitahovaného lana, kdy přirozeně s vyvíjenou silou uskutečňujeme dlouhý nádech a silové přitažení horních končetin. Nohy mají skutečně tendenci k pevnému natažení, vytváří přirozenou oporu.

Jak ale využít efektivně dechovou složku k přípravě pohybu? Pozornost si rozhodně zaslouží počáteční nádech. Od něj se začíná rozvíjet dechová pulzace, která má přirozený sklon k pravidelnosti. Je to přirozeně efektivní. Pravidelným nádechem a výdechem dochází k střídání svalových tendencí k stahování a natahování. Jejich střídáním dochází k úspoře a obnově energií.

¹⁸ Termín Jaroslava Zicha viz ZICH. Jaroslav. *Prostředky výkonného umění*, 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959

¹⁹ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s. 91

²⁰ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s.91

Pro interpreta začátečníka je těžké vpravit se do takového režimu jediným nádechovým impulsem. Je třeba v klidové zóně na počátku výkonu simulovat několik takových nádechových a výdechových impulsů a v duchu si přehrát pár prvních taktů.

Záměrem je dosažení naprosté přirozenosti v dýchání i pohybu. Pro starší interprety se může stát osnovou takového dechového cvičení přehrání pár tónů skladby v hlavě jakoby dopředu před jejich vlastním zazněním. Mladší interpreti ještě nejsou schopni takového vysokého stupně představivosti. Pomůže jim otextování melodie, případně představa s počítáním několika rytmických celků – taktů. Hrát může nejprve jen učitel a žák pouze cvičí co nejdelší nádechovou frázi:

Zlatá brána

Mimě

Zla tá brá na ote te vše ná, zla tým klí čem o dem če ná

The image shows a musical score for a piece titled 'Zlatá brána'. It features a melody line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The melody is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the melody line. The piano accompaniment consists of a simple bass line with chords. The word 'Mimě' is written above the first measure of the melody.

Notový text č. 2

Výsledkem takové přípravy by mělo být co nejpřesnější dávkování energie do svalů končetin. Šimková tuto cestu popisuje jako putování přijaté kapacity vzduchu. Ta se promění prostřednictvím dechu ve svalovou energii. Pružnost a rovnováha takové energie je dána polaritou pocitu volnosti a tíže.

Prostor před začátkem zaznění zvuku, tedy počáteční prostor ticha, by měl být promyšleně využit k vcítění do rytmické pulsace skladby a k odhadnutí míry energie, kterou je třeba využít k dávkování intenzity zvuku. Mini prostor je dobré vyplnit jednoduchým dechovým cvičením, které vychází z přirozeného dechu a koresponduje s používáním dechu při volné, přirozené mluvě.

Cílem je dosažení pulsační rovnováhy dechových svalů a celého svalového komplexu. Porušením této rovnováhy dochází k nerovnoměrnému zatížení celého

svalového komplexu. Například trhavé pohyby těla narušují jak volné dýchání, tak i plynulost pohybu.²¹

Plynulou a přirozenou interpretaci tedy narušuje na jedné straně přílišné silové exponování, ztuhlost, křeč, ale na druhé straně též ochablost a nedostatečná mobilizace svalové energie. Ideálem je nalezení hráčské rovnováhy někde mezi těmito krajními polohami. Střídání impulsů napětí a uvolnění by mělo vést k pravidelnosti, která je lidskému organismu přirozeně vlastní.

Takováto hráčská pohotovost by měla komplexně mobilizovat dostupné síly interpreta. Ideálem je jejich promyšlené a ekonomické dávkování v průběhu celé skladby a dosažení co nejmenšího stupně svalové únavy a opotřebení.

Prostor po skončení dávkování zvuku interpretem je pak prostorem k vyznění silového působení, k dodýchání skladby a hlavně okamžikem k relaxaci pohybového aparátu. Takové relaxační ostrůvky je třeba nalézt i uvnitř hudebního artefaktu. Jsou to drobná přerušení toku zvuku. Na jejich počátku hráč relaxuje, završuje to, co již zaznělo, a následně však musí rychle mobilizovat další síly a připravovat cestu svému dalšímu záměru.

Vzhledem k jejich malému rozměru je nutné pracovat s těmito plochami velmi flexibilně a operativně. Nejprve je třeba dokončit předešlý pohyb, tedy dodýchat první sekvenci a následně pak rychle připravit další vývoj, nadávkovat množství energie, velikost pohybu.

Uvnitř hudebního celku je tedy práce se zvukově prázdnými předěly složitější, klade velké nároky na hráčovu koncentraci a pohotovost. Tuto pohotovost je dobré posilovat od samých počátků nástrojové hry. Zvukově prázdné plochy jsou významnými energetickými zásobárnami pohybu.

Tyto plochy by měly být prostorem, kde není setřena metrická struktura skladby. Zvukově neobsazený prostor je mnohdy třeba vyplnit hráčovou představivostí. Představu zvuku lze opět u mladých interpretů evokovat slovem, slabikou či představou podobné zvukové stopy – melodie:

²¹ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s. 92

Volala kukačka

The image shows a musical score for the song 'Volala kukačka'. It is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is simple, using quarter notes and rests. The lyrics are written below the treble staff. The lyrics are: 'Vo la la ku ka čka ma lé ho pa sá čka ku ku ku ku.' Above the final two measures, the words 'ozvěna ku' are written, indicating a vocalization or echo effect. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and rests.

Notový text č. 3

Záměrem je využití takovýchto předělů k přirozené obnově síly hracího aparátu, k jeho udržení v pružném napětí. Tyto předěly uklidňují zvukově exponovaná místa. Jsou jejich protikladem a spějí vlastně svým charakterem – absencí zvuku – k do sazení zvukové rovnováhy skladby.

Exponovaná místa jsou někdy připravována i intenzivnějším pohybem a jsou v tom případě místy, která odčerpávají velkou část hráčovy energie. Proto je jejich klidový protipól třeba intenzivně využít k relaxaci a další mobilizaci sil.

V případě interpretace začátečníkem to klade velké nároky na jeho uměleckou představivost. Často zůstávají tyto prostory nevyužity a není s nimi v interpretačním plánu vůbec počítáno. Stávají se tak místy, která vyznívají rozpačitě a často i rytmicky nepřesně a narušují tak vlastně přirozený tok hudebního zvuku.

Práce s takovými plochami od samých počátků hry obohacuje hráčovu interpretační představivost. Pomáhá mu pochopit organizační principy hudby, systematicky u něj postupně kultivuje uměleckou fantazii. Navíc i nesmírně zpřesňuje proces slyšení. Koncentruje totiž hráčovu pozornost na nejmenší možnou zvukovou veličinu – tedy mini prostor ticha. Vytváří u něj schopnost rozlišovat zvuk i v těch nejjemnějších intenzitách a pracovat tak s novou zvukovou plasticitou.

5 OD ZVUKOVÝCH PŘEDSTAV K PŘIROZENÉMU POHYBU

Anatomicko-fyziologické dispozice hráče jsou do určité míry determinovány. Jejich správným rozvíjením můžeme nastoupit na cestu k dosažení vyšší či dokonce nejvyšší úrovně nástrojové hry. Pokud chceme dosáhnout nejvyšší možné technické způsobilosti, je nutné přemýšlet o maximálním využití daných dispozic.

Při zkoumání anatomických pohybových možností se před námi otvírá široké spektrum pohybů od těch sotva znatelných (například pohyby posledních článků a bříšek prstů) až po ty většího rozsahu, které hýbou celým tělem (způsob sezení, přenášení těžiště apod.).

Libuše Tichá se v souvislosti s problematikou hudebního talentu zamýšlí nad nezbytností vnímání svalových pocitů při klavírní hře.²² Taktilní citlivost je pro ni jedním ze zásadních předpokladů k ovládnutí klavírní techniky. Interpret musí znát začátky a konce svalových aktivit, musí umět při hraní použít minimum i maximum své energetické kapacity. V této souvislosti je dobré přemýšlet o tom, zda ony limity jsou skutečně převážně předem dané, anebo je možné jejich hranice správným přístupem posouvat dále.

Rozvíjet hráčův fyziologický potenciál se záměrem dosáhnout nových technických možností v ovládnutí nástroje, je přímo nezbytné hlavně v počátcích výuky. Jde o to, aby byl žák schopen uskutečňovat vhodným pohybem své zvukové představy, které ho vedou k touze po uměleckém vyjádření.

Nestačí však jen vnímat své svalové pocity a registrovat pohyby hracího aparátu. Každý pohyb je třeba nejprve připravit. Předchází mu představa, která řídí a připravuje další pohyb. Taková představa vychází jednak ze zkušeností s tím, co již bylo realizováno, a zároveň pracuje s tím, co hodlá uvést v život. Nastoluje nové, kontrastní, ale zároveň porovnává s minulým, směřuje k pravidelnosti a očekává v jistém smyslu opakování.

Opakování a připomínání podobného je vlastně jakýmsi cyklickým prožíváním myšlenky díla. Nové musí přicházet, ale návrat je připomenutím řádu a jistoty. Řada

²² TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru*, 1.vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 15

hráčských pohybů se tak odvíjí v jakési cyklické pravidelnosti a umožňuje to šetřit interpretovu duševní i tělesnou energii.

Myšlenkové operace, které předcházejí mobilizaci pohybové složky interpreta, by měly vyrůstat z těchto ověřených principů. Nové je třeba postavit do kontrastu, odlišit, vše staré zas utřídit do systému. Změny a neklid střídá stálost a směřování k řádu a opakování.

Myšlenkové pochody, které řídí pohyb, se tedy odvíjejí způsobem stavění kontrastů akce – změny a návratu – uklidnění. To, co je nové, vyžaduje vyvinutí vyšší aktivity duševní. To, co je pouze připomínkou již dříve zažitého, je místem jakési myšlenkové relaxace. Z mozkového centra jsou tak aktivovány pochody střídání svalového napětí a uvolnění, které je nezbytné k dosažení přirozené nástrojové hry.

Při studování nového hudebního materiálu je výhodné systematicky projít a zpracovat to, co je stejné či podobné. Všechny návraty a připomínky již slyšeného jsou pro interpreta důležitou oporou, protože na těchto místech může šetřit se svojí mentální i pohybovou energií. Naopak místa, která jsou jiná, je dobré postavit do co nejostřejšího kontrastu a hned v první fázi je alespoň porovnat s tím, co už je známé a zpracované. Tím se přesně vymezí prostor, který si bude klást větší nároky na hráčův silový potenciál.

Můžeme tedy hovořit v této souvislosti o jakémisi zdravém, pružném, kreativním uměleckém myšlení? Domnívám se, že ano. To by mělo stát v pozadí a vlastně na počátku každého interpretačního záměru, bez ohledu na stáří a zkušenosti interpreta. Hnacím motorem by měla být představa jako první impuls k dalším hráčovým aktivitám.

Představivost v ideálním případě často hluboce překračuje hranice samotné zvukové projekce díla. U začátečníků, kde jsou akustické zkušenosti s hudbou ještě velmi malé, může nahradit zvukovou představu představa jiného charakteru, která vyvolá podobnou reakci pohybového aparátu.

Obraz mohutného zvukového proudu lze nahradit například ryze vizuální představou mohutného zvířete. To ocení hlavně nejmladší interpreti. Podle charakteru hudby pak můžeme dále rozvíjet hráčovu fantazii a hledat další paralely. Zvířecí obr kráčí důstojně a zanechává obrovské stopy v blátě. Zkusíme si představit takovou chůzi po klavírních klávesách. Na každé zanecháme velký otisk tlapy. Jindy zas můžeme hledat příměry rychlosti a elegance. Auto sjíždí s kopce po velice hladké asfaltové silnici. Ani kamínek nám na cestě nepřekáží – hladká hra stupnicových pasáží.

Mnoho skladbiček tanečního charakteru vyvolává představu tanečníků různých charakterů a pestrého vzezření. Například známá klavírní Čertovská polka Vítězslava Nováka přímo vyzývá svým názvem i užitím charakteristických melodických tónů v polkové figuře k představě tančícího čerta, který neustále zakopává při tanci. Jistě je to způsobeno kulháním pověstného čertovského kopyta, kterým je ozdobena jedna jeho končetina. Nad tím vším však vévodí orchestr muzikantů, kteří nutí čerta nevypadnout z charakteristického polkového rytmu. Vzniká tak kontrast nemotornosti a elegance. Polka jako opakující se řád a proti tomu stále nová a nová čertovská zakopnutí jako jeho vzrušující oživení a narušení:

Notový text č. 4

Čertovská polka

Vítězslav Novák

Andante con moto, grottesco

ben marc

p

la sinistra staccatissimo

5

Hráčova představivost není limitována jen sluchem či zrakem. I ostatní smysly lze využít na cestě k zhmotnění zvukového ideálu. Představa vůní a zejména hmatových zážitků je pro děti velmi reálná, snadno si ji vybaví ze své vlastní zkušenosti. Jejich zkušenost je pro ně vlastně návodem, nemusí hledat nový výrazový prostředek, nový pohyb. Udělají ten, který už mnohokrát při jiné příležitosti použily. Mizí obava z nového a těžko zvládnutelného. Navíc ze svého arzenálu zvolí přirozenou variantu pohybové

reakce. Mají ji už dávno nacvičenou, je zbavena nadbytečných prvků. Funguje dokonale, neboť je již mnohokrát prozkoušena.

Například k dosažení pružné staccatové hry akordů lze využít představu chytání letící mouchy. Aby neuletěla, je třeba velice rychle a pružně zavřít ruku v pěst. Později už v pěst nezavíráme, zůstane jen první část zamýšleného pohybu. To stačí k navození silové reakce i následného patřičného přirozeného uvolnění při hře.

Důvěrně známá představa z reálného života vyvolá pohybovou reakci oproštěnou od zbytečných rádo by uměleckých příkras. Pomůže najít přesný způsob dávkování energie. Vychází z praktických zkušeností již mnohokrát zažitých. Takové představy často vystupují ze zvukově obsazených míst hudebního díla a putují daleko mimo ně.

V mysli interpreta musí vzniknout již před započítím samotné hry a doprovází jej až po její skončení. Zároveň ale obsazují i mimohudební komunikační prostor, který vzniká mezi hráčem a posluchačem. Tedy prostor, který může být už zvukově neobsazený a přerůstá reálné časové hranice skladby.

Otakar Zich popisuje časovou vazbu v hudbě takto: „Všechny nejdrobnější fáze zvuku zapadají do určitých chvil (chceme-li okamžiků) plynoucího času,...na tom, jak je dílo uloženo do plynoucího času, závisí podstatně estetický dojem, který v nás vzbuzuje.“²³ Zich hovoří v souvislosti s estetickým dojmem o *uměleckém poznání*. Toto poznání obohacuje vnitřní duševní život člověka.

Umělecké poznání se začíná formovat již před nástupem samotné interpretační realizace uměleckého díla. Zvukové představy v mysli interpreta jsou konfrontovány s jeho uměleckými zkušenostmi a interpretačním záměrem. Spoluúčinkuje tu působení řady dalších prvků z oblasti psychologie osobnosti.

Zvuk se pak stane předmětem transferu směrem k posluchači. Jedná se o zvukem vyplněný časový úsek. V něm dochází k přímé komunikaci mezi hráčem a posluchačem. Po jeho skončení následuje proces, který Zich nazývá vzpomínkový. Vyznívá v něm umělecké dílo, přestože už s ním nejsme ve styku. Završuje se umělecké poznání.

Před počátkem a po skončení zvukového hudebního přenosu probíhá fáze uměleckého poznávání, která se vymyká ze zvukově obsazeného prostoru. Vyplňuje tak místa, ve kterých už zvuk reálně nezaznívá.

²³ ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného umění*, 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 9

Estetické poselství tedy vzniká nejprve na počátku v představách interpreta, po zaznění je zpracováváno a často zcela přetaveno v posluchačově fantazii. Podle Jaroslava Zicha umělec usiluje o neustálé prohlubování výrazu. Ověřuje působení použitých prostředků, promýšlí nové cesty. V první fázi postupuje instinktivně, teprve v další fázi nastupuje promyšlení daných úkolů. Obvykle se tak stává, že narazí-li při práci na nějakou překážku, přichází pak teprve na pomoc poznatky získané zevšeobecněním konkrétních zkušeností.²⁴

Výraz je tedy způsob uměleckého vyjádření, které zprostředkuje umělecké poznání. Vlastní zvuková realizace je podřízena uměleckému záměru. Pohyb, na který je vázána vlastní zvuková realizace, je tedy podřízen myšlenkové představě. Platí to i v případě interpreta začátečníka. Tam z pohledu Zichova třídění převažuje použití instinktivních výrazových prostředků. Pokud je jejich volba citlivě regulována, je možné využít celou škálu pohybů, která je při řadě jiných činností pohybovým aparátem zcela přirozeně a účelně využívána. Instinktivní fáze pak připraví snazší cestu nezbytnému promyšlení a zevšeobecňování.

Představy, které vedou k přirozenému pohybu a řídí celý umělecký záměr, jsou nejprve obecným širokým pohledem na věc, souhrnem i představ mimohudebních. Záhy se ale transformují do konkrétních zvukových představ, které aktivují pohyb a následnou sluchovou kontrolu. Než se celý proces znovu opakuje, je výsledek konfrontován s představou a před započítím další akce dochází k případné korektuře celého obsahu. Pokud nenastane dokonalé propojení mezi vnitřní hudební představou, mobilizací pohybu svalovou akcí a pozornou sluchovou kontrolu, nemá pohyb provázející tento proces žádný praktický význam.²⁵

Úkolem elementární výuky nástrojové hry je najít cestu nejmenších překážek a nalézt způsob dosažení co nejrychlejšího a nejpresnějšího přenosu uměleckého vyjádření. To platí v dvojnásobné míře v případě interpretačních počátků. I na elementárním stupni výuky má interpret ambice dosáhnout uměleckého poznání. Výuka by v tomto v tomto období měla být zaměřena na rychlé uspokojování takových potřeb.

²⁴ Srovnej ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného umění*, 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 117

²⁵ Srovnej FRIČ, M. Ruská klavírní metodika v počátečním stadiu výuky. *Talent*, 2006, roč. 9, č. 10, s. 13.

Cesta k uměleckým zážitkům by měla vést schůdným terénem za využití smysluplných zkratk, které vedou k cíli.

6 ZVUKOVĚ PRÁZDNÉ PŘEDĚLY A FYZIOLOGICKÉ ASPEKTY NÁSTROJOVÉ HRY

Základy moderní klavírní pedagogiky, ze kterých čerpají i české klavírní školy konce 20. století, položili v minulém století ruští pedagogové. Dopracovali se k zásadnímu požadavku tzv. přirozené hry, která vychází z pohybu maximálně jednoduchého a zachovává rovnováhu vnitřní síly ruky. Ruští pedagogové nikdy neznali stavění ruky tak, jak ji zpracovala česká Kurzova metodika.²⁶ Místo toho užívají termín *ukázněné ruky*, u které se předpokládá určitá pohotovost a pružnost svalů, tedy maximální připravenost ke hře, která je zároveň prosta nežádoucího napětí. Zásadním směrem pohybu je ten, který směřuje do kláves. Hráč rozeznívá klaviaturu tak, že se do ní vnoří.

Naše současná klavírní metodika vychází z těchto poznatků. Hledá ekonomické způsoby hry, upřednostňuje nejméně namáhavé pohyby a směřuje k pohybu maximálně jednoduchému. Preferuje pohyb z uvolněného ramene tak, aby touto bránou mohl procházet energetický potenciál celého trupu. Vyvrcholením takové pohybové aktivity je pružný pohyb prstů schopných i velmi rychlé hry.

Vraťme se nyní k drobnějším plochám v plánu umělecké reprodukce hudebního díla. Ty samozřejmě podléhají vyšším zásadám práce s celkem. Aby bylo naplněno poslání uměleckého transferu, je třeba realizovat zejména dílčí kroky, které podléhají vyššímu plánu a jsou vlastně jeho dílčím rozfázováním. Jednotlivosti a vyšší celky jsou v hudební struktuře pevně propojeny. Jestliže se pokusíme organický celek hudebního díla ze studijních důvodů rozložit na jeho funkční stavební prvky, nesmíme zapomenout na pojící materiál, který tyto detaily sjednotí opět do kompaktního tvaru.

Jednotlivé tektonické části jsou často v malém měřítku smysluplné výrazové celky, které je třeba interpretovat jakoby jedním dechem, jedním silovým tahem. Je proto

²⁶ Srovnej FRIČ, M. Ruská klavírní metodika v počátečním stadiu výuky. *Talent*, 2006, roč. 9, č. 10, s. 12.

vhodné najít převažující směr pohybu tak, aby nedocházelo k tříštění energií a vzniku zbytečných protitlaků. Silové působení by mělo podléhat požadavkům co největší energetické ekonomie.

Ludmila Šimková dosahuje takové úspory použitím správných pohybových stereotypů.²⁷ Pokusme se tuto problematiku vysvětlit na základě příkladů vztahujících se k výuce klavírní hry.

Hráčův pohyb je svrchovaně řízen centrem. Šimková v této souvislosti hovoří o vůli po zvuku. Představu melodické linie nazývá *tónoobraz*. Jeho pohybové uskutečnění pak pojmenovává *tónopohyb*.²⁸ Ruka si jakoby dochází pro tón, v klavírní metodice je znám výraz *slyšící ruka*. Už samo toto pojmenování usiluje o co největší zkrácení vzdálenosti mezi myšlenkovým centrem, u něhož se zároveň nachází centrum sluchu, a nervovým zakončením hracího aparátu. *Slyšící ruka* funguje jen za předpokladu, že cesta z volního centra do periferie, není ničím narušována. Nesprávný pohyb deformuje původní představu, ruka je odpojena od přímé sluchové účasti. Šimková tuto situaci popisuje jako *blokádu slyšení*.

Správné pohybové stereotypy vedou ke zvýšení pracovní produktivity práce pianisty. Protože pohyb je připravován často v prostoru, kde je i zvuk teprve očekáván, bude zajímavé posoudit využitelnost zvukově prázdných míst pro přípravu správných pohybových stereotypů. Připomeňme, že *tónoobraz* je pokyn pro *slyšící ruku*. Ta vykoná *tónopohyb*, aby splnila zadaný úkol. V souvislosti s energetickým potenciálem hráče Šimková používá termínu *silová koncentrace ruky*. Tu rozlišuje na *vertikální* a *horizontální*. Správná konstelace silové koncentrace má zásadní význam pro kvalitu zvuku a odrazovou pružnost paže.

Vertikální linie by měla směřovat co nejpřímější cestou k cíli:



Podobně jako když ruka uchopuje nějaký předmět a vykonává tak ověřený funkční stereotyp.

²⁷ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní tón*. 1.vyd. Plzeň: Pedagogické centrum Plzeň, 2003, s. 3, 4

²⁸ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní tón*. 1.vyd. Plzeň: Pedagogické centrum Plzeň, 2003, s. 3, 4

Chybný pohyb je tedy tento:



Opět můžeme srovnat s pohybem, kterým uchopujeme předmět, a zjistíme, že zakřivení je nefunkční a pohyb rádo by estetického charakteru vlastně deformuje cestu a zdržuje tak provedení zamýšleného úkolu.

Horizontální linie by měla využívat přirozené ekonomiky eliptického pohybu:



Takový pohyb napodobuje jednoduchý přenos předmětu z místa na místo. Chybným pohybem se jeví dráha s jiným zakřivením:



Správný pohyb by neměl postrádat klid a celistvost. Neucelenost a neuspořádanost vyvolává chaos, narušuje silovou soustředěnost ruky. Řízení pohybu je třeba vést v převládajícím směru, kterým postupuje melodie uspořádaná do fráze či sledu několika frází.

Zvukově prázdný mini prostor na počátku takové fráze je místem přípravy odrazu, přičemž hledáme takovou stejnosměrnou linii hry, kde lze uplatnit co nejvíce stejnosměrných odrazů. Tóny stojící v protisměru jakoby nebereme na vědomí. Jejich protitlak podřizujeme celistvosti pohybové linie. V instruktivní literatuře je pro docílení snazší představivosti tohoto směru dobré protisměrné tóny v první fázi nácviку vynechat a opřít melodii o nosné tóny stejného pohybu:

Etuda D dur op. 821 Nr. 22

Carl Czerny

Allegro vivace

p

3

Notový text č. 5

Jakmile si hráč uvědomí směr silového tahu fráze, doplníme zbývající melodii, která se podřídí opěrným tónům a nepůsobí již dále rušivým vlivem.

Důležitá je fáze nádechu v počátečním stádiu této akce. Je to moment, kdy hráč přesně dávkuje rozložení svého silového působení. Silová gradace spěje k vrcholu, po jeho kulminaci je ideální využít přirozené strvačnosti silového působení a šetřit tak energetický výdej hracího aparátu.

Po skončení celé akce nastává moment doznění. Je to prostor pro maximální relaxaci periferních svalů. Doznívání proběhne v momentě, kdy už tón aktivně netvoříme, ve zvukem neobsazeném časovém prostoru dochází pouze k doznívání skutečného zvuku nebo jen k doznívání zvukové představy.

Jevgenij Timakin, významná osobnost ruské klavírní pedagogiky, hovoří o nutné koordinaci myšlení, sluchu a pohybově hracího procesu.²⁹ Podle něj je nezbytné naučit žáka myslet dopředu a následně i slyšet dopředu. Moment před samotným započítím hry je momentem, kdy se v mysli interpreta tvoří soulad mezi hracími pohyby a myšlenkovým zvukovým obrazem. Pohyby musí být připraveny včas, je třeba vyloučit

²⁹ TIMAKIN, Jevgenij Timakovič. *Návyky koordinácie vo vývoji pianistu*. 1.vyd. Bratislava: Centrum umenia a vedy VŠMU, 2012

prudké pohyby připravované v poslední chvíli. Každý dílčí nástup melodie je připraven nádechem ruky. Skladba tak uvnitř dýchá podle charakteru celkové pulsace toku hudby.

Zvukově prázdné předěly uvnitř struktury uměleckého díla umožňují interpretovi realizovat jakési *pohybové nádechy*, tedy výměnu energií podobně jako dochází při dýchání k výměně vzduchového přídělu do plic.

S ohledem na očekávaný silový výkon a časový prostor, ve kterém je tato výměna realizována, je dávkována míra intenzity takového nádechu. V malém prostoru uvnitř fráze mohou být realizovány třeba jen funkční příděchy, v případě delších zvukových předělů může dojít ke klidnému dodýchání, uvedení do relaxačního stadia dechu a poté v případě potřeby k hlubokému energetickému nádechu. Ten je nezbytný hlavně tam, kde lze v dalším průběhu skladby očekávat nástup klíčového silového momentu většího celku, případně celé skladby.

7 TICHŮ A JEHO MINI DÁVKOVÁNÍ V ELEMENTÁRNÍ VYUČE

Ticho jako veličina, konstanta, protiváha hudebního toku zvuku je v elementární vyučce poněkud opomíjeno. Je spíše vnímáno jako něco, co stojí mimo hudbu a přímo se na jejím vzniku a dalším životě nepodílí. Tvoří časové a dynamické hranice hudby a tím chápání jeho funkce končí. Z našeho pohledu lze ale z mnohých, již zmíněných důvodů, využít zvukově prázdných prostorů k uměleckým i čistě pedagogickým záměrům.

Nejprve je vhodné vypěstovat u mladého hudebníka vůbec schopnost ticho vnímat. Nezapomínejme, že dnešní zvukový prostor, ve kterém žijeme, je plný hluku a akustického smogu. Lidský organismus se takovému náporu většinou brání tím, že přestává nepříjemnou zvukovou kulisu vůbec vnímat. Vytěsňuje ji ze svého smyslového vnímání. Koncentrace na vnímání zvukových nuancí se tak snižuje na minimum.

Každý pedagog nástrojové hry ví, jak je těžké soustředit žákovu pozornost na zvukově prázdná místa. Ještě těžší je koncentrovat jeho mysl na dynamicky jemný úsek skladby. Udržet v něm metrický puls, napětí, tvořit zpěvný tón a docílit toho, aby žák neochaboval ve svém tvůrčím nadšední. Může nás inspirovat kolektiv autorek Klavírní

školičky³⁰. Nabízí nám jednoduchá rytmická i melodická cvičení pro začátečníky zaměřená na vnímání střídání zvukově obsazených a neobsazených ploch. Můžeme si takto inspirováni vymyslet vlastní hry na posílení orientace v prostoru, který je různě obsazen zvukem. Výhodné je zařadit varianty se sudým dvoudobým, čtyřdobým i lichým třídobým charakterem taktu:

Cvičení - hudba a ticho

sly ší te to? sly ší te to? sly ší te to?

Zvo ny zvo ní, jem ně zvo ní, sil ně zvo ní,

mf *pp* *f*

Notový text č. 6

Základním úkolem, který musí výkonný umělec hned od počátku své kariéry řešit, je respektování velké závislosti hudebního celku na čase a jeho dílčích časových lokalitách. Jaroslav Zich hovoří v této souvislosti o transitorosti času a jejím projevování při vnímání hudby: „Přítomnost, ve které se skutečné vnímání může jedinec uplatnit, běží neustále hladově do budoucnosti a zanechává za sebou vzpomínkovou minulost. To znamená, že dílo, ba ani jeho jednotlivé úseky nedostaneme nikdy do vjemu jako celky; ve vjemu máme vždy *jen určité stadium jejich růstu*, při čemž to, co narůstá, se samo neustále ve své tvářnosti mění a vlastnímu vjemu už není přístupno. V tom se tedy liší hudba pronikavě od umění výtvarných, neboť výtvarná díla se se dají jako celky do vjemu dostat.“³¹

³⁰ JANŽUROVÁ, Z. - BOROVIČKA, M. *Klavírní školička*. 3.vyd. Praha: Panton . 1989

³¹ ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného umění*, 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959 . s. 17

Zich dále porovnává některé analogie mezi hudebním a výtvarným projevem. Na výtvarném díle můžeme proporce pozorovat v jejich dokončené, završené podobě. Můžeme celek opakovaně vnímat jako komplexní, do jisté míry završený umělecký materiál. „ Naproti tomu nám hudební proporce s odplynulým časem značně unikají a v přímém vjemu se nedají vůbec srovnávat.“ Přesto lze podle Zicha určité podobnosti v proporcionalitě obou druhů umění chápat podobně.

Základní podobností je potřeba správné proporcionality stavebních prvků vzhledem k celku a též potřeba jejich organického propojení ve funkční, esteticky uspokojivý celek. Tato odpovědnost se často připisuje pouze skladateli, neméně se však stává i úkolem výkonného umělce. Vždyť mnohdy charakter vnitřního uspořádání skladby je materiálem těžko uchopitelným a jeho přetlumočení posluchači je tak úkolem mnohdy velmi náročným. Přitom se může jednat o dílo vysoké umělecké kvality. Jako příklad můžeme uvést jedinečná díla J. S. Bacha a historii jejich provádění.

Jaroslav Zich vnímá stavbu hudebního díla jako záležitost, která je značně limitována časovým prostorem. Nehovoří o stavbě, ale spíše o růstu stavby: „Věnujeme-li mu pozornost, znamená to, že sledujeme, jak se živý vjem, v přítomnosti obsažený, vyvíjí z čehosi, co už samo vjemem není a co přitom není nijak pevné, nýbž se neustále mění. Můžeme tedy říci, že jsme při sledování skladby účastni toliko jakéhosi hromadění celku, celek sám však ve vjemu postihnout nemůžeme. Jakmile skladba skončí, máme z ní ovšem určitý úhrnný dojem, ale to je právě jen dojem a ne vjem.“³²

Pomíjivost uměleckého dojmu je dána jeho umístěním do mimohudebního prostoru. Základním interpretačním úkolem je tedy vytvořit takový prostor, který nenarušuje estetický transfer, ba naopak se snaží o to, aby jeho účinek byl co nejvyšší. Práce s mimohudební lokalitou by měla být jedním z prvních pedagogických kroků při interpretační práci. Čím dříve se podaří vnímat rozhraní uměleckého díla a pozadí, na kterém je realizováno, tím dříve se vypěstuje smysl pro časový růst skladby. Umět s ním tvořivě zacházet je pak dalším úkolem na cestě k interpretační dokonalosti.

Interpret je tedy již ve fázi nácvičku prvním posluchačem, který hodnotí estetický účinek svého provedení. Sleduje „hromadění celku“ hudebních lokalit a zaujímá

³² ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného umění*, 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 18

hodnotící stanovisko. Na základě momentální zkušenosti vyhodnocuje, do jaké míry byly uspokojeny jeho umělecké ambice. V případě úspěšného naplnění jeho estetických očekávání, lze předpokládat, že ho tento proces zaujme natolik, že bude chtít v této činnosti dále pokračovat.

Nalézáme tak možný zdroj tolik hledané motivace k náročné cestě za uměleckým poznáním. Setkání s uměleckým dílem musí náš vnitřní duševní život obohatovat.³³ Obohacením je v případě hudebního díla již samo setkání s novou zvukovou formou.

Hudba může směle konkurovat jiným akustickým vjemům běžného života. Nabízí mnohem hlubší smyslový zážitek. Otázkou zůstává, zda je recipient schopen taková poselství dekodovat. Prvním předpokladem je napojení do nového zvukového prostoru. Tolik jiného než je chaoticky neuspořádaný zvukový prostor jiných akustických vjemů. Vstupenkou na toto představení je naladění se nejprve do nulové polohy, totiž zaujetí startovního postavení, objevení prázdného prostoru. Vnímání ticha je prvním stupněm vnímání hudby.

Bod nula je začátkem, od kterého roste hudba. Odtud by mělo začít každé interpretační putování. V pořadí od jemných dynamických nuancí směrem k větším zvukovým intenzitám. Zvuková jemnost nejprve mobilizuje hráčovu pozornost, ta společně s přiměřeně dávkovaným časovým prostorem v dalším sledu probudí tvořivou obrazutvornost.

To vše směřuje k volnému, klidnému, plynulému pohybu, který není deformován stresujícími faktory. Z této polohy pak mohou stupňováním a hromaděním intenzity zvuku vznikat invazivnější plochy, na jejichž konci lze očekávat opět návrat do klidové zóny – i sebe dramatičtější konec je utnut dvojitou čarou notové osnovy a odsouzen k pouhému vyznění v posluchačově paměti.

Dynamický vývoj uvnitř hudební fráze je vlastně vzorec zažitého dynamického stereotypu, který obměňujeme podle rozměru a významu takového celku. V instruktivní literatuře³⁴ jej můžeme najít například v jednoduchém nápěvku, vycházejícím z lidové melodiky, opatřeného textem dětského říkadla Řekla vrána vráně:

³³ Srovnej ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného umění*, 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 7

³⁴ JANŽUROVÁ, Z. - BOROVIČKA, M. *Klavírní školička*. 3.vyd. Praha: Panton. 1989

Řekla vrána vráně

Lidová

Ře kla vrá na vrá ně: koupí me si sá ně bu de me se vo zí va ti vsto do le na slá mě.

The musical score is for a piano accompaniment of a folk song. It is in 4/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The dynamics are marked as p (piano), mf (mezzo-forte), p, mf, p across the measures.

Notový text č. 7

Říkadlo je třeba ještě opatřit náležitým nádechem a výdechem:

Řekla vrána vráně

Lidová

Ře klavrá na vrá ně: koupí me si sá ně bu de mese vo va ti vsto lo le na slá mě.

The musical score is similar to the previous one but includes breath marks. A large arch covers the first four measures, labeled 'Nádech' (inhalation) below. A second arch covers the last four measures, labeled 'Výdech' (exhalation) below. The dynamics are p, mf, p, mf, p.

Notový text č. 8

Nádech a výdech můžeme chápat v přeneseném slova smyslu jako hromadění a uvolňování tělesného silového potenciálu. Ideální je sladit tyto silové nádechy s rymem skutečné výměny vzduchu v organismu – se skutečnými výdechy a nádechy z plic.

Jednou z možností je praktikovat konkrétní dechové cvičení, které vede k hlubokému dýchání a posléze k interpretačně dokonalejšímu *prodýchávání skladeb*.³⁵ Autor vědeckého příspěvku „Intenzivní dýchání v hudební praxi“ v časopisu Talent Petr Rajnoha rozlišuje dva hlavní způsoby *prodýchávání skladeb*.

³⁵ RAJNOHA, P. Intenzivní dýchání v hudební praxi. *Talent*, 2002, roč. 5, č. 9, s. 6

Prvním je *podřazené dýchání*, čili postup podle frází, melodie, výrazu. Podřizuje se struktuře skladby. Dochází při něm k častému střídání napětí a uvolnění. V naší ukázce bychom dýchali takto: před první dobou vydechneme a první dva takty mírně nabíráme vzduch – projeví se to v dynamice i v tempu (dynamika mírně zesílí, tempo mírně zrychlí), poté vzduch na okamžik zadržíme, abychom další dva takty opět pomalu vydechovali a ubírali dynamice i tempu na intenzitě. V dalším čtyřtaktí vše opakujeme.

Nadřazené dýchání je takové, kdy dýchání je velmi pomalé a intenzivní a napětí a uvolnění se nestřídá, nýbrž prolíná. Je to technika určená již zdatnějším žákům. Na začátečnické úrovni můžeme zkusit touto metodou pracovat například s výrazným dechovým podepřením počátečních tónů skladby. Snažíme se o maximálně krásný nástup zaznění počátku skladby. Před zazněním prvních tónů se hluboce nadechneme do horní části plic. Tento nádech musí být tak intenzivní, až se automaticky povolí ruce i horní část těla a dojde k co možná největšímu prokrvení mozku.³⁶ Neustálé vylepšování a opakování prvních tónů skladby může trvat i několik minut.

Vyšším cílem nadřazeného dýchání je pak technika vlastní zkušeným interpretům, kdy dokáží zahrát skladbu pod jedním nadřazeným dechovým obloukem a zcelí ji tak spolu s konečným výdechem – vyzněním - do kompaktní formy.

Nástup a vyznění ohraničuje hudební lokalitu. Připravují pohotovostní pozici pro přípravu zvukové představy i dávku pohybové aktivity. Výhodné je v práci se zvukovými předěly postupovat ve směru od ucelených, drobných, melodicky souvislých celků. Předělem se v tomto případě jeví být jen začátek a konec melodie. Odtud lze postupovat směrem dovnitř k drobným útvarům zvukově neobsazených míst uvnitř melodie.

Jedná se o drobná přerušení či dopovězení melodického toku. Tam je vhodné najít spojovací prvek, který pojí zvukově obsazená a neobsazená dohromady v jednu výrazovou jednotku. Napětí je stupňováno nebo naopak rozvolněno opačnými zvukovými hodnotami. Ty však plní stejnou funkci a stávají se plnohodnotným nástrojem uměleckého záměru. Spojovacím prvkem může být opatření textem na způsob jednoduchého popěvku či říkadla. Vypořádáme se tak s miniaturními zvukovými předěly aniž bychom narušili organickou stavbu těchto drobných instruktivních celků:

³⁶Srovnej RAJNOHA, P. Intenzivní dýchání v hudební praxi. *Talent*, 2002, roč. 5, č. 9, s. 6

Písničky z lesa Řáholce

Zvědavá kukačka

Milan Dlouhý

ozvěna ku ku ozvěna ku ku

dopovězení místo ozvěny

dim.

Notový text č. 9

U začínajícího interpreta se tak začíná rozvíjet představa o vnitřní soudržnosti stovebního celku. Představa takové soudržnosti vyvolá potřebu vyjádřit tuto skutečnost adekvátním souvislým plynulým pohybem. Řetěžením podobných situací ve skladbě dochází k přirozenému střídání síly nesené dechem³⁷ a silové setrvačnosti, která participuje na silově exponovaných místech.

V jejich závěru je silové pole vystřídáno nulovým silovým zatížením, po němž následuje prostor k přípravě další opakující se silové aktivity. Tento cyklus se ve svém stereotypním opakování stává pulsujícím dechem skladby.

Podle této předlohy se formuje i přirozeně dávkovaný pohyb do cyklických fází, které svým směřováním ke stereotypu ulevují hracímu aparátu. Jeho přetěžování narušuje přirozený průběh pohybu a zamezuje tvorbě správných pohybových návyků.

Stereotypní opakování vede k osvojení přirozeného pohybu a pokud je proloženo relaxačními místy, lze počítat s velkou úsporou energie a s žádoucím nabytím dalších interpretačních zkušeností. Hledání stereotypů je výhodné i na malé instruktivní ploše. Velmi to usnadňuje práci s novým materiálem. Objevíme-li pro potřeby výuky taková místa, na kterých se opakuje stejná hudební pulsace a je možné ji interpretovat stejným či podobným silovým zapojením hracího aparátu, dosáhneme rychle žádoucích interpretačních výsledků.

³⁷ Viz. ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010

Jako příklad uveďme známou instruktivní skladbičku, která právě díky své struktuře přímo vybízí k využití pohybových stereotypů. Abychom využili podobné plochy k fixaci přirozeného pohybu směrem vzhůru, interpretujeme zpočátku takto:

Allegretto

G. F. Telemann



Notový text č. 10

Prázdné takty nejprve jen dozpíváváme a vyplníme je hrou až po zažití opakujících se stejnosměrných melodických článků.

Odtahy okamžitě vystřídají nádechy jako drobná relaxační místa a zároveň se stanou mini prostorem pro přípravu dalšího pohybu. Relaxaci vystřídá rychlá příprava silové akce. Výsledkem je pružný přirozený pohyb, který nezatěžuje hrací aparát.

Řetězení stereotypů lze využít i v delších pasážích náročnějších skladeb. Je třeba rozfázovat dílčí pohyby podle průběhu hudebního obsahu. Aby se skutečně jednalo o ekonomicky využitelný stereotyp, musíme objevit stejné směry pohybu, které vycházejí z pravidelné hudební pulsace :

Die Kunst der Fingerfertigkeit Nr.37

Carl Czerny

Notový text č. 11

V pomalém cvičebním tempu si uvědomíme směr pohybu a zafixujeme si jeho opakování. Obojí se stane oporou v další fázi zrychlování, kde vlastně pouze dojde ke zkracování intervalů mezi jednotlivými impulsy. Přirozenost pohybu a maximální energetická úspora vede k rychlému dosažení cíle. Významně to zkracuje cestu k dosažení uměleckého poznání a estetické kompenzace vynaloženého snažení.

Dá se říci, že ideální vzdělávací proces by měl hledat co nejschůdnější cestu k dosažení estetických zážitků. Zároveň by měl žák na této cestě hromadit zkušenosti. Zkušenosti ve smyslu zvládnutých, zažitých situací, které pak dokáže transformovat a znovu použít v novém, složitějším hudebním prostředí.

Učitelskou chybou je podceňování funkce estetického bonusu. Žák často na příliš složité cestě bez jeho dosažení rezignuje. Jestliže opakovaně nedochází k naplnění estetických potřeb, žák přestává toužit po novém uměleckém poznání. Pokusme se tedy na konkrétních případech z dětské hudební literatury objevit nové nástroje umělecké ekonomie.

8 PRÁCE SE ZVUKOVÝMI PŘEDĚLY V PŘÍKLADECH Z INSTRUKTIVNÍ LITERATURY

Kdy začíná vnímání hudebního prostoru? Kde je onen pomyslný bod nula od kterého se odvíjejí první umělecké zážitky? Je to opravdu onen zvukově prázdný úsek? Je možné, že jeden z našich smyslů touží po tom být nasycen a zcela intuitivně vyhledává vjemy jakékoli zvukové kvality.

Podobně jako zrakový smysl využívá své nástroje k hromadění informací, i sluchový smysl je jakoby neustále činný v plné své pohotovosti. Sluch je smyslem, který lze jen velmi těžko vyřadit z činnosti. Můžeme nad něčím zavřít oči, ale dost těžko lze za plného vědomí odpojit sluchový orgán. Velké množství audio informací tedy každodenně obsazuje náš smyslový prostor, aniž bychom mohli jejich invazi zabránit.

Nabízí se tedy otázka, proč z velkého množství nepřeborných hlukových a zvukových vjemů preferujeme ty hudebního charakteru? Z psychologického hlediska je možné, že je to způsobeno jejich tendencí k opakování a návratu. Směřování k určitému stereotypu je vlastně tendencí k řádu a jistotě. A člověk se prostřednictvím svého smyslu snaží splynutím se systémem nalézt klid a jistotu, protiváhu neklidu, chaosu a nejistoty. Touhou po hudebním zvuku může být obecně lidské nutkání hledat oporu v jistotě zvukového stereotypu.

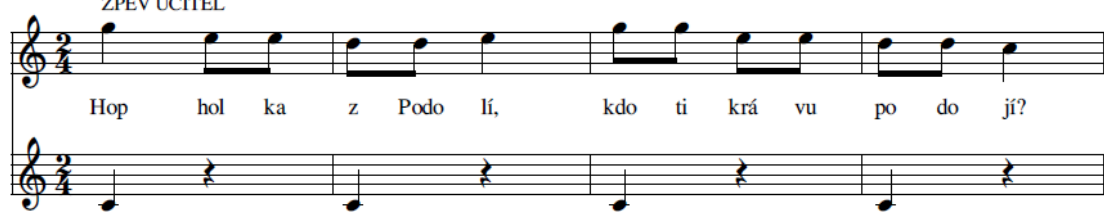
Toto hledání může být klíčovou motivací k vnímání hudby. Na počátku tedy stojí touha po zvuku, který je harmonický tím, že spěje k návratu k určitému centru, harmonickému jádru. Navíc se vyznačuje motorickým opakováním v podobě metrického pulsování hudebního materiálu. Aby byla splněna očekávání recipienta, je v první řadě důležité umožnit transfer takového hodnotového systému.

Prvním krokem je expozice, představení hodnotového systému. V případě dětského posluchače je důležité rozvíjet jeho chápání tóninového centra například monotónním opakováním tóniky jako konstanty, přirozené kotvy, středobodu melodického materiálu. Dojem umocní její stereotypní opakování, náznak motorického stereotypu. V hlavním pásmu se může vše odehrávat na bázi dětské říkanky (žák):

Hop, holka z Podolí

Lidová, úprava O.Šimek

ZPĚV UČITEL

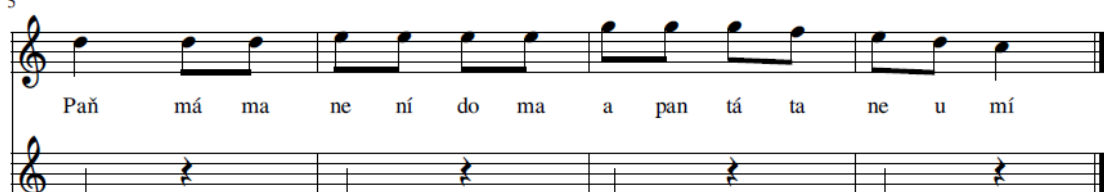


Hop hol ka z Podo lí, kdo ti krá vu po do jí?

ŽÁK KLAVÍR

The first system of music consists of two staves. The top staff is for the teacher's voice (ZPĚV UČITEL) and the bottom staff is for the piano accompaniment (ŽÁK KLAVÍR). Both are in 2/4 time. The vocal line starts with a quarter note 'H', followed by eighth notes 'o', 'p', 'h', 'o', 'l', 'k', 'a', then a quarter rest, followed by quarter notes 'z', 'P', 'o', 'd', 'o', 'l', 'í,', then quarter notes 'k', 'd', 'o', 't', 'i', quarter notes 'k', 'r', 'á', 'v', 'u', quarter notes 'p', 'o', 'd', 'o', and finally a quarter note 'j' with a question mark.

5



Paň má ma ne ní do ma a pan tá ta ne u mí

The second system of music also consists of two staves. The top staff is for the teacher's voice and the bottom staff is for the piano accompaniment. The vocal line continues with quarter notes 'P', 'a', 'ň', quarter notes 'm', 'á', quarter notes 'm', 'a', quarter notes 'n', 'e', quarter notes 'n', 'í', quarter notes 'd', 'o', quarter notes 'm', 'a', quarter notes 'a', quarter notes 'p', 'a', quarter notes 'n', quarter notes 't', 'á', quarter notes 't', 'a', quarter notes 'n', 'e', quarter notes 'u', and finally a quarter note 'm' with an accent mark.

Notový text č. 12

V druhém plánu se odvíjí již složitější hudební děj, který umocňuje výsledný dojem (učitel):

Hop, holka z Podolí

Lidová, úprava O.Šimek

Vesele

ŽÁK:

UČITEL:

Hop, hol ka z Po dolí, kdo ti krá vu po do jí?

5

Paní má ma ne ní do ma a pan tá ta ne u mí

Notový text č. 13

Dalším krokem po částečném nasycení hodnotami by měl být moment jejich rozrušení. Absence opory v klidových místech vyvolá touhu po jejím opětovném návratu. Narušena může být sama podstata zvuku – nastoupí místa zvukově neobsazená, která nakonec budou dopovězena zvukem. V následujícím příkladu pracujeme se zvukovým předělem jako s plnohodnotným nástrojem, který posouvá motoriku skladby dopředu. Jedná se o instruktivní skladbičku, která má za úkol naučit hráče vypořádat se s narušením hudebního toku pomlčkami:

První cvičení pro klavír op. 599

Carl Czerny



Notový text č. 14

Rozrušení motoriky skladby se děje buď prostřednictvím použití nového rytmického materiálu, nebo za asistence zvukových předělů. Ty jsou vlastně v miniaturním měřítku všudypřítomny v zlomových okamžicích hudebního děje. Často umocňují působivost a zvyšují naléhavost, s jakou je reprízován návrat k původním hodnotám.

Poněkud složitější práci s hudebně myšlenkovými exponáty je jejich variování. V souvislosti s interpretací na elementární úrovni je třeba najít jejich shodné rysy a použít interpretační stereotypy k usnadnění uměleckého výkladu. Jednotlivé prvky je třeba sladit, odlišující postavit do co největšího kontrastu.

Nové variační prvky je třeba podříditi původní verzi. Nicméně jejich nápaditost může sem tam jakoby vyplout na povrch a vyplnit tak prostor vhodný pro tvůrčí změnu. Zvukové předěly mohou opět plnit svoji významnou funkci. Tentokrát oddělí expozici od provedení, vzor od variace a poté připraví cestu k jejich okázalému návratu:

Lehké variace na slovenskou lidovou píseň

Dmitrij Kabalevskij

TEMA

Moderato

p cantabile

Notový text č.15/a

Lehké variace na slovenskou lidovou píseň

Dmitrij Kabalevskij

VARIACE I.

Allegretto giocoso

mf

Chybí dopovězení

Notový text č. 15/b

Uvažujeme-li o zjednodušení interpretační cesty, musíme přemýšlet o usnadnění pohybového vtělesnění v daný hudební materiál. Hledání přirozeného a energeticky úsporného druhu pohybu je dalším pedagogickým úkolem. Opět platí pravidlo, že v podobných případech využíváme pokud možno stejného druhu směru i charakteru pohybu. Snažíme se přitom vytěsnit rušivé vlivy - například protipohyb.

Opačný směr jakoby nebereme v úvahu, podřídíme jej většímu celku. Narušoval by plynulost převládajícího směru pohybu. Pro větší názornost můžeme v první fázi nácvičku taková místa ve hře přímo vynechat. Zjednodušená verze se tak bude posouvat pouze prostřednictvím hlavních opor. Vše nevyslovené je možné dozpívat, dopočítat nebo si jen představit ve vzniklých prázdných plochách.

V případě melodických skoků využíváme prostor mezi nimi k rychlé přípravě změny polohy. Z didaktických důvodů tedy nejprve vybíráme instruktivní materiál s dostatečně velkými zvukovými předěly k přípravě skoků. Vertikální pohyb svojí setrvačností plynule

přechází v místech přesunu v pohyb horizontální (vlastní přesun), aby v jeho závěru opět změnil směr a dosáhl vertikálou shora momentálního cíle. Od něj se stejným způsobem dostává opět odrazem za využití setrvačnosti do nejvyššího bodu pomyslné křivky (až sem šetří svoji energii, pohyb byl veden setrvačností). V nejvyšším bodu už koncentrujeme novou sílu, ta využívá přirozené váhy ruky a po zaznění tónu se opět mění v pohyb silové setrvačnosti.

Celé to připomíná dráhu, kterou opisuje plochý kamínek – žabka na vodní hladině. Posíláme ji jedním směrem po vodním povrchu – to je náš převládající směr pohybu. Na této cestě opíše žabka ve vzduchu řadu dílčích pohybových drah, které jsou ale podřízeny hlavnímu směru přesunu.

Varianta využití dvou základních směrů přirozeného pohybu v jeho výše zmíněné podobě existuje celá řada. Důležité je snažit se zachovat pohybovou jednoduchost, účelnost a silovou hospodárnost.

U začátečníků je možné nacvičit takový druh pohybu prostřednictvím hledání paralelních situací, které lze běžně zažít v denním životě. Na zavřeném víku klavíru nebo nad klávesami, případně i za použití zvukových klastrů můžeme zvedat, pouštět, přenášet či chytat předměty nejrůznějšího druhu.

Zkušenosti, které vzniknou být na velmi elementární úrovni nástrojové hry, se dále ukládají do hráčovy paměti a stávají se základem nových složitějších interpretačních vzorců. Na počátku musí stát hudební představa, po ní volíme rychlou cestu k jejímu dosažení a následuje vyhodnocení – sluchová kontrola jako vyhodnocující faktor estetického uspokojení.

9 ZVUKOVÉ PŘEDĚLY JAKO NÁSTROJ PEDAGOGICKÉ EKONOMIE

Hospodaření s hráčovou energií je důležitým prvkem přirozené nástrojové hry. Správné rozložení sil vede k úspěšnému zvládnutí interpretačních úkolů. V první fázi je nutná koncentrace na dějový rámec skladby. Hledání exponovaných a klidových ploch se stane podkladem pro vznik interpretačního plánu.

V návaznosti na něj plánujeme míru vynaložené energie. Základním modelem takového plánování může být práce s jednotlivými hudebními frázemi, tedy s úseky skladby, které je zvykem interpretovat na jeden silový zátah. Fráze bývá z obou stran opatřena zvukovými předěly, byť často velmi miniaturních rozměrů. Na počátku stojí onen pomyslný nádech – místo přípravy, moment plánování. Na konci výdech, prostor pro vyznění a relaxaci.

V případě nádechu nestačí pouze odhadnout míru energie, kterou chceme uvnitř fráze investovat. Musíme také rychle rozvrhnout, jak s ní hospodařit, aby nám na jejím konci stačil dech. Skutečně můžeme přirovnat instrumentální práci k práci s lidským hlasem, kde je ještě zřetelněji nesena energie dechem. V obou případech nevhodnost narušuje energetickou stavbu jednotlivých frází.

O tom, že energetický potenciál hracího aparátu instrumentalisty je také nesený dechem, jsme se přesvědčili v předchozích kapitolách. Ve fázi nádechu musíme mít předem zmapovaný terén celé fráze. Hloubka nádechu odpovídá závažnosti vrcholového místa, zároveň musíme počítat s délkou fráze, zejména s jejím závěrem, který by neměl trpět nedostatkem „dechu“ v podobě ztráty silové koncentrace. Přitom je dobré si uvědomit, že dávkovat plynulé decrescendo je těžší než gradovat v opačné situaci (crescendo). Tvorba jemného tónu vyžaduje maximální myšlenkovou koncentraci, která dokáže dokonale ovládat motoriku periferie.

Často se stává, že nesprávným dovedením fráze do konce, jakousi ztrátou koncentrace a silové angažovanosti v těchto místech, se její závěr jakoby ztratí a je pak obtížné připravit a napojit další frázi. Pokusme se to ověřit na konkrétním případě, na řešení běžného zadání interpretačního úkolu:

Allegretto

G. F. Händel

The image shows a musical score for a piano piece in 8/8 time, marked 'Allegretto' and 'f' (forte). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures. The bass staff contains a supporting line with a long slur over the first two measures and a shorter slur over the last two measures. Annotations in the bass staff include 'závěr k dopovězení' under the first two measures, 'počátek k napojení' under the third measure, and 'k napojení' under the last two measures.

Notový text č. 16

Na konci hudební fráze se nachází krátký předěl. Popisujeme jej jako výdech přecházející záhy v další nádech. V momentě výdechu je hospodárné dosáhnout klidového napětí svalů. Šimková jej popisuje jako svalový tonus, trvalé svalové napětí, který propůjčuje svalům určitý stav pohotovosti tak, aby mohlo dojít k jejich okamžité pohybové reakci.³⁸ Svalový tonus je výchozí postavení svalu před jejich kontrakcí. Viditelné pohyby vycházejí právě z tohoto základního smrštění. Aby byl prováděný pohyb co nejpřesnější, musí mít svalový tonus zcela konkrétní charakter. Toto klidové napětí je důležité pro vyvažování jednotlivých částí těla. U některých svalů ustupuje pohybová funkce téměř úplně do pozadí a jejich základní funkcí je udržovat svalový tonus. Klidové napětí mizí jen při smrti nebo ztrátě inervace.

Šimková popisuje, jak se svalový tonus mění v závislosti na svalové kontrakci: „Při provádění pohybů se svalový tonus mění tak, aby pohyb probíhal co nejvýhodněji. Na konci pohybu se pohyb antagonistických svalů zvyšuje a tím i chrání kloub pře poškozením. Při provádění přesných pohybů se tonus antagonistických svalů v průběhu pohybu snižuje jen natolik, aby byl prováděný pohyb přesný.“³⁹

Pro pochopení úlohy antagonistických svalů, které se starají o rovnováhu a přesnost pohybu, popisuje Šimková tento proces na příkladu přivíraných dveří: „...kdybychom na kliku přivázali tkaloun a pomocí něho chtěli dveře přivřít až k čáře naznačené na zemi, na

³⁸ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s. 37

³⁹ Tamtéž

první pokus by se nám to nepodařilo. Jestliže však přivážeme tkaloun i na druhou kliku a přikážeme druhé osobě, aby povolovala tak, jak budeme táhnout, podaří se nám provést uvedené přivření dveří zcela přesně. Úlohu druhé osoby má za předpokladu přesných pohybů tonus antagonistických svalů.⁴⁰

Složité systém svalového systému, v němž svaly více používané mají i vyšší svalový tonus a vedle svalů pohyb vyvolávajících vstupují v činnost i svaly znehybnující, tzv. imobilizátory, pracuje na reflexní bázi. Analýza i zdánlivě jednoduchých pohybů je nesmírně složitá. Pro naše účely – získání nových nástrojů pedagogické ekonomie - lze o klidovém napětí svalů uvažovat v souvislosti s hledáním prostoru pro rychlou relaxaci po svalové námaze.

Z tohoto pohledu je výhodné využít každou příležitost k silové úlevě hracího aparátu. Takovou příležitostí je hledání míst, kde lze využít optimálního stavu klidového svalového napětí k nečekaně velké úspoře energie. Tato úspora je nezbytná zejména v případě rozsáhlých⁴¹ silově exponovaných ploch, případně v prostoru, kde svaly v periférii musí zaujmout nevýhodnou pozici. Například v klavírní hře je to sled intervalů či akordů, vynucujících si velkého rozpětí ruky.⁴²

Tam, kde to zvukové předěly umožňují, lze takové prostory využít k bleskovému návratu ruky do výhodné svalové polohy. Obzvláště pro partie prstů a dlaně je vhodné najít polohu co nejmenší svalové zátěže.

Takovou polohu můžeme zkusit najít drobným experimentem. Při pohodlné chůzi necháme ruce volně viset podél těla, pravidelně a volně dýcháme a necháme končetiny, aby se volně při chůzi pohybovaly sem a tam. Dlaně se mírně zavrou, prsty směřují směrem dovnitř. Volným pohybem s pocitem nulové svalové akce vyhoupneme ruku na víko nástroje či desku stolu a zjistíme, jaká pozice je pro ni z hlediska minimálního narušení svalového pnutí optimální.

Ruka má v této poloze prsty mírně zatočené dovnitř, palec se jemně opírá v protisměru proti ostatním prstům nebo k nim alespoň směřuje. Silová tendence prstů

⁴⁰ Tamtéž

⁴¹ Pojem rozsáhlá plocha je v tomto případě relativní pojem. Dětský hrací aparát může podléhat nepříznivému svalovému napětí již po několika taktech.

⁴² Výraz velké rozpětí je opět proměnlivá hodnota vzhledem k tvaru a velikosti dětské ruky. Důležité je neuspěchat výuku a neunavovat předčasně hrací aparát s ohledem na jeho dispozice.

směřuje dovnitř ruky, do jejího středu. Mezi dlouhými prsty, palcem a dlaní je pomyslný energetický střet silových drah. Antagonistické svaly jsou minimálně zatížené, opření prstů o sebe šetří naši další energii.

Zhruba této polohy je třeba využít k relaxaci uvnitř exponovaných míst. Jako příklad uveďme sled akordů, vyžadující určitého silového pnutí. Takový příklad včetně využitelných zvukových předělů najdeme i v instruktivní literatuře. Mezi akordy vsouváme v pomalém tempu do zvukově prázdných ploch cviky evokující zavření dlaně do pěsti:

Oblázky
Alenka se švihadlem Ivana Loudová

The musical score is for a piece titled "Oblázky" by Ivana Loudová, with the subtitle "Alenka se švihadlem". It is in 2/4 time, key of D major, and marked "Allegro". The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures starting from measure 5. The notation includes chords and melodic lines with dynamic markings like "f" and "uvol. st." (release) and "uvol. staž." (release and pull).

Notový text č. 17

Malým dětem se může tento pohyb přirovnat k pohybu, kterým chytáme mouchu. Za postupného zrychlování tempa se zdánlivě složitý a časově náročný pohyb změní v náznak sevření dlaně, v úsporné uvolnění, které navodí žádoucí svalový tonus.

Směřování síly dovnitř pěsti vyrovnává únik síly směrem z dlaně ven tak, jak to vyžaduje zaujetí širokého rozpětí. V rychlém sledu takových pohybů, kdy střídáme silové působení ven a dovnitř, se dostaví pružné dýchání dlaně. To udržuje svalovou periferii v úsporné rovnováze.

Každý takový pohyb je výhodné nacvičit v pomalém tempu, kde je třeba pohyb jakoby přehnat a předvést ho s větší intenzitou. V rychlejším tempu jej hráč už zcela intuitivně zjednoduší a využije z něj jen to podstatné. Z původního uceleného cviku zbyde jen náznak, někdy dokonce jen svalový pocit. V případě hry rozložených akordů:

Sedm etud

Peter Parsley

Etuda č. 7

Notový text č. 18

V detailu bude vypadat první fáze nácvičku asi takto:

Etuda č. 7

Peter Parsley

Pomalů

Notový text č. 19

Prstová gymnastika by neměla smysl pěstovat, pokud bychom nepřemýšleli o celkovém silovém zakotvení celého tělesného organismu hráče. Vždyť zmíněná dechová opora vyživuje celý organismus. Ten je na ni centrálně napojen ve směru od svého

pomyslného centra až k periférii. Funkčnost takového řetězce je závislá na plynulém přenosu informace. Pokud je někde cesta přerušena, přenos není zrealizován. Průchodnost z centra až do periferie je základním předpokladem přirozené a funkční hry na nástroj, skrze kterou lze realizovat i složitější tvůrčí záměry.

Ludmila Šimková představuje dech jako podstatu pohybu: „Přijatou kapacitou vzduchu tvaruje dech svalovou motoriku (končetiny) do určité pevnosti. Svalové komplexy se tak proměňují v jediný energetický celek, ve kterém může naše motorika rychle a pružně reagovat.“⁴³ Popisuje fyzický pohyb jako výsledek propojení dechu s protikladem motoriky i to, jak se rytmus dechu mění ve svalový náboj.

Centrální nervová soustava, která je ovládaná vůlí, se napájí autonomní, stálou pulzací dechu. „Pracovní rovnováha obou center umožňuje rovnoměrné nasazení celého svalového komplexu s jeho svalovou „spolurezonancí“. Ta umožňuje minimální pracovní námahu a pomáhá odstranit únavu i silové přetížení organismu.“⁴⁴

Pohybovou volnost představuje Šimková jako polaritu volnosti a tíže pohybové přirozenosti těla. Pouze funkční přirozené dýchání se může podle ní stát základem všestranně rozvinutých pohybových schopností. Proto je třeba usilovat při hře o vyváženost mezi svalovou kontrakcí a relaxací. Vyváženost akce a klidu dechových svalů také podle ní vede k stálému obnovování jejich síly.

Šimková dále vychází ze základního požadavku tělesné stability. Její zárukou je pouze vyvážený protiklad trupu a končetin. Dále popisuje základní optimální pocit připravenosti ke hře jako pocit volného ramene a tíže v konečcích prstů. Úkolem je najít mezi střední míry síly a omezit porušení její rovnováhy oběma protiklady.

Silový potenciál j třeba maximálně využít, avšak nepřetěžovat jednosměrně jeho rovnováhu. Tím se jeho výkonnost značně snižuje a dochází k jednostrannému zatížení jednoho z aktérů pohybové přirozenosti lidského těla.

Vzhledem k růstu dětského organismu a měnícím se hodnotám, které vstupují do procesu tělesné mobilizace hráče, je hledání ideální přirozené polohy těla nekonečným procesem. V raném dětském věku je výhodou, že se děti nebrání různým pohybovým hram a cvičením. Připadá jim to jako přirozená součást výuky hry na nástroj. V pozdějším

⁴³ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s. 92

⁴⁴ Tamtéž

věku je přístupnost ke hře a tělesným cvičením již ze strany žáka komplikována jeho neochotou v takových experimentech spolupracovat, často totiž intuitivně cítí ohrožení pocitu vlastní důstojnosti. Osobnosti disponující vysokou inteligencí, která je často spojena i s mimořádnou muzikalitou, někdy odmítají takovou zdánlivě mimohudební průpravu již od základu.

Proto je lépe využít prostoru na počátku výuky v raném dětském věku. Děti jsou v tomto stadiu vývoje bezprostřední, bez předsudků, nebojí se zesměšnění, rádi experimentují, protože to považují za součást hry. Navíc získané dovednosti přijmou zcela intuitivně, nepřemýšlí o nich a snadno si tak osvojují nové postupy. Přitom je nebrzdí mnohdy zažitá špatná návyky.

Pokusme se tedy prostřednictvím hry nalézt optimální polohu tělesné mobilizace k obvyklým hráčským aktivitám. Budeme-li přitom vycházet z přirozených tělesných dispozic a směřovat naše cviky směrem k nalezení přirozené silové rovnováhy uvnitř organismu, nemůžeme nic pokazit.

Na počátku musíme ověřit, zda je ramenní a kyčelní kloub volný, tak, aby mohl umožnit zatížení končetin optimem vzduchu. Tato volnost je zásadní pro silové užití dechových svalů.⁴⁵ Začněme tedy soustavu cviků těmi, které uvolňuje ramenní a kyčelní kloub:

Hra na věšák

Cvičení začneme na klavírní podnožce. Nejprve pověsíme pomyslný ručník na rameno – houpá se ve větru. Potom použijeme imaginární háček na místě kyčelního kloubu, pevná noha stojí na podnožce, houpaná visí ve vzduchu – znovu pohoupáme druhý ručník ve větru. Pozor, obrátil se vítr, musíme se obrátit také opačným směrem. Změníme polohu a houpáme druhou část těla.

Dalším pocitem optimální silové připravenosti je kromě pocitu volného ramene pocit tíže v konečcích prstů. Šimková potvrzuje význam tohoto pocitu pro rovnováhu stojícího těla následujícím pokusem: „Chceme-li pochopit význam tohoto pocitu pro rovnováhu stojícího těla, můžeme přijmout extrémně malé množství vzduchu či zadržet

⁴⁵ Srovnej ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s. 88

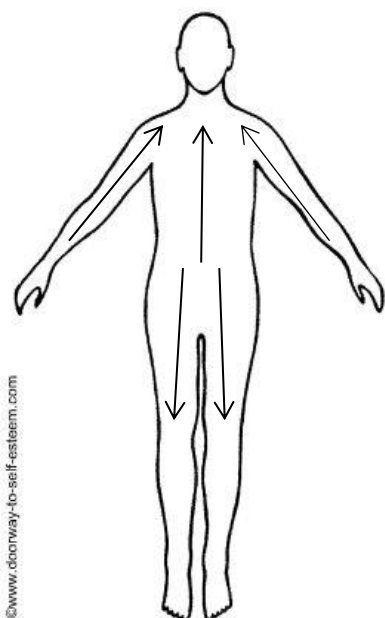
dech a sledovat při tom intenzitu tíže v konečných prstů. Zadržíme-li dech, pocítujeme omezení protitlaku v rameni a kyčli. Se zmenšováním silového potenciálu vnímáme ubývání tíže v konečných prstů (její omezení odpovídá déle zadržení dechu). Ztráta síly se projevuje tělesnou labilitou. Začneme-li opět pravidelně dýchat, znovu pocítíme plnost tíže v konečných prstů (jakoby nabitých elektřinou). Tak poznáváme, že pouze vyvážený protitlak trupu a končetin je zárukou tělesné stability.⁴⁶

Hra na jeřáb

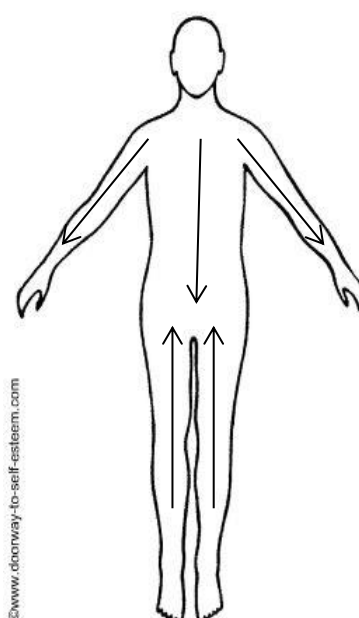
Volná paže je rameno jeřábu. Konečky prstů jsou těžký náklad – panel, který se pohybuje po stavbě. Stojíme u klavíru a přenášíme náklad po zavřené horní desce z jednoho místa na druhé. Náklad je mimořádně těžký, nemůžeme jej pustit. Jeřáb je ale spolehlivý stroj a lehce nám v této práci pomáhá – rameno.

Silová rovnováha celého trupu je dána protitlakovým principem tlaku bránice a končetin. Optimální schéma vypadá podle Šimkové takto:

Vdech:



Výdech:



⁴⁶ ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s. 89

Při vdechu mají ruce tendenci se smršťovat směrem dovnitř k tělu a obracet tam svůj silový potenciál (podobně jako když taháme za lano a přitahováním lana zažíváme nutkavou potřebu při zapojení nejvyššího silového potenciálu nadechnout se), naopak při výdechu se natahují a vysílají jej směrem od těla pryč. Bránice tlačí při nádechu směrem vzhůru, při výdechu naopak směrem dolů. Dolní končetiny se při nádechu natahují, opírají svým silovým potenciálem o zem, rozpínají se směrem do země. Výdech je naopak nadlehčuje a vnímáme pohybovou tendenci opačným směrem, tedy vzhůru.⁴⁷

Zachování přirozeného dýchání a nerušený transfer vzniklých silových energií je dalším úkolem na cestě k přirozené nástrojové hře. Pokusme se opět posílit pocit takové optimální silové koncentrace prostřednictvím dětské hry:

Hra na nafukovacího medvěda

Naše tělo je balónek z pouti ve tvaru medvěda. Na cestě z pouti se nám balónek trochu proděravěl a ušel. Stejně se ho ale pokusíme opět naplnit vzduchem. Nadechujeme se a balónek roste. Napřimuje se medvědí hlavička, nohy se narovnávají směrem od těla, břicho se zvedá, roste do stran a tlačí i medvědí tlapky směrem k tělu. Ale medvídek uchází a vzduch se nám zas vypouští ven – vydechujeme. Ruce medvídka se natahují, hlavička a břicho klesá, nohy se pokrčují. Vše napodobujeme na svém těle a snažíme se co nejvíce probudit dětskou obrazotvornost tak, aby došlo k co nejnějnější představě.

Hry, které jsme natrénovali v terénu mimo hudební nástroj, pak můžeme snadno transformovat v jednotlivé pohybové zkratky, které už lze využít přímo v nástrojové hře. Další sada cviků už může už připravovat samotnou hru na klávesnici, cvičíme je už vsedě u nástroje:

⁴⁷ Srovnej ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s. 89

Hra na strom a vítr

Dítě sedí u klavíru. Hrajeme si na strom. Ruce visí jako větve dolů, vítr si s nimi pohrává – povolujeme ramenní kloub, paže se kývají sem tam. Pak se ale zvedne vítr ještě silnější. Hýbá naším trupem sem a tam – povolujeme kyčelní klouby, koruna stromu se kývá ve větru.

Po uvolňovacích cvicích určených pro klouby se pokusíme přenést na klávesnici pohyb volné paže s těžkými konečky prstů:

Hra s vláčkem

Vlak veze vagón plný uhlí. Je velmi těžký, ale po kolejích jede hladce. Vezeme ho z jedné strany klávesnice na druhou. Pravá ruka začíná v basové poloze a tlačí vagón po kolejích směrem doprava. Levá ruka veze vláček opačným směrem od čtyřčárkované oktávy směrem doleva.

Silovou oporu dolních končetin pak posilujeme hrou na Dlouhého:

Hra na Dlouhého

Všichni známe pohádku o Dlouhém, Širokém a Bystrozrakém. Sedíme u klavíru a opřeme pevně nohy o zem, jako kdybychom chtěli vstát. Dlouhý v pohádce plní své úkoly. Aby dosáhl pro čarovný prsten, musí se natahovat. S nádechem si představíme, jak se nám nohy natahují směrem hlouběji do podlahy. Jako protitah natahujeme ruce směrem vzhůru – Dlouhý se natahuje oběma směry. S výdechem se opět smrští na svoji původní velikost.

I když se snažíme docílit maximální efektivity interpretační práce a úspory vložené energie, je třeba počítat s tím, že součástí takové práce je únava a někdy i svalová přetíženost. Odborníci doporučují rozdělit cvičební dobu na dvacetiminutové sekvence

a zařadit tak přestávku dříve, než se dostaví svalová únava a poruchy koncentrace.⁴⁸ Klidovou zónu bez hudby před začátkem hry je možné využít k zahřívacím cvikům, podobně jako zahřívají své svaly sportovci, aby nedošlo k poškození svalových skupin.

Zahřívací cvičení a cvičení na koordinaci

Nejjednodušším zahřívacím cvičením je například řada výskoků na těžkou dobu skladbičky, kterou si jen zpíváme či zjednodušujeme do rytmických slabik. Cvičení může podporovat i koncentraci uprostřed cvičebních bloků. Ty je možné předělit krátkým cvičením, kdy stojíme na jedné noze - například každý takt zpívaného menuetu na jiné. Děti můžou zavřít oči, učitel zpívá nebo hraje a žák si uvědomuje každý další začátek taktu – musí přešlápnout na druhou nohu.

Někdy potřebujeme povzbudit žáka k větší aktivitě a doplnit jeho energetický potenciál. V takovém případě je vhodné zařadit artikulační a dechové cvičení. Artikulační cvičení povzbuzují aktivitu periferie. Vyžadujeme důsledné přehánění pohybů.

Artikulační cviky – hra Poznáš skladbu?

Hrajeme na desce stolu. Žák se snaží trochu přehnanými pohyby zahrát na desce stolu začátek libovolné skladby, kterou má v repertoáru. Musí trochu přehánět: přízvuky, odtahy, frázování; naznačuje i výrazněji rytmické pulsování v taktu, tak, aby se skladba dala identifikovat. Učitel hádá, o kterou skladbu ze studovaného repertoáru se jedná.

Dechová cvičení by měla vést k hlubokému nádechu a s tím spojenému hromadění energie v první polovině fráze. Výdech je naopak určen k upouštění síly v druhé polovině fráze – vydechujeme pomalu, cítíme, že nám ještě po celý zbytek fráze dech zbývá:

⁴⁸ NĚMCOVÁ, M. Cvičení bez únavy a přetížení. *Talent*, 2010, roč. 12, č. 9, s. 4

Dechové cvičení

Učitel vybere vhodnou část studované skladby – nejlépe předvětí a závětí drobné periody tak, aby byla patrná rostoucí, kulminující a odcházející energie uvnitř celku. Může trochu přehánět v dynamickém a tempovém vývoji fráze. Na první polovinu se žák pomalu nadechuje, na vrcholu zadrží dech, pak pomalu vydechuje tak, aby mu stačil dech až do konce ukázky.

Jednoduché cviky lze samozřejmě různě variovat a doplnit podle vlastní fantazie dalšími nápady. Podstatou takových cvičení je posílit přirozený dechový a silový potenciál hráče a připravit cesty pro jeho hladký přesun na potřebné místo. Pohyby a svalové pocity jsou vlastně opakováním toho, co má dítě již zažito z běžného života. Hrou si fixuje modelové situace, které se v interpretační praxi stanou zjednodušenou pohybovou zkratkou. Využijeme často jen zlomek, moment či náznak pohybu, ale protože je podvědomě zažitý jako detail fungujícího celku, bude to jeho funkční pohybová sekvence.

Funkčnost a účelnost by měla být sledována v první řadě. Tělo je nástrojem k realizaci hledání uměleckého poznání. Hledáme vlastně co nejkratší cesty k realizaci našeho interpretačního záměru. Znějící hudba se v tomto procesu jeví jako ona pomyslná špička ledovce, která vystupuje nad hladinu z obrovské hmoty komplexu materiálu, základny, která roste již daleko před zazněním hudby samotné. Kvalita této základny má přímý vliv na kvalitu svého vrcholu. Dá se říci, že prostřednictvím interpreta dochází k zašifrování mimohudebních informací, hudba se stává kódem k jejich přenosu, jeho dešifrováním docházíme k uměleckému poznání.

Z hlediska pedagogické ekonomie je důležité zvládnout prostor i mimo hudbu samotnou. Ať už se jedná o prostor, který hudbu ohraničuje, protože z něj nejprve vyrůstá jako produkt estetické potřeby člověka a po svém skončení posouvá hranice jeho uměleckého poznání, nebo ať se jedná o zvukové předěly uvnitř hudebního proudu. Ty vnitřně organizují hudbu a uvádějí ji v soulad s mimohudební realitou, která je prostřednictvím hudebního kódu právě sdělována.

Ekonomickým nástrojem pedagoga je poznání, že hudba je vlastně kódovaným otiskem mimohudební reality. Tento otisk je přenášen interpretem do jiného

komunikačního prostoru. Rozklíčováním hudebního jazyka dochází k rozkrytí paralel a porovnání takového vzoru a kopie. Výsledkem srovnávacího procesu je nová zkušenost, umělecké poznání.

Úkolem pedagoga je naučit adepta umění používat tyto nové komunikační kódy a nezapomínat při tom, že může k velké úspoře času i energie využít již zažitě myšlenkové i pohybové stereotypy, které má žák osvojené z mimohudební praxe. Takový postup směřuje k přirozenému hudebnímu myšlení, k rozvíjení fantazie a postřehu. Nástrojem uměleckého záměru se pak stává účelný, přesně cílený a dávkovaný pohyb, který nedevastuje hrací aparát.

ZÁVĚR

V nástrojové výuce se někdy navzdory systematickému plánování zaběhnou nefunkční pracovní stereotypy, které nevedou k vytčenému cíli. V takové situaci často cítí pedagog potřebu vystoupit z bludného kruhu a pohlédnout na problematiku svého oboru z co největšího nadhledu. To mu umožní systematictěji třídit získané zkušenosti, vzájemně je lépe porovnávat a včleňovat do obecnějších souvislostí. Díky novému úhlu pohledu pak může zkoušet nové pedagogické metody a má tu výhodu, že má prostředky ověřovat si své experimenty v praxi.

Na začátku hledání nových způsobů práce může stát potřeba vyplnit bílá místa na pomyslné mapě vedoucí k uměleckému poznání. Pokud se podaří bílá místa opatřit funkčními turistickými značkami, může to propojit trasu, která mnohdy končila ve slepé uličce. Zároveň se stává vlastní dosažení cíle formou zpětné vazby, ověřením obecných myšlenkových pochodů, které by bez tohoto finále často neměly smysl.

Výuka hry na nástroj je rozložena ve státem garantované koncepci základního uměleckého vzdělávání do poměrně dlouhého časového období. Přístup k uměleckému vzdělání není v podstatě zcela uzavřen nikomu, kdo vykáže alespoň základní předpoklady k výuce. Nabízí se úvaha, zda dokážeme toto období skutečně plně využít k všestrannému uměleckému rozvoji jedince. Často nejsme s bilancí na konci tohoto

procesu spokojeni, přestože jsme do něj vstupovali s velkým očekáváním a mnohdy za velice příznivé prognózy týkající se míry talentu i intelektuálních dispozic.

Někdy se stane překážkou pedagogického záměru jakoby vzdorující pohybový aparát hráče. Nepodaří se zapojit jej do procesu realizace uměleckých představ pedagoga a potažmo i interpreta. Cesta, která začíná uměleckou vizí a končí smyslovým hodnocením výsledného produktu, je ohrožena ve fázi přenosu představy prostřednictvím média.

Médium představuje samotný interpret v plné šíři své komplexní osobnosti. Jedná se o souhrn mnoha faktorů, které často vstupují do hry právě ve fázi přenosu z myšlenkové představy do konkrétní podoby její zvukové realizace a mohou ohrožovat úspěšné plnění zadaných úkolů. Narušením přirozené tělesné rovnováhy dochází k nerovnoměrnému zatížení celého svalového komplexu i dechové pulsace. Například trhavé pohyby těla narušují jak volné dýchání, tak plynulost pohybu⁴⁹.

Přítom problematickým se nejeví pohyb jako umělecký most sám o sobě. Do jeho kvality se promítá celá řada dalších souvisejících faktorů, které odkazují k hráčovu osobnostnímu profilu. Podle druhu narušení přirozené pohybové, ale i psychické rovnováhy, lze často odhalit problém, který zasahuje do tělesné i duševní oblasti žákovy osobnosti.

Například narušení dechové rovnováhy, které omezuje plynulost pohybů a oslabuje hrací periferii nedostatečným zásobováním energie, je často spojeno s pocity trémy a úzkosti. Někdy lze v pozadí odhalit pocity přehnané odpovědnosti a strach ze selhání, jindy může být důvodem nedostatečná příprava, která neumožnila zažití přirozených pohybových stereotypů. V tomto případě hypertrofuje stahová fáze svalů a vede k nerovnoměrnému zatížení celého organismu.

Opačným problémem může být hypertrofie relaxační fáze, kdy dochází k nedostatečnému zásobování hracího aparátu silovým potenciálem. Může to být z důvodu neprůchodnosti přirozených silových směrů, nebo z nedostatečné mobilizace tvůrčí vůle. Často může být příčinou únava či absence elementárních pracovních návyků. Situaci někdy komplikuje také nerovnoměrný osobnostní rozvoj jedince.

Zásadou účelné pedagogické ekonomie je pokud možno těmito situacím předcházet a objevovat každý styčný prostor k využití přirozeného lidského potenciálu. Ten je ve

⁴⁹⁴⁹ Srovnej ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Praha, Netolice: JcAudio, 2010, s. 92

své podstatě již v dětském školním věku plně funkční. Pracuje zatím v jiné formě adaptován na běžné podněty z každodenní reality a je třeba jej transformovat do nového prostředí.

Využitelnost myšlenkových i pohybových stereotypů přejatých z jiných oborů lidské činnosti je vysoká. Tyto převzaté modely usnadňují cestu k získávání nových vědomostí, dovedností a návyků. Pole působnosti pedagoga se tak posouvá za hranice hudby samotné. Prostor mimo ni lze často velmi úspěšně využít k formování vlastního zvukového tvaru hudby a právě přesahem do nového prostředí můžeme komplexněji ovlivňovat konečný tvar.

Pohled odjinud pomáhá účinněji řešit i problematiku fyziologického aspektu nástrojové hry. Objevování nové inspirace nás sice zdánlivě odvede od nástroje, ale vrátíme se k němu obohaceni další zkušeností.

Exkurze do říše ticha je v neposlední řadě též velkým obohacením našeho smyslového vnímání. Zvuková intenzita nula je vlastně minimální dynamickou hodnotou, se kterou je v hudbě kalkulováno stejně důsledně jako s jejími jinými silovými odstíny. Intenzivním prožíváním této minimální dávky se nám obohatí celá dosud užívaná dynamická škála.

Podstatné je zjištění, že nulová hodnota zvuku se v hudbě chová jinak než podobná hodnota uvnitř jiné veličiny. Násobí a umocňuje vlastní zvukový materiál, vnáší do něj napětí a řád. Stává se často nositelem estetického poselství a představuje tak plnohodnotný výrazový prostředek. Nemůže však plnit tyto funkce mimo hudbu samotnou, musí stát v její bezprostřední blízkosti.

Využitelnost zvukově neobsazených ploch je limitována jejich organickým vplynutím do zvukového prostoru. Čím pevnější vazbou je takový prostor propojen s okolím, tím se stává nosnějším výrazovým prvkem celé hudební struktury. Paradoxně se tak může stát mocnějším sdělovacím prostředkem než hudba samotná.

Z pohledu hudebně pedagogického se jeví zájem o oblast ticha mírně provokující. Je tedy tento předmět zájmu skutečně hoden naší pozornosti? Rozhodně ano, neboť parametry vnímání hudby nemůžeme nastavit bez znalosti jejích limitů. Moment kontrastu zvuku a ticha je v hudbě natolik důležitým zlomovým okamžikem, že nemůže stát stranou našeho zájmu.

Tento zlomový bod je navíc místem, kde je vhodné započít tvůrčí práci. Je to jakýsi bod nula, ke kterému se vztahuje počáteční potřeba uměleckého poznání. Od něj se odvíjí i hloubka a kvalita nového estetického obohacení. Vstup do prostoru, který přesahuje hudbu samotnou, umožní vnímat ji z jiné perspektivy a lépe se orientovat v jejích proporcích.

Promyšlené sondy za hranici zvuku rozšiřují také samotný prostor pro vznik myšlenkových představ interpreta. Vznikají plochy, které lze vyplnit účelnějším plánováním nadcházejícího a důslednější kontrolou uplynulého. Může tak vzniknout dokonalejší představa vedoucí k přípravě přirozeného pohybu. Takového, který nezatěžuje tělesný aparát, vede k úspornému hospodaření se silovým potenciálem i k jeho rychlé regeneraci.

V neposlední řadě lze ticho vnímat jako místo umělecké kontempace, místo, kde dochází k oproštění se od všech rušivých vjemů, aby zde mohl začít proces tvůrčí umělecké transformace reality v transcendentno. Právě tuto klidovou zónu je velmi důležité představit i začínajícím interpretům.

RESUMÉ

This work is concentrated on issues of silence in music. The purpose is to find the initial moment for perception of music sounds and study the boundary lines of music material. The aim is to describe the influence of empty areas to the music. The author considers the possibility of their using during playing the instruments. The basic situations are described in the environment of piano lessons.

The author of this work is focused on the polarity and reciprocal influencing of the silence and music in particular chapters. Obtained pieces of knowledge are applied in instrumental lessons. The theme of silence in music and its using in teaching is processed from the point of view of interpreter, lesson organisation, estetical impression and way of work.

There are mentioned some examples of music literature where should be used new interpretive methods in the eighth chapter. A new point of view has the main benefit for more effective choice of tools which are used from the very beginning of the instrumental teaching.

The last part is concentrated on the importance of gained pieces of knowledge not only in audio culture but in general estetical perspective which is wider area to find artistic source of knowledge.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- JÍLEK, Zdeněk. *O klavíru*. 2.vyd.Praha: Hudební fakulta AMU, 1996. 65 s. ISBN 80-85883-17-1
- MEDTNER, Nikolaj Karlovič. *Každodenní práce klavíristy*. 1.vyd.Praha: ELFA, 2005. 46 s. 80-86439-08-9
- OTČENÁŠEK, Zdeněk. *O subjektivním hodnocení zvuku*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2008. 141 s. 978-80-7331-113-1
- RATAJ, Michal a kolektiv autorů. *Zvukem do hlavy*. 1.vyd.Praha: Nakladatelství múzických umění v Praze a Český rozhlas, 2012. 175 s. ISBN 978-80-7331-229-9
- SVOBODOVÁ, Liana. *Pedagogika a metodika klavírní hry*. 1.vyd. Ostrava: REPRONIS Ostrava, 2006. 80 s. 80-7329-113-4
- ŠIMEK, Otto - ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Síla a pohyb*. 1.vyd. Netolice: Jiří Churáček Jc Audio, 2010.117 s.
- ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní tón*. 1.vyd.Plzeň: Pedagogické centrum Plzeň, 2003. 8 s. 80-7020-126-6
- ŠIMKOVÁ, Ludmila. *Klavírní prvouka metodické poznámky*. 1.vyd. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2009. 54 s. 978-80-86385-
- TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství múzických umění v Praze, 2009 174 s. ISBN 978-80-7331-151-3
- TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002. 175 s. ISBN 80-7331-897-0
- TIMAKIN, Jevgenij Michajlovič. *Návyky koordinácie vo vývoji pianistu*. 1.vyd. Bratislava: Centrum umenia a vedy VŠMU, 2012. 112s.
- ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1.vyd.Praha: Supraphon, 1975. 238 s. 02-268-75
- ZICH, Jaroslav. *Prostředky výkonného hudebního umění*. 1.vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1959. 117 s.
- BARANOVÁ, E. Artikulační cvičení hrou. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2002, roč. 10, č. 2, s. 32-33. ISSN: 1210-3683
- BARANOVÁ, E. Dechová cvičení hrou. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2001, roč. 9, č. 4, s. 67-68. ISSN: 1210-3683
- BERÁNEK, V. Slyšíme. Posloucháme? *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2005, roč. 13, č. 3, s. 40-41. ISSN: 1210-3683
- BERNÁTEK, D. Klavírní tón v realitě a v iluzi. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2014, roč. 22, č. 2, s. 24-25. ISSN: 1210-3683

FRIČ, M. Ruská klavírní metodika v počátečním stadiu výuky. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2006, roč. 14, č. 4, s. 66-67. ISSN: 1210-3683

FRIČ, M. Ruská klavírní metodika v počátečním stadiu výuky. *TALENT: měsíčník pro učitele a příznivce základních uměleckých škol*, 2006, roč. 9, č. 10, s. 12-13. ISSN: 1212-3676

FRIČ, M. Sonda do využití klavírní instruktivní literatury. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2008, roč. 16, č. 2, s. 24-26. ISSN: 1210-3683

KLJUNIČ, B. Krása komunikace malého klavíristy s hudbou. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2006, roč. 14, č. 3, s. 50-51. ISSN: 1210-3683

KOZEL, D. Znovuobjevování numinozity uměleckého zážitku člověka počátku 21. Století. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2014, roč. 22, č. 2, s. 23-24. ISSN: 1210-3683

NĚMCOVÁ, M. Cvičení bez únavy a přetížení. *TALENT: měsíčník pro učitele a příznivce základních uměleckých škol*, září 2010, roč. 12, č. 9, s. 4-6. ISSN: 1212-3676

RADKOVSKÁ, R. Cvičení – metodika práce na skladbě. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2003, roč. 11, č. 2, s. 27-28. ISSN: 1210-3683

RAJNOHA, P. Intenzivní dýchání v hudební praxi. *TALENT: měsíčník pro učitele a příznivce základních uměleckých škol*, 2002, roč. 5, č. 9, s. 5-7. ISSN: 1212-3676

TICHÁ, A. Práce s dětmi hudebně a pěvecky zaostávajícími. *HUDEBNÍ VÝCHOVA: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*, 2003, roč. 11, č. 4, s. 57-59. ISSN: 1210-3683

URL: <<http://www.doorway-to-self-esteem.com/understanding-emotions-anger.html>> [cít. 2016-4-7].

BABINSKY, M. *Die grosse Notensammlung Klavier Die Grundlagen der Technik Band I. Schnelligkeit*. Köln: Naumann and Göbel Verlagsgesellschaft mbH. ISBN 978-3-625-12535-8

BABINSKY, M. *Die Klassiker von A bis Z Band I. Schnelligkeit*. Köln: Naumann and Göbel Verlagsgesellschaft mbH. ISBN 978-3-625-12536-5

BABINSKY, M. *Die Klassiker von A bis Z Band II. Schnelligkeit*. Köln: Naumann and Göbel Verlagsgesellschaft mbH. ISBN 978-3-625-12536-5

CZERNY, C. *Die Kunst der Fingerfertigkeit Op. 740*. Wien: Universal – Edition Dr. Johannes Petschull

CZERNY, C. *Prvé cvičenia pre klavír Op. 599*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957

DLOUHÝ, M. *Písničky z lesa Řáholce*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1972, 02-072-72
FANTÓNÉ, K. - HERNÁDI, L. -HAJDU, A. -KOMJÁTHY, A: *Régi táncok gyermekeknek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970

JANŽUROVÁ, Z. – BOROVÁ, M. *Klavírní školička*. 3.vyd. Praha: Panton, 1989. 35-002-89

JANŽUROVÁ, Z. – BOROVÁ, M. *Nová klavírní škola 1. díl*. 1.vyd. Praha: Panton, 1993. ISBN 80-7039-169-3

KABALEVSKIJ, D. *Album pro mládež*. 2.vyd. Praha: Supraphon, 1980. 02-106-80

LOUDOVÁ, I. *Pohádky a obrazy: instruktivní skladby pro klavír*. 1. vyd. Praha: Panton, 1986. 35-032-86

NIKOLAJEW, A. *Die Russische Klavierschule Band I*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1999. ISBN 3-920880-68-4

NOVÁK, V. *Mládí Op. 55*. 3.vyd. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1945

PARSLEY, P. *Seven Sweet Studies*. Praha: Kvinta, 1992

PAUER, J. *Maličkosti pro každý den*. 1.vyd. Praha: Panton, 1987. 35-041-87

ŠIMKOVÁ, L. *Klavírní prvouka*. 2.vyd. Praha: Supraphon, 1986. 02-114-86

SEZNAM UVEDENÝCH PŘÍKLADŮ Z HUDEBNÍ LITERATURY

- CVIČENÍ Hudba a ticho, text č. 6 (kap. 7)
CZERNY Carl: Etuda D dur op. 829, č. 22, text č. 5 (kap. 6)
CZERNY Carl: Die Kunst der Fingerfertigkeit Nr. 37, text č. 11 (kap. 7)
CZERNY Carl: První cvičení pro klavír op. 599, text č. 14 (kap. 8)
DLOUHÝ Milan: Písničky z lesa Řáholce, text č. 9 (kap. 7)
HÄNDEL Georg Friedrich: Allegretto, text č. 16 (kap. 9)
KABALEVIJ Dmitrij: Lehké variace na slovenskou lidovou píseň, text č. 15/a, 15/b (kap. 8)
LIDOVÁ PÍSEŇ: Řekla vrána vráně, text č. 7 a 8 (kap. 7)
LIDOVÁ PÍSEŇ: Zlatá brána otevřená, text č. 2 (kap. 4)
LIDOVÁ PÍSEŇ: Volala kukačka, text č. 3 (kap. 4)
LIDOVÁ PÍSEŇ, úprava O. Šimek: Hop, holka z Podolí, text č. 12 a 13 (kap. 8)
LOUDOVÁ Ivana: Oblázky – Alenka se švihadlem, text č. 17 (kap. 9)
NOVÁK Vítězslav: Čertovská polka, text č. 4 (kap. 5.)
PARSLEY Petr: Sedm etud: Etuda č. 7, text č. 18,19 (kap. 9)
PAUER Jiří: Maličkosti pro každý den, text č. 1(kap. 1)
TELEMANN Georg P.: Allegretto, text č. 10 (kap. 7)