

# PSYCHOLOGICKÁ VÝCHODISKA POČÁTKŮ VÝUKY HRY NA KLAVÍR

PSYCHOLOGICAL STARTING POINTS OF TEACHING THE PLAY OF PIANO

Aneta Pfeifferová

## **Resumé:**

*Hra na hudební nástroje je specifická hudební činnost, v níž člověk na základě osvojených nástrojových i hudebních dovedností a zpravidla i znalosti notového písma vytváří zvukovou podobu hudebních děl.*

**Klíčová slova:** instrumentální hra, klavír, hudební aktivity, motivace k hudbě, instrumentální dovednost

## **Abstract:**

*Playing musical instruments is a specific musical activity in which the person, based on acquired instrumental and musical skills, and usually the knowledge of notation, creates the sound form of musical works.*

**Keywords:** playing instruments, the piano, musical activities, motivation for music, ability to play an instrument

# 1. ÚVOD

V šedesátých letech minulého století se naše hudební výchova postupně dostala z domácí izolace a otevírala se vlivům evropské hudební pedagogiky (principům hudebně výchovných systémů C. Orffa, Z. Kodalyho apod.). Dokument *Další rozvoj československé výchovně vzdělávací soustavy*<sup>52</sup> měl v roce 1976 vedl k zavedení tzv. *nové koncepce hudební výchovy*<sup>53</sup>, jež vnesla do tradičního hudebního vyučování dosud neobvyklé činnosti, jakými byla např. dětská hudební tvořivost, hudebně pohybová výchova a instrumentální aktivita.

V souvislosti s požadavky a cíli současné hudební výchovy rozumíme pod pojmem instrumentální činnosti především hru žáků na lehkoovladatelné, zejména orffovské nástroje. Je však velmi žádoucí, využívá-li učitel hudební výchovy též dovednost hry některých dětí na klasické hudební nástroje, vyučované na základních uměleckých školách. Vzbuzení zájmu dětí v mladším školním věku o učení se hře na nástroj, a zejména pak vytrvalost v tomto učení a překonávání obtíží a nároků, kladených na děti, vyžaduje vysokou míru motivovanosti dítěte – jednak k hudbě, jednak ke konkrétní instrumentální výuce. Procesy motivace a psychologickými základy hudebních dovedností se budu zabývat v tomto svém příspěvku.

## 2. MOTIVACE K HUDBĚ

### 2.1. HUDEBNÍ MOTIVACE

*Hudební motivací* (z latinského movere = hýbati, pohybovati) rozumíme „*dynamický proces, jenž evokuje žákovu hudební aktivitu a reguluje ji tak, aby uspokojil hudební potřeby a dosáhl vytčeného cíle. Motivace je výslednicí celého souboru vnitřních i vnějších podnětů, jejichž motivační hodnota je dána nejenom kvalitou a mírou jejich zastoupení, ale i vzájemnými vztahy a poměrem k ostatním osobnostním charakteristikám dítěte. V motivační struktuře se střetávají vrozené fyziologické i psychické potřeby s*

---

<sup>52</sup> *Další rozvoj československé výchovně vzdělávací soustavy. Projekt a důvodová zpráva.* Praha: SPN 1976.

<sup>53</sup> Základní principy nové koncepce (důraz na činnostní pojetí, demokratičnost, humánnost, komplexnost, integrativnost, celostnost) jsou stále nosné a inspirující, a to paradoxně mnohdy proto, že nebyly v běžné hudebně výchovné praxi z různých důvodů mnohde uspokojivě naplněny.

*vyššími osobnostními dispozicemi, jako jsou např. hudební zájmy a postoje, vytvořené hodnotové soustavy, tvorba sebepojetí a s tím související hudební aspirace žáka apod.“<sup>54</sup>*

Motivace může vycházet z nějaké vnitřní pohnutky, impulsu, nebo z vnějšího podnětu. Podle toho rozdělujeme dva typy motivace:

**Motivace primární** – vychází z vnitřních potřeb a pohnutek dítěte, z jeho vrozené potřeby změny a pohybu, z potřeby hravé činnosti, manipulace a experimentace. Je vlastní každému zdravému dítěti. Jsou pro ni charakteristické znaky: sebevyjádření, spontaneita, hravost, emocionalita.

**Motivace sekundární** – podle Váňové-Sedláka (2013) souvisí s faktem, že hudba je též prostředkem interakce dítěte s učitelem nebo se spolužáky. Z tohoto vztahu vyrůstají pak nové motivace, společné cíle a snahy, sdílené prožitky z veřejných vystoupení. Tyto sekundárně navozené motivace jsou z velké části výsledkem práce učitele a jeho snahy cílevědomě aktivizovat žáka a orientovat jej potřebným směrem.

Pedagogika, včetně hudební, v posledních desetiletích zdůrazňuje potřebu hravých přístupů k výuce a tyto formy se nabízejí i pro výuku hry na klasické hudební nástroje v základních uměleckých školách. Je však třeba si připomínat zkušenost většiny učitelů z praxe, že dlouhodobé setrvávání u hry a spontánní tvořivosti vede dříve či později u dítěte k přesycení a ztrátě zájmu o hudbu. Váňová proto akcentuje tzv. princip řízené spontánnosti, kdy je spontaneita živena a usměrňována vnějšími podněty, zejména ze strany učitele, který zde má regulující funkci. Výuka bývá organizována jako řízená hra v prvních ročnících základní školy, což je v souladu i s koncepcí hudební výchovy jako „muzikantské dílny“. Nezávazná hra se pomalu mění v hudební práci a procesu učení. Přejít k ní musí proběhnout nenásilně, aby dítě neztratilo vnitřní motivaci ke hře na nástroj.

### **3. INSTRUMENTÁLNÍ HRA – FORMY, VÝVOJ NÁZORŮ**

Instrumentální aktivitu lze realizovat těmito způsoby:

- nápodobou (imitací) slyšených rytmů, melodií, úryvků písní a skladeb;

---

<sup>54</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013, s. 66-67.

- hrou z představy dříve slyšené a zapamatované hudby;
- nástrojovou improvizací a tvořivým hledáním v tónovém materiálu;
- hrou podle not (ve školní praxi často hovoříme o reprodukci skladeb, v umělecké sféře pak o jejich interpretaci).

Instrumentální aktivity vyrůstají tedy ze stejných principů jako vokální, liší se však způsobem vnější realizace (souborem potřebných nástrojových či pěveckých dovedností). Proto se často v hudebně výchovné praxi obě hudební činnosti prolínají, vzájemně kompenzují nebo se jedna stává východiskem pro druhou (zpívaná či hraná melodická ozvěna, zpěv písně před jejím vyhledáním na nástroji apod.<sup>55</sup>

### **3.1. PSYCHOLOGIE KLAVÍRNÍ HRY NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ**

Přístup k výuce klavírní hry prošel od doby přelomu 19. a 20. století do současnosti podstatnými změnami. Je to dáno především zcela odlišným pohledem současné doby, vývojem vědeckých disciplín (v hudebním oboru jsou to zejména aplikovaná psychologie a fyziologie), technickým rozvojem (reprodukce, audiovizuální záznam atd.), a možností neuvěřitelně rychlého získávání jakýchkoliv informací, které se tak stávají čím dál dostupnější. Pohled na osobnost a celkové pojetí hudebnosti člověka je dnes mnohem širší a všestrannější, ale také požadavky kladené na žáky a studenty instrumentální hry jsou výrazně vyšší. Porovnávání způsobů výuky v oboru hry na nástroj bude proto vždy nutně vytržené z kontextu a bude vedle sebe postaveno izolovaně od ostatních faktorů, které dotvářely okolní společenské a kulturní prostředí. Aby byly výsledky srovnávání co nejadekvatnější, je potřeba najít ve výuce takové styčné body, které jsou v průběhu zmíněného časového rozpětí relativně neměnné.

Jako jeden z největších problémů ve výchově hudebníka je rozpor mezi praktickým hraním na nástroj a teoretickým vzděláním žáka, nutným k pochopení jevů. Hudební nauky byly vždy součástí výuky na hudebních školách. Někde, zvláště na soukromých hudebních ústavech, k nim dokonce přistupovala povinnost studovat základy kompozice nebo improvizaci, na odborných školách typu varhanických škol nebo konzervatoří bylo pak široké hudební vzdělání samozřejmou součástí školních osnov.

---

<sup>55</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2

Přestože úroveň výuky v teoretických předmětech bývala velmi vysoká, vedli ji erudovaní pedagogové s mnohaletou praxí, kteří využívali ve své době nejmodernějších učebních materiálů. Hloubka a rozsah učiva byl odpovídající stupni hudebního vývoje a věku dítěte ale výsledky nebyly vždy uspokojivé. Současný výzkum ukázal, že největším nedostatkem byl nesoulad mezi informacemi z teorie, které byly nutné k porozumění notového zápisu, který žák interpretoval v hodinách hry na nástroj.

Rozpor mezi mírou hudebnosti žáků a získáváním odpovídajících teoretických znalostí, které často zaostává, je patrný zejména u talentovaných dětí. Pro rozvoj časného projevu hudebního talentu je nutná nejen určitá míra vloh dítěte, ale také příznivé výchovné podmínky a prostředí, ve kterém se dítě pohybuje během prvních let. Velmi rané projevy nadání jsou většinou vyvolány úsilím rodičů nebo pedagogů tyto vlohy rozvinout. Jestliže takové podmínky chybějí, nadání se nemůže projevit v takové intenzitě. Nadání se tedy rozvíjí především jako výsledek plánovité práce pedagoga a vlivem příznivého okolního prostředí, které by mělo působit na dítě co nejvšestranněji.

I dnes se pedagogové potýkají s problémem, jak nejlépe vybírat repertoár, který by na jedné straně odpovídal úrovni celkového hudebního vývoje dítěte a dále rozvíjel jejich muzikálnost a technickou vyspělost, ale na druhé straně nepřesahoval jeho teoretické znalosti. Dítě by vždy mělo být schopno bezpečně porozumět notovému zápisu i všem slovním pokynům, které blíže specifikují charakter hudby (tempo, výraz, dynamika, agogika atd.).<sup>56</sup>

Vzdělávání hudebníků bylo ještě dlouho ve 20. století velmi jednostranné a bylo zaměřené pouze k praktickému provozování hudby. V hodinách klavíru i jiných nástrojů často zcela chyběla tvůrčí atmosféra, která by žáky podněcovala k dalšímu vzdělávání v rámci oboru i mimo něj. Výchova pianistů byla zaměřená výhradně na pracovní dovednosti a na dosažení mechanické dokonalosti. Tato technická drezúra a nedostatek porozumění pro mimohudební otázky údajně vedla k odvyknutí na jakoukoliv vědomou myšlenkovou činnost.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> MICHEL, Paul. *O hudebních schopnostech a dovednostech: příspěvek k hudební psychologii*. 1. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966.

<sup>57</sup> VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění*. 2. přepracování. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, ISBN 80-7331-005-8.

Extrémní koncentrací na fyziologickou stránku umělce, která se velmi výrazně uplatňovala právě v oblasti klavírní interpretace, byla charakteristická škola **anatomické fyziologie**. Striktně oddělovala technickou a mechanickou stránku od vnímání hudby, porozumění a emocionálních prožitků interpreta. Hlavní pozornost byla zaměřena jiným směrem než na prioritu zvuku. Její zastánci prosazovali využívání více či méně důmyslných přístrojů pro podporu správného držení ruky na klavíru a způsob cvičení na nástroj. Pro lepší využití času se doporučovalo číst noviny.

Nebylo ani třeba se soustředit na to, co z nástroje vychází. Samotné pohyby jednotlivých prstů byly totiž natolik rozfázované, že jejich přesné provedení podle nákresů uznávaných pedagogů v klavírních školách zaručovalo správnou a především čistou hru. Výkon jakékoliv činnosti v hudebním oboru je vždy vědomý proces.

K tomu, aby klavírista docílil bezpečné interpretace, je samozřejmě nutná určitá míra automatizace některých složek. Každou složitou aktivitu, kterou je i hra na nástroj, je možné dále rozdělit na dílčí činnosti. Během studia skladby je žádoucí, aby se student zabýval pozorně jednotlivými částmi notového zápisu. V prvních fázích práce na skladbě je tedy určitý technický aspekt nutný. Je ale vždy potřeba, aby student kontroloval zvukový výsledek s vlastní sluchovou představou. Proud hudby je v konečném stádiu potřeba chápat jako pohyb, frázi, která je spojená s určitým prstokladem.

Základem realizace instrumentálních aktivit je rozvoj senzomotorických dovedností. Ten se uskutečňuje v procesu senzomotorického učení (učení se pohybovým dovednostem a návykům), jehož základní technikou je cvičení. Cvik je opakované provádění určitého výkonu směřující k jeho osvojení a postupnému zdokonalení. V hudebních úkonech a činnostech se cvik většinou chápe jako prostředek k získávání potřebných motorických pohybů a techniky. To je pojetí značně zúžené.

Cvikem se sice musí vypracovávat potřebné hudební dovednosti, ale současně by se jím měly rozvíjet i psychické vlastnosti - u hudebníka jeho citlivost k hudbě a jejímu obsahu i výrazu, klíčové hudební schopnosti a myšlenkové operace. To ovšem předpokládá uvědomělý cvik, nikoli pouhé mechanické, bezmyšlenkovité a monotónní opakování dílčích úkonů. O uvědomělém cviku hovoříme tehdy, je-li jedinec poučen o jeho

významu a uvědomuje si způsob jeho provádění. Při cvičení dochází k podstatným kvalitativním změnám.<sup>58</sup>

### **3.2. ČÁPOVA KONCEPCE ROZVÍJENÍ MOTORICKÝCH ÚKONŮ**

**1. období** směřuje k tomu, aby se žák seznámil s funkcí motorického úkonu i s jeho provedením. Toho se dosahuje obvykle přímým názorem. Učitel předvede zpravidla pohyb nejprve sám a doprovází jej podrobným slovním výkladem, v němž analyzuje průběh a vnější tvar pohybu. Žák přitom pozorně sleduje pohyby učitele a snaží se pochopit jejich podstatu. Pak se pokouší za stálé kontroly - vlastní i učitelovy - provést požadovaný úkon v pomalém tempu. Je-li pohybový úkon spojen s nutností číst notový zápis, nutí učitel žáka k tomu, aby jeho zrak dělal motorický úkon („oko zde předbíhá ruku“). Učitel pravidelně hodnotí a opravuje každý žákův dílčí pohybový úkon.

**2. období** se vyznačuje tím, že žák již reaguje vlastním úkonem na učitelovy pokyny a nepotřebuje už názorné předvedení a detailní rozbor. Osvojené motorické dovednosti dovede pak použít i v jiných podobných úkonech.

**3. období** se projevuje jako automatizace motorických úkonů, které již nevyžadují plnou a stálou pozornost. Ta může být pak zaměřena více k výrazu a obsahu skladby. V tomto období se rozvíjejí i svalové pocity na základě zpětnovazební signalizace a jednotlivé dílčí pohyby se spojují ve větší celky. Tím se zrychluje tempo pohybů, vzrůstá jejich úspornost a klesá též počet chyb.

### **3.3. ČINITELE FORMUJÍCÍ HUDEBNÍ DOVEDNOSTI**

Hra na hudební nástroj vyžaduje řadu dílčích hudebních dovedností (především senzomotorických), nutných k zvládnutí hry na konkrétní hudební nástroj a mnoho dalších složek intelektových, citových, fantazijních apod., umožňujících komplexní psychický proces. V širších souvislostech je instrumentální hra významným prostředkem seberealizace jedince. Umožňuje mu manifestovat hudební schopnosti, rozvíjet tvořivou aktivitu, pěstovat vůli a uspokojovat vlastní hudební potřeby. Protože se objevuje často v kolektivu, má i výrazné socializační účinky. Jedinci, kteří se sdružují v orchestrech a souborech různého složení, účinně rozvíjejí své mezilidské vztahy, cítění i dobrovolnou kázeň a společně prožívají dosažené úspěchy.

---

<sup>58</sup> HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. vyd. Jinočany: H & H, 1993, ISBN 80-85787-25-3

Úroveň instrumentální aktivity je podobně jako každá lidská činnost ovlivňována řadou vnitřních (subjektivních) činitelů a některých vnějších vlivů. Komplex vnitřních příčin je značně složitý a zahrnuje individuální zvláštnosti žáka:

- míru talentu;
- typ jeho nervové soustavy;
- úroveň motivace a volního úsilí při překonávání překážek;
- soustředěnost na práci;
- zdravotní stav související se zvýšenou unavitelností apod.).

K vnějším nepříznivým podmínkám patří:

- špatné pedagogické vedení;
- nedokonalý výklad a předvedení (ukázka provedení);
- přechod na jinou metodu;
- prostředí nevhodné pro cvičení;
- nevyhovující hudební nástroje;
- napjatý vztah mezi učitelem a žákem znemožňující tvořivou atmosféru při učení;
- nedostatek ocenění žákova úsilí atd.

Instrumentální výkonnost je závislá:

- na pravidelném a intenzivním cvičení;
- na stresových situacích v rodině, ve škole apod.

### **3.4. DIDAKTICKÉ PRINCIPY VZNIKU NÁSTROJOVÝCH DOVEDNOSTÍ**

#### **3.4.1. OPAKOVÁNÍ**

K osvojení trvalých dovedností je nutné stále opakovat. Opakováním se zvyšuje vzrušivost nervových drah, a usnadňuje se tak průchod nervových signálů příslušnými buňkami a synapsemi. Didaktika instrumentální hry zdůrazňuje, že opakování nesmí být mechanické a jednotvárné. Instrumentalista má být průběžně učitelem informován o



výsledcích opakovaných úkonů a poznat i příčiny chyb. K odstranění jednotvárnosti je vhodné zařadit nové doplňující úkoly, např. obměňovat cvičení rytmickými variantami, které posilují svaly prstů, současně aktivizují pozornost, stupňují tempo a zvyšují pracovní zátěž. Časové rozdělení (distribuce) opakování je velmi důležité. Je obecně známo, že příliš dlouhým opakováním klesá soustředěnost a pozornost. Proto je třeba delší opakování rozložit na časově kratší úseky, vkládat mezi ně přestávky a střídat různé úkony.

### **3.4.2. AUTOMATIZACE**

K automatizaci neboli vytváření návyků dochází, když se soustava jednotlivých pohybů opakováním a cvikem spojí a je pak prováděna lehce a přesně bez vědomého řízení do všech podrobností. Automatizované pohyby pak probíhají stereotypně, jen s malými odchylkami a s malou proměnlivostí. To umožňuje jejich velkou rychlost a přesnost i při soustředění na jiné náročnější úkony. Větším problémem je však chyba, která se v nich upevnila, se těžce odstraňuje.

### **3.4.3. ANTICIPACE**

Je časové předjímání, předvídání hudebních představ před motorickými akty. V instrumentální interpretaci je velmi častá a řada motorických úkonů se bez ní neobejde. Umožňuje vnímat souvislosti hudební výstavby, plynule provádět pohyby a spojovat je v celistvé instrumentální úkony. Odstraňuje tak časté a nevhodné mechanické hraní jednoho tónu za druhým. Podstata anticipace spočívá v tom, že instrumentalista začleňuje v časovém rozmezí hudby její jednotlivé elementy do senzomotorických schémat. Ta umožňují předvídat hudební vztahy a logiku hudebních celků. Při hře z not anticipuje zkušený instrumentalista nejprve zrakem v notovém zápisu, předbíhá a čte tak notopis stále kupředu. Na základě automatizace pak stačí jediný spouštěcí nervově svalový podnět ke vzniku celého řetězce motorických aktů.

### **3.4.4. ZPĚTNÁ VAZBA A AUTOREGULAČNÍ PROCESY**

Aby osvojování instrumentálních dovedností bylo úspěšné, je potřeba aby jedinec dostával průběžné zpětnovazební informace o jeho průběhu a o kvalitě výsledků. Získává je buď vlastní psychickou činností z center vlastní propriocepce, anebo od jiné osoby, nejčastěji od učitele. Informace získané o průběhu činnosti a o jejím výsledku umožňují kontrolovat, zda bylo dosaženo předpokládaného cíle, a zda je potřeba odstraňovat ihned chyby. Nelze opomenout ani aktivační a motivační význam zpětné vazby. Znalost

výsledků činnosti i možnost je zlepšit, vytvářejí u jedince uspokojení a zvyšují hladinu aktivity.

### **3.4.5. TRANSFERY A ÚTLUMY V SENZOMOTORICKÝCH ÚKONECH**

**Transfery** – Jednotlivé senzomotorické úkony se vzájemně ovlivňují. Vznik nových instrumentálních dovedností se často usnadňuje již dříve osvojenými dílčími úkony. Kladný vliv minulého úkonu na vznik a průběh nového úkonu se nazývá přenos, kladný transfer (z latinského transfero - přenáším). Psychologicky se kladný transfer vysvětluje tím, že nová dovednost má již s dříve osvojenou činností některé stejné znaky nebo se získává stejným či podobným postupem.

Učitelská praxe potvrzuje, že si lépe osvojuje nástrojové dovednosti ten, kdo se před tím učil již na nástroj s podobnou technikou (např. houslisté se učí velmi rychle hře na violu).

V instrumentální hře vznikají různé možnosti přenosu. Jeho výrazný stupeň byl potvrzen např. u symetricky prováděných úkonů rukou (např. při hře stupnic na klavíru v protipohybu, kdy levá i pravá ruka vykonávají stejné pohyby). Tento transfer se vysvětluje těsnou součinností levé a pravé mozkové hemisféry.

**Útlumy** – Rušivé ovlivňování nové činnosti vlivem předcházející zkušenosti označujeme jako interferenci (negativní transfer). Interference se projevuje v různých podobách tzv. útlumů. Může nastat tehdy, jestliže hráč např. provádí změny v již automatizovaných návycích, např. v prstokladu. Reprodukční útlum se projeví návratem k původním stereotypům, zejména v okamžicích psychického vypětí. Když je třeba odstranit navyklou technickou chybu či změnit již vžitou metodu, objevuje se často asociační útlum. Při odstraňování chybných pohybových návyků, je třeba nejprve analyzovat nesprávný pohyb, pochopit jeho princip i odlišnost od správného provedení, a teprve pak v pomalém tempu nacvičovat nový správný úkon.

### **3.4.6. PŘERUŠENÍ UČENÍ**

Krátkodobý odpočinek od jednostranné činnosti může mít na člověka relaxační vliv. Co se týče delšího přerušování cvičení, praxe potvrzuje, že zde nehrozí úplná ztráta hudebních dovedností. Senzomotorické spoje, které jsou jejich základem, se fixují v nervovém systému dlouhodobě a nemizí úplně ani po několika letech. To platí zvláště tehdy, když jedinec získal instrumentální dovednosti soustavně již v mládí. Časovým odstupem se však podstatně sníží jejich úroveň. Soustavným cvičením se pak mohou obnovit, i když

zpravidla již nedosáhnou své původní úrovně. U instrumentalistů se setkáváme někdy s problémem přecvičenosti. Vyskytuje se hlavně u hráčů, kteří cvičí několik hodin denně. Jejich cvičení bývá často stereotypní a monotónní. Zanedbává se tu mnohdy střídání instrumentálních úkonů s nutnými časovými přestávkami pro odpočinek.

### 3.4.7. ÚNAVA

Instrumentální hra klade velké nároky na psychomotorický aparát interpreta. Proto při jejím delším trvání se dostavuje často nejen svalová, ale i psychická únava. Svalová únava se hlásí při instrumentálních výkonech poměrně brzy. Hra na klavír je při delším trvání spojena se značným svalovým vypětím, které způsobuje nepříjemné tělesné pocity, někdy až bolest, a nutí hráče k přerušování činnosti. Psychická únava je závislá na druhu instrumentálního výkonu. Např. dlouhotrvající hra „z listu“ vyžaduje zvýšenou psychickou soustředěnost, která přináší rychlejší únavu nervových buněk i jejich útlum. Má svůj odraz i v somatických projevech, jako jsou změny krevního oběhu, zrychlení dechu, „teplo v hlavě“, „sucho v ústech“, i celkový psychomotorický neklid.<sup>59</sup>

## 4. ZÁVĚR

Podchycení zájmu dítěte o hudební činnost, například hru na nástroj, je projevem zodpovědné a citlivé výchovy rodičů, kteří by měli dítěti při jeho opakovaných projevech zájmu o hudbu a její aktivní reprodukci hru na nástroj nebo jinou hudební aktivitu umožnit. V současné době je dostatečně hustá síť základních uměleckých škol a jejich poboček i v malých obcích, takže umožnění dítěti učit se hrát na hudební nástroj je v moci téměř každého rodiče.

Pro učitele je začáteční výuka hry na klavír ne vždy jednoduchou záležitostí. Musí přihlídnout k celé struktuře osobnosti dítěte, nejen k jeho hudebním dispozicím – vlohám a schopnostem, ale též k tělesné vybavenosti a vyzrálosti, což se týká i psychického vývoje a mentální vyspělosti žáka. Velmi důležité jsou i jeho volní vlastnosti, které se projeví jako vytrvalost v učení a překonávání nesnází, v celkové motivovanosti dítěte k učení. Na některé psychologické aspekty začátků výuky hry na klavír nebo i jiný hudební nástroj jsem se snažila v tomto článku poukázat.

---

<sup>59</sup> SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2

## **LITERATURA:**

- 1) *Další rozvoj československé výchovně vzdělávací soustavy. Projekt a důvodová zpráva.* Praha: SPN 1976.
- 2) HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově.* Jinočany: H & H, 1993, ISBN 80-85787-25-3
- 3) MICHEL, Paul. *O hudebních schopnostech a dovednostech: příspěvek k hudební psychologii.* 1. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966.
- 4) SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele.* Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2
- 5) TEPLOV, Boris Michajlovič. *Psychologie hudebních schopností.* 2. vyd. Praha: Supraphon, 1968.
- 6) VLASÁKOVÁ, Alena. *Klavírní pedagogika: první kroky na cestě ke klavírnímu umění.* 2. přepracování. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2003, ISBN 80-7331-005-8.

## **ELEKTRONICKÉ ZDROJE:**

- 1) [http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke\\_reflexe\\_hv\\_10\\_1/kucerova.pdf](http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/teoreticke_reflexe_hv_10_1/kucerova.pdf)
- 2) [http://uprps.pedf.cuni.cz/UPRPS-353-version1-socialni\\_a\\_pedagogicka\\_psychol.pdf](http://uprps.pedf.cuni.cz/UPRPS-353-version1-socialni_a_pedagogicka_psychol.pdf)