UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Pedagogická fakulta
Katedra primární pedagogiky

HUDEBNĚ POHYBOVÁ VÝCHOVA NA POZADÍ ORFFOVA SCHULWERKU, LIBUŠE KURKOVÁ A JEJÍ PŘÍNOS HUDEBNĚ POHYBOVÉ VÝCHOVĚ

Music and Movement Education on the Background of Orff-Schulwerk, Libuše Kurková and Her Contribution to Music and Movement Education

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Petra Bělohlávková, Ph. D.
Autor diplomové práce: Hana Filipová
Studijní obor: předškolní pedagogika
Forma studia: kombinovaná
Diplomová práce dokončena: listopad, 2008

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

V Praze dne 21. 11. 2008

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucí diplomové práce, PhDr. Petře Bělohlávkové, Ph.D., za rady, trpělivost a vstřícnost, PhDr. Jarmile Kotůlkové za cenné informace a Libuši Kurkové za ochotné poskytnutí osobního archivu, času a velmi milá setkávání.

ANOTACE

Diplomová práce „Hudebně pohybová výchova na pozadí Orffova Schulwerku. Libuše Kurková a její přínos hudebně pohybové výchově.“ detailně popisuje okolnosti vzniku Orffova Schulwerku, jeho pronikání do pedagogické praxe hudebně pohybové výchovy v předškolním a raně školním věku a rozvíjení Orffových idejí v Čechách, ale zejména mapuje profesní vývoj a dílo Libuše Kurkové, odhaluje její inspirační zázemí (Duncan, Jeřábková, Orff) a podává tak svědectví o vývoji hudebně pohybové výchovy v českých zemích pohledem jedné z průkopnic moderně pojaté hudebně pohybové výchovy. Diplomová práce podává ucelený a podrobný obraz života Libuše Kurkové, vyzdvihuje ji jako tvůrkyni osobité elementární hudební a taneční výchovy zejména pro děti předškolního věku a představuje ji jako jednu z nejvýraznějších postav hudebně pohybové výchovy u nás. Je určena zejména studentům a pedagogům hudebně pohybové výchovy, kteří vnímají nenahraditelný význam estetické výchovy pro zdravý a harmonický rozvoj dítěte.

KLÍČOVÁ SLOVA

- elementární hudební výchova
- hudebně pohybová výchova
- tvořivost
- Libuše Kurková
- Jarmila Jeřábková
- Orffův Schulwerk
- Česká Orffova škola
- rytmické cítění
- rozvoj hudebního vnímání prostřednictvím pohybové průpravy
- hra na tělo
- dětská hra
- další vzdělávání učitelů (semináře, kurzy, oborové studium)

ANNOTATION

The diploma thesis „Music-Movement Education on the Background of Orff Schulwerk. Libuše Kurková and Her Contribution to Music-Movement Education.“ describes in detail the circumstances of Orff Schulwerk's origins and its spreading in pedagogical practice of music-movement education for preschool and young school children. It also speaks about the development of Orff's ideas in the Czech educational milieu. Its main focus, however, is upon the professional evolution and work of Libuše Kurková. The work discovers her sources of inspiration (Duncan, Jeřábková, Orff) and thus gives an account of the development of music-movement education from the perspective of one of the pioneers of modern approach to music-movement education. The thesis gives a detailed portrait of Libuše Kurková's life, praises her as a creator of an original approach to elementary music and dance education for preschool children. It also presents her as one of the most distinctive figures of music-motion education in this country. The thesis is meant to be especially useful for students and teachers of music-movement classes who can understand the irreplaceable function of aesthetic education for a healthy and harmonious child's development.

KEY WORDS

- elementary music education
- music-motion education
- creativity
- Libuše Kurková
- Jarmila Jeřábková
- Orff Schulwerk
- The Czech Orff School
- rhythm perception
- development of music perception by means of movement training

- body percussion
- children's game
- further education of teachers (seminars, courses, field study)

OBSAH

ÚVOD A CÍLE **9**

1 VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ VE VZTAHU K HUDEBNĚ POHYBOVÉ VÝCHOVĚ **11**

1.1 Hudebně výchovný a vzdělávací proces 11

1.2 Hudba a pohyb 12

1.3 Senzomotorické učení a činnosti hudebně pohybové 13

1.4 Hudebně pohybové činnosti 14

1.5 Životní rytmy 15

1.6 Hudebně pohybová výchova ve škole 16

1.7 Obecný pohled na hudebně pohybovou výchovu a její uplatnění 17

1.8 Tanec 18

1.9 Taneční výchova 20

2 HUDEBNÍ VÝVOJ DÍTĚTE DO 3 LET JAKO PŘEDPOKLAD DALŠÍHO VÝVOJE **22**

2.1 Dítě v kojeneckém věku 22

2.2 Mladší batole 24

2.3 Starší batole 26

3 INSPIRAČNÍ ZDROJE LIBUŠE KURKOVÉ **29**

3.1 Isadora Duncan 29

3.2 Jarmila Jeřábková 31

3.3 Carl Orff - humanista a pedagog 35

3.3.1 Život a dílo 35

3.3.2 Orffův institut 37

3.3.3 Orffův Schulwerk 38

3.3.4 Orffův instrumentář 39

3.4 Orffovy ideje v Čechách 40

3.4.1 Schulwerk a socialistické Československo 40

3.4.2 Česká Orffova škola 41

3.4.3 Orffův Schulwerk v Čechách v datech 42

4 ŽIVOTNÍ CESTA A TVORBA LIBUŠE KURKOVÉ 48

4.1 Životopis 48

4.2 Hledání vlastních metodických postupů 52

4.3 Analýza práce Libuše Kurkové 54

5 HUDEBNĚ POHYBOVÁ VÝCHOVA DNES 61

5.1 Práce s nejmenšími - elementární taneční pohyb s rytmickou deklamací 61

5.2 Rozvíjení hudebně sluchových schopností pohybovou průpravou 62

5.3 Pohybová průprava 65

5.4 Základní pohybové prvky v prostoru 67

5.5 Hra na tělo 68

5.6 Reakce na změny tempa: pomalu - rychle 69

5.7 Reakce na změny dynamiky: zesilování - zeslabování 69

5.8 Citlivost pro hudební formy 69

5.9 Orientace v prostoru 70

5.10 Zapojování pohybu ke zpěvu písní 71

5.11 Dramatizace písní 71

5.12 Hry se zpěvy, lidové taneční hry, dětské tance 71

5.13 Improvizace 72

ZÁVĚR 73

LITERATURA A INFORMAČNÍ ZDROJE 77

PŘÍLOHY 81

„Elementární hudba není nikdy hudba samotná,
nýbrž hudba ve spojení s pohybem, tancem a řečí,
je to hudba, kterou musíme sami provádět.
Elementární hudba je zemitá, přirozená, snadná,
každému srozumitelná a odpovídá povaze dítěte.“
Carl Orff

ÚVOD A CÍLE

Mou celoživotní láskou je hudba a práce s dětmi. Mé představy a dětské hry „na učitelku“ se před lety staly skutečností a já ve svém povolání spojila všechny činnosti, které mě vždy zajímaly a bavily - zpěv, tanec, hraní na nástroje. Postupem času, kdy jsem kolikrát vlastními pokusy nacházela svou vlastní cestu a styl práce s dětmi, jsem zjistila, že existuje něco jako Orffův Schulwerk. Měla jsem neuvěřitelné štěstí na lidi, které jsem v životě potkala. A právě těchto pár setkání rozhodlo, že jsem se stále více začala zajímat o hudebně pohybovou výchovu dětí předškolního věku, absolvovala mnoho seminářů hudebně pohybové výchovy právě v duchu Orffových idejí a začala studovat předškolní pedagogiku.

Když jsem se prostřednictvím Jarmily Kotůlkové seznámila s Libuší Kurkovou, její způsob práce s dětmi předškolního věku mě nadchl a já se začala o hudebně pohybovou výchovu zabývat stále podrobněji. Ve své diplomové práci „Hudebně pohybová výchova na pozadí Orffova Schulwerku. Libuše Kurková a její přínos hudebně pohybové výchově.“ se tedy po důkladném seznámení s teoretickými východisky hudebně pohybové výchovy zaměřím na rozvoj moderně pojaté hudebně pohybové výchovy u nás zejména pod vlivem Orffova Schulwerku a na osobní přínos Libuše Kurkové k tomuto rozvoji. Na základě prostudovaných materiálů [1], empirických metod rozhovoru,

[1] viz Literatura a informační zdroje

několikaletého pozorování na seminářích dalšího vzdělávání vedených nejen Libuší Kurkovou a teoretické analýzy se pokusím odhalit její inspirační zdroje, zmapovat její životní mezníky, profesní vývoj a dílo a poté analyzovat rukopis.

Celá práce je rozdělena na dvě části. V první teoretické se zabývám vymezením základních pojmů ve vztahu k hudebně pohybové výchově a hudebním vývojem dítěte do 3 let. V části druhé jsou zpracovány inspirační zdroje Libuše Kurkové: Isadora Duncan, Jarmila Jeřábková a ideje Orffova Schulwerku s podrobně zmapovaným pronikáním do české pedagogické praxe, následující kapitola je věnována osobnosti a celoživotnímu dílu Libuše Kurkové. V poslední kapitole „Hudebně pohybová výchova dnes" jsem zaznamenala náměty práce v hodinách hudebně pohybové výchovy s dětmi předškolního věku inspirované metodami Libuše Kurkové.

Cílem práce je tedy nejen podat svědectví o rozvoji hudebně pohybové výchovy posledních let, ale hlavně přiblížit Libuši Kurkovou jako tvůrkyni osobité elementární hudební a taneční výchovy zejména pro děti předškolního věku a představit ji jako jednu z nejvýraznějších postav hudebně pohybové výchovy u nás.

1 VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ VE VZTAHU K HUDEBNĚ POHYBOVÉ VÝCHOVĚ

1.1 Hudebně výchovný a vzdělávací proces

Dle pedagogického slovníku [2] obecně chápeme *vzdělávací proces* jako didaktický proces, tj. vzdělávací proces ve smyslu výuky probíhající ve školní třídě a zahrnující učení žáků na straně jedné a vyučování učitelů na straně druhé. O jeho charakteru a cílech je dnes k dispozici mnoho dílčích poznatků, nicméně poznatky o tom, jak se skutečně realizuje, chybí. Hudebně výchovný a vzdělávací proces se uskutečňuje v několika sférách:

- žáci během vyučovacího procesu získávají nové poznatky
- k poznatkům dochází žáci tvořivými aktivitami a zároveň je osvojené poznatky vedou k dalšímu aktivnímu a tvořivému projevu
- v předškolním věku je nejpodstatnější činností hra

Všechny sféry se navzájem prolínají a podmiňují. Jejich úroveň závisí na množství a kvalitě získaných poznatků, tvůrčích a jiných schopnostech jedince tak, jak je definuje RVP PV[3]. Jsou však také podmíněny osobností učitele, jeho vedením a pedagogickými dovednostmi zaktivizovat děti pro tvořivou práci, kdy se ve všech aktivitách v hodinách hudební výchovy vytvářejí hudební struktury, přes které dítě dochází k poznatkům. Vždy svou roli hraje atmosféra, motivace, aktivita, citový prožitek a zvyšování vnímavosti.

---

[2] PRŮCHA, J., WALTEROVÁ, E., MAREŠ, J.: *Pedagogický slovník*. Praha: Portál, 1995, s.272-273. ISBN 80-7178-029-4.

[3] Kol. autorů: *Rámcový vzdělávací program pro předškolní vzdělávání* (online). Praha: VÚP, 2004. ISBN 80-87000-00-5. http://www.rvp.cz/soubor/RVP_PV-2004.pdf

Hudebně pohybové činnosti vytvářejí dostatečný prostor pro aktivizaci žáka a uplatnění jeho individuality. Umožňují pracovat s dětským kolektivem netradičními formami, které se částečně liší od běžně užívaných postupů. Pohybové dovednosti se stávají zdrojem aktivního, tvůrčího projevu žáků. Obsahují čtyři základní složky: rytmickou (možnost spojení se slovem), pohybovou, taneční a uměleckou. Pohybové faktory jsou v těsné spojitosti s city a náladami. Jsou dítěti dané a je nutné je rozvíjet a usměrňovat. Dítě, které si dokáže uvědomit své schopnosti, dovede v průběhu osvojování si hudebních a hudebně pohybových dovedností nabýt i řadu sociálních dovedností důležitých pro další rozvoj osobnosti.

1.2 Hudba a pohyb

Pohyb je jedním z nejpřirozenějších životních projevů člověka. Každý pohyb probíhá v prostoru a čase. Má svůj začátek, vyvrcholení, zakončení. Také hudba probíhá v prostoru a čase. Rytmus činí pohyb srozumitelným, přehledným a zajímavým, je organizován v časové posloupnosti. Pojem rytmus obsahuje tyto složky: pulz, metrum, tempo a časové členění tónů. Bez vnímání pulzace a metra by nebyl pohyb přesný. Cit pro ně by měl žák získávat již s prvními pohybovými projevy. S rytmem úzce souvisí tempo, které pohybu vtiskuje charakteristický ráz, a takt, který organizuje hudbu časově zvnějšku. Dynamická stránka hudebního díla zaujímá zvláštní místo ve výstavbě a výrazovém provedení pohybu.

V souvislosti s činnostmi pohybovými podněcuje děti k vytváření určité představy o pohybu také melodie. Dítě dokáže již v raném věku rozeznat melodii klesající a stoupající, tóny v poloze vysoké, střední, hluboké a dokáže na ně pohybově reagovat.

Vliv na pohybové vyjádření má jistě i hudební forma. Hudební formou rozumíme stavební postup, na základě kterého můžeme vytvořit hudební celek. Nejmenším stavebním prvkem je motiv, dále věta a perioda, kterým odpovídá pohybové vyjádření v tom smyslu, že jeden druh pohybu provádíme na jednu větu. Hudební forma tedy koresponduje s pohybem.

Také výraz a prostorové řešení vtiskují pohybovému projevu pravdivost a uměleckou hodnotu. V průběhu pohybových činností je nutno dbát od prvopočátku na soustavné pěstování citu pro pohyb v prostoru. Schopnost orientovat se v prostoru napomáhá přesnějšímu provedení pohybového prvku s odpovídajícím projevem.

1.3 Senzomotorické učení a činnosti hudebně pohybové

Pohyb, všeobecně uznávaný za zdroj života, považujeme za jeho samozřejmou součást. Ve své podstatě se ovšem jedná o velice náročný akt, který je výsledkem motorických a senzorických funkcí organizmu a jejich vzájemné koordinace. Koordinaci je možno chápat jako kombinaci dvou postupů konaných současně, aniž by jedna úloha vyžadovala větší pozornost než druhá, přičemž obě tvoří jeden pohybový jev. K přirozenému rozvoji dochází od narození postupně. Koordinované pohyby nejsou dědičné, jsou získané v procesu výchovy a vzdělání. Motorické učení považujeme za druh učení, jehož výsledkem jsou pohybové návyky a dovednosti, a prostřednictvím senzorického učení získáváme předpoklady k vykonávání činnosti vyžadující vzájemné propojení vnímání, tj. vjemu s pohyby.

Nácvik pohybových činností probíhá v podstatě podle stejných principů jako rozvíjení myšlenkových operací. Pro činnosti hudebně pohybové je zvláště důležité dosáhnout koordinace hudebního vjemu s pohybovým projevem.

Efektivní senzomotorické učení probíhá v etapách, které na sebe navazují. Počáteční seznámení žáka s pohybovým úkolem předpokládá výklad a předvedení učitelem. Na základě transferu dochází k napodobování činnosti žákem a ke zdokonalování záměrných pohybů, jedná-li se o nácvik tance jako takového. V hudebně pohybové výchově se uplatňuje postup explorační, metoda experimentu, kdy dítě na podnět a často i bez něj samo hledá možnosti pohybového vyjádření. Pohybový projev je velmi náročný na dokonalou souhru horních a dolních končetin, projevů celého těla a spojení jednotlivých pohybů v celky. Zdokonalený proces vnímání předpokládá souhru zrakového, sluchového a kinetického analyzátoru. Pohyb rukou a nohou je v první fázi

důsledně sledován zrakem, u některých dětí má dokonce dominantní postavení.

Od prvopočátku je senzomotorické učení ke zdokonalování senzomotorické koordinace propojeno s hudebními projevy. Schopnost vnímat rytmickou, melodickou, dynamickou a formální stránku skladby a současně přizpůsobit pohyb proměnlivým podmínkám v prostoru a čase pak vytváří předpoklady pro estetický hudebně pohybový projev.

1.4 Hudebně pohybové činnosti

Improvizovat pohyb a vytvářet pohybový projev adekvátní hudbě nedovedou všechny děti stejně, projevují se individuální rozdíly. Z věkového hlediska jsou vynalézavému a tvořivému učiteli nejvděčnějšími partnery děti ve věku kolem šesti let, kdy bývá jejich pohybové vyjádření spontánní a přirozené, bez zábran, bez ostychu a s velkou dávkou radosti.

Je-li s pohybovou výchovou započato již v předškolním věku, žáci rychle získají pohybové dovednosti a pak je snadnější na tyto dovednosti navázat a dále je rozvíjet na I. i II. stupni základních škol. Není-li dítě s tímto specifickým druhem práce seznámeno již v raném dětství, úloha učitele, který se chce hudebně pohybové výchově věnovat ve vyšších ročnících, je značně těžší.

Je samozřejmé, že začlenění rytmicko-pohybových prvků do vyučování hudební, dramatické nebo i tělesné výchovy vyžaduje od učitele náročnější způsob práce a úspěch je postaven na poctivé odborné i metodické přípravě, instrumentálních i vokálních dovednostech, na jeho pedagogické zdatnosti. To všechno je možné jen tehdy, stojí-li v popředí učitelův zájem a snaha zajistit dětem vedle hudebního rozvoje hlavně radost z hudby a pohybu, tzn. prožitek.

Hudba i tanec jsou umění. Základním společným prvkem hudby i tance je již zmíněný rytmus, který je v tanci utvářen pohyby různého charakteru a trvání. Chceme-li hudbu „prožít" pohybově, je vhodné se učit vnímat hudbu od brzkého dětství, kdy děti na hudbu reagují spontánním pohybem. V kolektivní hudebně pohybové výchově je významným momentem potřeba soustředit všechny žáky na společný rytmus, na jednotné vyjádření hudební melodie a dynamiky, což se daří na základě dlouhodobé, pravidelné a cílené práce s dětmi a na základě

jejich hudebního a pohybového nadání. Učitel přitom poznává každého žáka individuálně. Měl by mít u jednotlivých dětí zmapované jejich schopnosti a možnosti a vhodnými prostředky je rozvíjet a samozřejmě probouzet jejich tvořivost.

Převádění hudby do pohybu u starších žáků necháváme na vlastním cítění každého žáka: někdo má vyvinutější smysl pro rytmus, jiný pro frázování, dynamiku, a má-li již žák dostatečnou zásobu prostředků pro pohybový projev, vyjádřit své hudební představy pohybem zvládne.

Současná praxe na základních školách obvykle odpovídá speciálnímu vzdělání učitelů: učitelé na uměleckých školách se zabývají výhradně hudbou, učitelé tanečního oboru zase pohybovou složkou a učitelé tělesné výchovy na školách všeobecně vzdělávacích výlučně výchovou k tělesné zdatnosti žáků. Toto oddělování obou složek - pohybové a hudební - je převážně důsledek vyhraněné specializace, nikoli snad nepochopení či nezájmu o druhou složku. Dalo by se jistě uvažovat a uplatnění spojení aprobací hudební a tělesné výchovy, ale tato kombinace již po dlouhá léta neexistuje. V některých případech se v praxi ve škole osvědčuje spolupráce učitelů obou těchto oborů, jindy se učitel hudební výchovy začne sám více o hudebně pohybovou výchovu zajímat v rámci dalšího vzdělávání učitelů.

Předškolní vzdělávání má v této oblasti zřejmý náskok i díky RVP PV. Předškolní věk je také přímo předurčen pro hudebně pohybové hry, které mají základy v naší bohaté lidové slovesnosti, a RVP PV k integraci a prolínání činností jednoznačně vybízí.

1.5 Životní rytmy

Není života bez rytmu. Rytmus srdečního tepu se v nás rozezvučel dříve, než jsme se narodili, a dozní až ve chvíli smrti. S rytmem vdechu a výdechu jsme přišli na svět. I první přijímání potravy - sání - je rytmickou činností a navozuje v našem těle skryté rytmy koloběhu látek. Neuvědomělé pohyby končetin se postupně zformovaly v rytmus chůze, který nás den co den nese do prostoru světa. A pracovní rytmy lidských rukou a těl přetvářejí svět k našemu obrazu.

Pokud budeme v těchto úvahách pokračovat, možná si uvědomíme, že rytmus léčí a uklidňuje. Vyjdeme-li si na procházku do přírody, není to jen čerstvý vzduch, který nás osvěží, ale i poklidný rytmus chůze nebo melodie, kterou si třeba v duchu broukáme do rytmu svých vlastních kroků. Pravidelný tikot hodin nás uklidňuje a vyvolává naše vzpomínky, pravidelný rytmus v nás vyvolává pocit harmonie.

U dětí je správný a vhodně volený tělesný pohyb nepopiratelnou prevencí nemocí. Pohyb vyplavuje endorfiny, které nám v mozku navozují pocit štěstí a pohody. Pohyb, ať již provozovaný jako sport, či ve spojení s hudbou, je lék, který činí jednotlivce pro celý život zdatnějším, přirozenějším, méně křečovitým, ale také vnímavějším.

Pro takto chápanou rytmickou výchovu je hudba nepostradatelnou složkou. Hudba apeluje bezprostředně na vnitřní citový život, upřesňuje rytmus tělesného pohybu, propojuje jej s naším duševním prožíváním.

1.6 Hudebně pohybová výchova ve škole

Přestože hudebně pohybovu výchovou se v historii zabývali např. Fröbel[4] a Dalcroze[5] daleko dříve, s pojmem hudebně pohybová výchova se u nás poprvé oficiálně setkáváme v učebních osnovách z roku 1975, dle kterých se začalo učit od 1. září 1976. Oddíl zaměřený na předmět hudební výchova se v těchto tzv. projektových osnovách nazýval „Nová koncepce hudební výchovy".

---

[4] **Friedrich Fröbel** (1782-1852) německý pedagog a spisovatel, zakladatel dětských zahrádek. Jeho pedagogická metoda byla založena na filozofickém názoru o vývoji: všechno na světě povstalo ze stejné prasíly, která své dílo stále zdokonaluje, ve všem je jednota, určitý zákon vývoje, a člověk si to má uvědomit. Všechno je řízeno úsilím po zdokonalení, proto se vyvíjí; dítěti je ale třeba dát možnost tvořit, tím se vyvíjejí jeho síly a nadání. Dítě musí dostávat podněty k činnosti, aby byl jeho vývoj podporován a řízen. Výchova malých dětí má být postavena na dětské hravosti, dítě se má seznamovat s okolním světem, má poznat vzájemný vztah částí mezi sebou, částí k celku, celku k jinému celku, a to v zaměstnáních, v přírodě, v okolním světě i směrem sám k sobě, k lidem a k Bohu.

[5] **Émile Jaques-Dalcroze** (1865-1950) vůdce taneční školy, hudební pedagog a skladatel, reformátor hudebně pedagogických postupů, tvůrce metody tzv. rytmické gymnastiky (Rhythmische Gymnastik). Ta je založena na systematicky vytvářeném vztahu mezi hudbou a pohybem na základě rytmu, dynamiky, formy a dalších charakteristik (metoda bývala označována nejčastěji jako rytmická gymnastika). Zabýval se také možnostmi využití improvizace ve výchově hudebníků.

Největším přínosem této koncepce bylo činnostní pojetí předmětu oproti dřívějšímu naukovému. Hudební výchovu charakterizovaly aktivně tvořivé přístupy k hudbě, hudebnímu poznání a rozvoji osobnosti. Vše, co si má dítě osvojit, se učí vlastní manipulací (přímým kontaktem) s hudebním materiálem prostřednictvím složky vokální (hlasová a pěvecká výchova), instrumentální, poslechové (percepční příprava, aktivní poslech) a hudebně pohybové (hudebně pohybové a taneční prvky). Uvedené činnosti by se měly vzájemně doplňovat, prolínat a seskupovat v celky. Hudební výchova byla zčásti spjata s literární, výtvarnou a tělesnou výchovou, dohromady tyto předměty tvořily výchovu estetickou. Cílem předmětu Hudební výchova a zpěv na 1. stupni základní školy byl rozvoj „všech hudebních schopností, dovedností a zkušeností, které byly předpokladem pro ušlechtilý zpěv, záměrné naslouchání hudbě a porozumění hudebně vyjadřovacím prostředkům.“[6]

1.7 Obecný pohled na hudebně pohybovou výchovu a její uplatnění

Hudebně pohybová výchova se uskutečňuje v rámci ostatních hudebních činností. Hudba (rytmus) - pohyb (tanec) a jejich propojení, podmíněnost a vzájemná souvislost, závislost a koexistence spočívají hluboce v lidské přirozenosti. Spojitost mezi rytmem a pohybem není pouze výsadou hudby, ale nabízí se i v jiných oblastech života:

- střídání dne a noci, ročních dob
- dech a chůze
- houpání dítěte
- příliv - odliv
- různé pracovní činnosti

A právě z této přirozenosti, kdy dítě od nejútlejšího dětství reaguje na hudbu tleskáním, podupy, pohupováním, různými pohyby těla i jednoduchými

---

[6] In MŠMT: *Učební osnovy pro 1.-4. ročník*. Praha: SPN, 1978, s. 129.

tanečními projevy, musí učitel hudební výchovy vycházet. Na tyto přirozené pohybové reakce musí navazovat, jich využívat, dále je rozvíjet a přispívat jimi k hudebnímu rozvoji jedince.

Význam pohybové výchovy zdůraznil již počátkem našeho století Émile Jaques-Dalcroze, profesor ženevské konzervatoře, který vycházel z předpokladu, že hudební pocit a prožitky zasahují lidskou osobnost ve všech vrstvách a že použití různých hudebních prostředků vyvolává adekvátní tělesné pohyby. Vypracoval celý systém rytmické gymnastiky a hudebně pedagogický systém, jehož rytmická výchova je rozvíjena v rámci velice všestranné hudební a pohybové činnosti. Z tohoto systému vychází eurytmie, odvětví rytmiky sledující ladnost tělesných pohybů, tedy soulad, harmonie, vyrovnanost částí a celku. U nás se touto problematikou zabývá Božena Viskupová[7].

1.8 Tanec

Jako tanec označujeme specifickou tělesnou pohybovou aktivitu a její viditelný výsledek, kdy taneční činnost spočívá v koordinaci na sebe navazujících pohybů či gest a mimiky. Jelikož tuto aktivitu zpravidla doprovází hudba, bývá slovem tanec označována také příslušná doprovodná skladba, která je s tancem úzce funkčně spjatá. Míníme tím i skladby, které jsou určeny pouze k poslechu, ale specifika taneční hudby si zachovaly (např. Smetanovy polky). Bez hudebního doprovodu tanečníci doprovázejí svůj výkon různými nehudebními zvuky, např. dupáním, tleskáním, luskáním, tzv. hrou na tělo (*body percussion*).

Tanec je ovšem oproti ostatním motorickým aktivitám uvědomělejší, propracovanější a celistvější. Při párovém tanci jde o psychický a fyzický kontakt s druhým tanečníkem. Tanec na profesionální úrovni je fyzicky náročná činnost. U dětí pak tanec zlepšuje celkovou pohybovou koordinaci, koncentraci

[7] **Božena Viskupová** (*1913) se aktivně zapojovala do dění na poli hudebně pohybové výchovy, lektorka, působila na PedF UK, katedra hudební výchovy, propagátorka eurytmie, autorka hudebně pohybových skladeb, her a písní pro děti (Hudba a pohyb).

pozornosti, orientaci v prostoru, je významným prvkem v sociálním učení. Rozvíjí estetické prožívání, citlivost pro hudbu. Je důležitý i pro oblast paměťovou, protože jednotlivé pohyby, jejich variace a uskupení si dítě musí zafixovat, soustředit se na ně, kontrolovat správnost pohybů.

Primárním výrazovým prostředkem se v tanci stává tělo. To si člověk uvědomuje a ovládá ho. Člověk tělem pracuje a díky pohybu přichází do kontaktu s prostředím. Při tanci vyjadřuje sám sebe.

Tanec má také svůj záměr. Může jím být samotné provozování tance jako tělesného pohybu, které je úzce spjato s prožitkem, či jako proces vedoucí k tanečnímu vystoupení, ať již na úrovni umělecké, či ve funkci společenské. Stejně jako jiné druhy umění představuje i tanec komplex komunikačních symbolů, kterými může srozumitelně reprezentovat určitý psychický stav. Umožňuje vyjádřit přání, touhy, myšlenky nebo obavy a mnoho dalších emocí.

Jednou ze základních a primárních funkcí tance je funkce zábavní, tanec je součástí hry. Tato funkce souvisí s relaxací a herním momentem. Poskytuje prostor pro odreagování, může vybít nashromážděnou agresivní energii, navodit pocity radosti a přispět k rozvoji sociálních dovedností. Tanec je jako sociální jev podřazen celkové společenské úrovni a odpovídá jejím kulturním vzorcům. Nehraje ve všech společnostech stejně významnou úlohu a jeho podoba je určována kulturními tradicemi. Taneční projevy úzce souvisejí s lidskými pohybovými aktivitami, které chápeme jako tělovýchovu: v tanci se objevují prvky umělecké, jazzové, etnické, rytmické gymnastiky, prvky krasobruslařské a jiných sportovních disciplín, které jsou ovšem přizpůsobeny možnostem tance. Z tohoto pohledu může být tanec pojímán jako sportovní činnost.

Tanec může mít také povahu hry, odtud název taneční hra, která existuje zejména ve sféře lidového tance. Tato hra má pak svá rozmanitá pravidla, která musí tanečníci dodržovat. Jelikož pro tančící jednotlivce či kolektivy i pro pozorovatele jejich tanečních aktů bývá tanec zdrojem silných estetických prožitků, může tanec při stupňování tohoto estetického působení nabýt statutu

umění. I zde vychází pohyb z hudby a hudba z pohybu.

Podle tradičních klasifikací umění se tanec pokládá za umění pohybové (kinetické) a vizuální (z pohledu diváka). Úzké propojení s hudbou však způsobuje, že bývá produkován a přijímán jako umělecký projev audiovizuální povahy. Proti rozdělení tohoto nerozlučitelného spojení byl Carl Orff, který vždy usiloval o propojení s hudbou z obou stran. Orchestr pouze nedoprovází dění na jevišti, on je součástí a také nositelem děje.

Pokud se v tanečním projevu výrazně projeví napodobovací, tématické nebo ztvárňující funkce, stává se tanečník do značné míry hereckou postavou a tanec se začne jevit jako tzv. tančené divadlo, a můžeme ho tudíž začlenit do sféry divadelní. Vrcholným projevem tanečního umění je balet, ve kterém hraje významnou úlohu hudební a dramatická složka. Toto taneční představení je zpravidla doprovázeno hudbou určenou pro příslušnou sféru umělecké dramatické produkce, hudbou sloužící speciálně pro baletní kreace. Balet ve své podobě znamená syntézu tance, hudby a pantomimy. Je provozován profesionálními tanečníky a tanečnicemi.

Vznik tance je kladen do období rodové společnosti, kde umocňoval rituální obřady. Tuto funkci zastával až do starověku, kdy k této funkci přibyla ještě funkce umělecká. V této době neexistoval tanec v páru, ale pouze individuální tanec - umění, nebo tanec skupinový - rituální.

1.9 Taneční výchova

U dětí na základním stupni přípravné taneční výchovy hraje hudebně pohybová výchova významnou roli. Hudbou, pohybem a slovem všestranně rozvíjí taneční a muzikálni schopnosti dětí, podněcuje jejich fantazii a tvořivost. Každý elementární taneční projev vyžaduje soustavnou pohybovou průpravu, v níž si děti osvojí základy taneční techniky a pozvolna získávají též určitou kulturu pohybu, závislou nejen na technických dovednostech, ale i na vnitřní citlivosti.

Pohybová cvičení a etudy zaměřené na rozvíjení základních tanečních vyjadřovacích schopností dětí a současně na citlivé vnímání hudebního

doprovodu jsou základním stavebním kamenem v hodinách hudebně pohybové výchovy, popřípadě taneční výchovy. Hudba zde pomáhá tanečnímu pohybu a naopak prostřednictvím tanečního pohybu poznávají děti základní principy hudební řeči (rytmus, tempo, dynamiku, melodii, barvu), v Orffově Schulwerku (viz kapitola 3.3.3 Orffův Schulwerk) samy tvoří a skrze tuto tvořivost si zmíněné principy vyvozují. Tím se postupně osamostatňují, mají možnost uplatnit své nápady a tvořivé schopnosti, ale úloha učitelky je přitom stále nezastupitelná. Učitel by měl poskytnout zásobu vyjadřovacích pohybových i hudebních prostředků, v průběhu improvizace alespoň nenápadně děti usměrňovat a zajišťovat hudební doprovod. V učiteli by děti měly mít oporu, povzbuzení, učitel chválí, opravuje, vede diskusi o provedené práci a vede děti k sebereflexi.

2 HUDEBNÍ VÝVOJ DÍTĚTE DO 3 LET JAKO PŘEDPOKLAD DALŠÍHO VÝVOJE

Systém předškolní nejen hudebně pohybové výchovy má své opodstatnění a smysl jedině tehdy, známe-li vývoj dítěte před zahájením předškolní výchovy a jeho pokračování, tedy návaznost na školu základní. To znamená, že úkolem pedagoga je teoreticky ovládat vývoj dítěte nižšího věku a také se i seznámit se způsobem výuky dítěte na věkově vyšších stupních. V následujících kapitolách, které se budou věnovat jednotlivým etapám hudebně pohybového vývoje dítěte, se opírám zejména o práci doc. Miloše Kodejšky[8] a doc. Františka Sedláka[9].

2.1 Dítě v kojeneckém věku

Po narození dochází k rozvoji tělesných funkcí, které se připravovaly již v embryonálním stadiu vývoje života. Již před narozením dítě reaguje na zvukové podněty. Čichové a hmatové smysly jsou zpočátku lépe vyvinuty, tělesný rozvoj je v prvním roce života nerovnoměrný. Ve třetím a čtvrtém měsíci se u dítěte rozvíjejí tělesné pohyby hlavy, kterými reaguje na směr zvukových podnětů. Projevuje reflexní stisk nabízených věcí a vydává rovněž hrdelní zvuky. Utváření sluchové dominanty, která se projevuje poměrně delším sluchovým soustředěním a jistým uspokojením z hlasu matky, je podle M. Damborské[10] zasazeno do čtvrtého měsíce po narození. Někteří odborníci uvádějí ještě dřívější termíny. S rozličnými předměty dítě rádo experimentuje, zvláště pokud navíc vydávají určité zvuky. Na náhlé a kontrastní změny zvuků reaguje synkreticky, většinou úlekovou reakcí těla a jeho jistým následným

---

[8] KODEJŠKA, M.: *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku.* Praha: PedF UK, 2002. ISBN 80-7290-080-3.

[9] SEDLÁK, F.: *Základy hudební psychologie.* Praha: SPN, 1990. ISBN 80-04-20587-9.

[10] **Marie Damborská** (1913-1991) autorka Metodiky hudební výchovy dětí do 3 let, která má připravit dětské sestry působící v kolektivních zařízeních ovládnout základy hudební výchovy nutné pro výuku dětí do tří let. Obsahuje základní poznatky o hudbě, praktické rady ke zpěvu a hře na hudební nástroje, praxi hudební výchovy u dětí jednotlivých věkových stupňů a zásady pro výběr písní podle stáří dětí.

znehybněním nebo úlekovým mžiknutím oka i před očekávaným, pro dítě třeba nepříjemným zvukem (bouchnutí dveří auta). Pokud však delší dobu žije v prostředí bohatém na tyto zvukové podněty, rychle si zvyká. Pozorujeme první řečové projevy, které nazýváme broukáním. To je ovlivněno vnitřními dispozicemi a kvalitou vnějšího prostředí. Pro rozvoj broukání a pozdější vývoj řeči je velmi důležitý růst mléčného chrupu. Dítě začíná opakovat jednotlivé hlásky a slabiky, později i jednoduchá slova. Výslovnost je zpočátku nepřesná, avšak akcenty a melodii slov zachycuje většinou správně. Jeho hlas se projevuje v klidné fonaci v tónovém rozsahu přibližně d^1-f^1 a při křiku v rozmezí tónů g^1-d^2. Slabiky opakuje kolem sedmého a osmého měsíce. V tomto období začíná rozumět prvním slovům a jednoduchým hrám.

Období od druhého do sedmého měsíce po narození se nazývá senzitivním nebo také vpečeťovacím, dle Piageta[11] je ale toto období implikační již do šesti neděl věku dítěte. V tomto čase dokáže nervový systém zpracovat a uchovat celou řadu vnějších podnětů. Dítě si utváří sociální vazby, zvláště k matce. Do jeho vědomí se takto dostávají vlastnosti, které se navenek projevují až v pozdějším věku. Ještě nedávno bylo v českém prostředí obvyklé, že matka zpívala velmi často svým dětem ukolébavky, vnášela tak do jejich vědomí harmonii a pokoj. Smysl pro hudební projev se probouzí záhy po narození a již šestiměsíční dítě dokáže pohybově reagovat na rytmizovanou píseň. Kolem devátého měsíce se začíná již výrazněji hudebně projevovat. Jeho hlasové experimentace se pohybují v tónovém prostoru kolem tónu a^1. Na konci kojeneckého období rozpoznává nejenom řeč a zpěv matky, ale i jiných blízkých osob, hlasy zvířat, zvuky předmětů apod.

V tomto období velmi záleží na tom, jak matka pečuje o neustálou smyslovou spoluúčast dítěte, jak mu umožňuje manipulovat s rozličnými předměty a hračkami, které vydávají zvuky, nebo si s ním prohlíží knihy s obrázky. Již před dovršením prvního roku života si může s dítětem také společně recitovat

---

[11] **Jean Piaget** (1896-1980) švýcarský filozof, přírodní vědec a vývojový psycholog, uznávaný pro své studium děti a pro svou teorii kognitivního vývoje.

jednoduchá říkadla a přitom je také doprovázet společným tleskáním, pleskáním a jinými drobnými tělesnými pohyby.

2.2 Mladší batole

Ve věku mladšího batolete, které zasazujeme do období od konce prvního do konce druhého roku, dochází k dalšímu tělesnému a psychickému vývoji. Vývoj v oblasti hrubé i jemné motoriky mu umožňuje experimentaci s nejrůznějšími předměty, jejichž prostřednictvím poznává svět a rozvíjí si elementární myšlení. Počáteční neobratné uchopování věcí se stále zkvalitňuje a vede k důmyslnější manipulaci. Základní podmínkou pro zdravý život je stálá činorodost. Kolem jednoho roku rozumí slovům, jednoduchým slovním spojením a vyslovuje prvá slova. Mladší batole se ve svém psychickém vývoji identifikuje s nejrůznějšími předměty, baví ho manipulace s nimi a také s velkým potěšením z nich vyluzuje různé zvuky spojené například s otevíráním a zavíráním, boucháním, nebo vrzáním. Nejedná se ještě o hru v pravém smyslu slova, ale o instinktivní experimentální projevy, ve kterých ještě není možné vystopovat souvislosti a směřování k ukončenosti. Hra totiž představuje vyšší kvalitu v psychických projevech, neboť je založena na tvorbě představ.

Dvouleté dítě ještě nedokáže rozeznávat mezi skutečností a fikcí. Dobré rodinné prostředí má mocný vliv na mladší batole, které imituje chování dospělých, jejich řeč, zpěv, hru na hudební nástroje i jiné umělecké i mimoumělecké projevy. V činnostech se projevuje jeho fantazie, při níž personifikuje okolní předměty. Chce uskutečňovat vše samostatně, bez jakékoli pomoci. Neumí se konstruktivně projevovat, avšak velmi rádo vykonává destruktivní činnost. V tomto období jsou některé jeho citové reakce i záporné. Například se zlobí, že se mu nedaří manipulace s předměty. Musí se rovněž přizpůsobovat rodičovským požadavkům, které mohou být v protikladu s jeho pudy a potřebami. Citové přepětí někdy vyúsťuje až do agresivního chování vůči okolí.

Důležitým intelektovým znakem dítěte je utváření jeho pěveckého a řečového projevu. Koncem prvního roku života již dokáže vnímat v řečových slabikách jejich múzické faktory, mezi něž patří intenzita, trvání i glisandový intonační průběh a pokouší se o jejich reprodukci. Rádo opakuje slabiky a slova tak, jak je slyší. Vlivem častých hlasových experimentací, které vyúsťují až v tónové hry s hlasivkami a slabikami, dochází přibližně v polovině druhého roku života dítěte ke kvalitnější reprodukci. Zde můžeme opět vyzdvihnout úlohu řeči v hudebně pohybové výchově. Dítě, které dobře vnímá rytmus, rychleji zkvalitňuje svůj řečový projev.

Kvalitu jeho řeči a zpěvu ovlivňují dva funkční systémy sluchu: tembrový a sluch pro výšku tónu. Tembrový sluch je důležitý pro ovládání rodného jazyka. Umožňuje zachycovat a vyjadřovat barevné odlišnosti jednotlivých vokálů. Je nejcitlivější právě v období života mladšího batolete, kolem dvacátého měsíce po narození. Sluch pro výšku tónu umožňuje vydělovat výšku tónu z hudebního komplexu výška - témbr a je nezbytným předpokladem hodnotného hudebního projevu. V podnětném prostředí tak splývá u dítěte řeč a zpěv v mluvozpěv, který vybočuje často z diatonické řady tónů a pohybuje se v tzv. mikrointervalech. V ontogenezi se oba typy ovlivňují a příznivě tak podporují vývoj mluvidel, zdokonalují výslovnost, napravují vady řeči, rozšiřují okruh dětských představ, tříbí paměť, myšlení a soustředěnost. Řeč se rozvíjí i tak, že dítě po dovršení prvního roku života dostává do rukou obrázkové knihy a pojmenovává v nich obrázky. Tato činnost je významná pro uvolňování dětské tvořivosti a citu. Rozvíjí se komplex základních hudebních schopností.

Výzkumy citlivosti pro výšku tónu (in Kodejška[12]) u třináctiměsíčních dětí ukázaly, že vjemy se postupně zkvalitňují pravidelným opakováním sluchových, motorických, zrakových i hmatových situací, do nichž se dítě rádo zapojuje. Pro hodnocení těchto činností můžeme použít německý výraz „senzibilierung" - diferenciace sluchových vjemů. I zde hudebně pohybová výchova pomáhá dítěti učit se rozlišovat to, co jinak bere jako shluk. V polovině druhého roku rozpoznává krátké melodie, vytváří různé popěvky a melodizuje říkadla. Mezery v paměti vyplňuje ke konci druhého roku života vlastní tvořivostí tak, že opouští melodii písní a dává jí nový průběh. Dokáže transponovat krátké rytmicko-melodické modely říkanek a popěvků (sol-la-sol-mi). Slaďuje postupně pohyby rukou, trupu a chůze. S potěšením poslouchá ukolébavky a prohlíží si obrázky, které se vztahují k jejich obsahu.

2.3 Starší batole

Věk staršího batolete datujeme od druhého do třetího roku po narození. Svoji činnost komentuje řečí i zpívanou řečí - tzv. mluvozpěvem. Rozebírá (analyzuje) rádo věci, ale zatím je nedokáže opět složit (provést syntézu). Tuto vývojovou fázi, se kterou jsme se již setkali u mladšího batolete, nazýváme destruktivní. Počínaje druhým rokem se velice snadno učí říkanky, básničky, popěvky a jednoduché písně. Avšak představivost, která je založena na vybavování si nepřítomných předmětů nebo podnětů, není dosud rozvinuta. Odborníci se domnívají, že jeho budoucí tvořivost, samostatnost i charakterové vlastnosti jsou opravdovější a výraznější, pokud si mohlo do tří let samo nerušeně a často hrát. V tomto období se plně vžívá do hry, která je tematicky zaměřená. Umožňuje mu to jeho živá fantazie. Prohlubuje si svůj vztah k nejbližším

---

[12] KODEJŠKA, M.: *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku.* Praha: PedF UK, 2002. ISBN 80-7290-080-3.

Doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. působí na PedF UK, je vedoucím kolektivu autorů didaktických projektů, učebních pomůcek a textů pro uměleckou výchovu dětí předškolního a mladšího školního věku. Zabývá se metodikou hudební výchovy, hudební psychologií a integrativní pedagogikou. Je autorem několika vysokoškolských skript a metodických příruček pro obor předškolní pedagogika a mnoha odborných článků ve sbornících z domácích a zahraničních konferencí o otázkách hudební výchovy.

dospělým lidem a částečně i stejně starým dětem a je i více samostatné.

V hudebním projevu zaznamenáváme, že mnohé dítě dokáže již tomto starším batolecím období relativně čistě a rytmicky správně zpívat jednoduché písně a nachází zalíbení v hudebně pohybových hrách. Velmi rádo se ztotožňuje s oblíbenými postavami z pohádek a často pak zpívá i „vlastní písně" při prohlížení obrázkových knížek. Tak vyjadřuje své nálady i vlastní představy. Neumí dosud slovně označit ve dvojici tónů nebo melodií výškové diference. Přesto dokáže i relativně čistě zpívat. To přímo souvisí s doposud nerozčleněným synkretickým vnímáním hudby. Dítě rádo doprovází svůj zpěv hrou na tělo nebo na orffovské hudební nástroje, ale nejde pouze o doprovod, ale o hru se zvuky. V elementárním smyslu začíná tak pohybově reagovat na základní hudebně výrazové prostředky, jako jsou rytmus, pulzace, metrum, dynamika.

V období od tří do šesti let vnímá dítě okolní svět komplexně. Kvalita jeho hudebního vědomí je v tomto období ovlivněna rozvojem klíčových hudebních schopností, které jsou předpokladem pro nejrůznější hudební činnosti. Otázkami hudebních schopností se zabývalo mnoho zahraničních odborníků, například E. Williems, B. M. Těplov, A. N. Leonťjev, G. Revész, E. C. Seashore, E. Gordon. Z domácích pak například Fr. Sedlák, M. Holas, Vl. Dočkal, H. Váňová, M. Kodejška, Vl. Čermák, P. Krbaťa, I. Poledňák aj.

František Sedlák [13] vnímá hudební schopnosti jako „psychické struktury a vlastnosti jedince, které odpovídají požadavkům hudebních činností a zajišťují jejich přiměřenou úspěšnost". V každém věkovém období je třeba optimálně a citlivě rozvíjet hudební schopnosti s ohledem na dané psychofyziologické možnosti dítěte. Hudební schopnosti se rozvíjejí od raného věku, dokonce i dříve, než je možné hovořit o projevech intelektových schopností, zvláště rozumových. Emocionální projevy, které hudba evokuje, hrají v celkové harmonické skladbě osobnosti významnou úlohu spolu s myšlenkovými

---

[13] SEDLÁK, F.: *Základy hudební psychologie*. Praha: SPN, 1990, s.35. ISBN 80-04-20587-9

operacemi, temperamentem, charakterem a celkovým zaměřením člověka. Proto je rozvoj hudebních schopností významný i z hlediska všeobecného vývoje člověka. Základní znalosti z této oblasti jsou pro rodiče a pedagogy důležité, protože citlivý rozvoj hudebních schopností je významným předpokladem pro kvalitu příštích hudebních dovedností. Dospělý totiž mnohdy označí za nehudební to dítě, které pouze nezpívá intonačně čistě. Dopouští se tak omylu, zpěv není jediným projevem hudebnosti. Dítě se pak zbytečně odradí od hudebních činností. K základním hudebním schopnostem, které ovlivňují celkovou hudebnost náleží hudebně sluchové schopnosti, auditivně motorické schopnosti, rytmické cítění, tonální cítění, emocionální reakce na hudbu, hudební paměť, hudební představivost a hudebně tvořivé schopnosti, které můžeme dělit takto:

- Citlivost pro hlasitost
- Citlivost pro barvu tónů
- Citlivost pro rozlišování výšky tónů
- Schopnosti auditivně motorické
- Rytmické cítění
- Citlivost pro metrickou pulzaci
- Citlivost pro tempo
- Citlivost pro rytmické časové členění tónů (tzv. rytmus)
- Tonální cítění
- Citlivost pro rozlišování nedoškálných tónů
- Citlivost pro zakončení a nezakončení melodie na tónice
- Emocionální reakce na hudbu
- Hudební paměť
- Hudební představivost
- Hudebně tvořivé schopnosti

3 INSPIRAČNÍ ZDROJE LIBUŠE KURKOVÉ

Při hledání inspiračních zdrojů Libuše Kurkové se dal předpokládat jasný výsledek - Libuši Kurkovou nejvíce ovlivnila Jarmila Jeřábková a Orffův Schulwerk. Z osobních setkání, rozhovorů a pozorování ale vyplynula spřízněnost Libuše Kurkové s metodou Isadory Duncan právě prostřednictvím Jarmily Jeřábkové a ideové souznění se zásadami Komenského[14] a učením Fröbela a Dalcroze.

3.1 Isadora Duncan

Isadora Duncan (1), vlastním jménem Dora Angela Duncan, se narodila 26. května 1877 v San Franciscu (USA) a zemřela 14. září 1927 v Nice ve Francii. Je považována za jednu ze zakladatelských osobností taneční moderny. Taneční styl Isadory Duncan se opíral o osobitou a jedinečnou pohybovou invenci, neměl bezprostřední vzor a předchůdce. V mládí prošla krátce školením v klasické taneční technice, věnovala se dobovým společenským tancům a znala irské lidové tance. Charakter jejího tance se vyvíjel postupně s výraznou inspirací antickým řeckým výtvarným uměním (zobrazením postav), gotickou a renesanční výtvarnou kulturou a prerafaelismem, tedy výtvarným novoromantickým směrem 19. století, který navazoval na umění časné italské renesance před Rafaelem Santim. Tyto inspirační zdroje se projevovaly zejména ve tvarové podobě pohybu. Souvislost lze také najít s tradicí tance se šálou 18. a 19. století. Isadora Duncan byla ovlivněna vším, co oplývalo intenzivní citovostí, obdivem k antice a pozorností k fyziologickému průběhu pohybu.

Základní funkci při generování pohybu přisuzovala Isadora Duncan centru těla, umístěnému na solar plexus: z centra těla se pohyb rozvíjí do periferních

[14] **Jan Amos Komenský** (1592 jihovýchodní Morava - 1670 Amsterdam) poslední biskup Jednoty bratrské, moravský teolog, filosof, pedagog a spisovatel. Kromě jiných napsal pro předškolní výchovu významný spis Informatorium školy mateřské (1630).

částí a naopak z periferie se soustřeďuje do centra, v centru těla se uskutečňuje komunikace mezi vnitřním duševním světem tanečníka a vnějším světem. V konkrétní pohybové rovině přineslo uvědomělé uplatňování principu centra těla nový charakter pohybu, působivost vznikající z intenzivního propojení a provázání pohybu jednotlivých částí těla. Do pohybového rejstříku přibývaly nové nebo nově chápané pohyby, které vznikaly na základě švihového pohybu, rotací, torzí (kroucením), impulsů apod. Zatímco pohyb nohou zůstával v zásadě jednoduchý a tím zcela odlišný od klasické taneční techniky, bohatě propracované začaly být pohyby paží, torza a hlavy.

Konkrétní náměty pro své tance nacházela často ve výtvarném umění a v poezii. V začátcích své kariéry a příležitostně i později tančila bez hudby nebo za doprovodu recitace, zvláštní význam však postupně připadl v jejím tanci hudbě. Proslula taneční interpretací významných hudebních děl, většinou neurčených pro tanec. K tomu ji vedlo nejen její dobré hudební vzdělání, ale také teoretické důvody. Za jeden z hlavních cílů svého tanečního snažení považovala vedle ženské emancipace a celistvého rozvoje osobnosti člověka prostřednictvím umění také emancipaci tance ve vztahu k ostatním uměleckým oborům. Taneční interpretace uznávaných hudebních děl měla dokázat schopnosti a plnohodnotnost tanečního umění.

Do Evropy přišla v roce 1899 (Londýn), od roku 1900 pobývala v Paříži, později v Německu a znovu v Paříži, pořádala turné po Evropě a Americe. Její zásluhou se moderní umělecký tanec stal zálibou zvláště žen středních vrstev a postupně i uznávanou profesí. Do té doby byly profesionální tanečnice téměř výhradně z řad nejnižších společenských vrstev a jejich pověst nevalná.

První samostatné veřejné vystoupení Isadory Duncan se uskutečnilo v roce 1902 v Budapešti, významná byla její vystoupení v Rusku, první v roce 1904, dále pak v letech 1921-22. V Čechách vystoupila v sérii představení v západočeských lázních v srpnu 1902 (1. 8. a 13. 8. v Mariánských lázních, 3. 8. ve Františkových lázních, 6. a 7. 8. v Karlových Varech a neověřeně v Teplicích). Isadora Duncan byla v českém prostředí v povědomí především jako vzor a příklad, kterým bylo po roce 1904 poměřováno domácí taneční

snažení, např. při kritice divadelních produkcí v duchu výpravného baletu.

Škola Isadory Duncan, vedená od počátku sestrou Elisabethou, se spíše soustřeďovala jen na výchovu dětí bez záměru přejít od výchovných cílů k uměleckým a uzavírala se do sebe. Velkým obdivovatelem Isadory Duncan byl od počátku její činnosti taneční estetik a kritik Emanuel Siblík, autor monografické práce Isadora (1929). V pedagogické rovině se vliv Isadory Duncan dostal do českého prostředí ve 30. letech zejména zásluhou Jarmily Jeřábkové, která studovala na škole v Klessheimu (Rakousko), vedené Elisabethou Duncan.

Tu se dostáváme ke zřejmě největšímu inspiračnímu zdroji Libuše Kurkové - k osobnosti Jarmily Jeřábkové. Jeřábková vedle důsledné práce s dětmi vyvíjela i soustavnou uměleckou aktivitu se skupinou. Díky ní a jejím žačkám dostávalo duncanovské hnutí v Čechách osobitý charakter a schopnost dalšího vývoje.

3.2 Jarmila Jeřábková

Jarmila Jeřábková (2), provdaná Mikulíková, tanečnice, choreografka a pedagožka, se narodila 8. března 1912 v Praze a zemřela 21. března 1989 taktéž v Praze. Je považována za zakladatelskou osobnost novodobého tance u nás a jako žačka Elizabeth Duncanové je představitelkou směru, který je nazýván českým duncanismem. Navazovala na ideu a metodu reformátorky Isadory Duncanové, převzala principy výuky její sestry Elizabeth, ale vše přepracovala ve svébytný taneční směr, opřený o propracovanou metodiku průpravy a dlouholetou pedagogickou praxi.

Na rozdíl od mnohých pokračovatelů duncanismu ve světě se Jeřábková nesnažila o rekonstrukce choreografií Isadory Duncanové, o zakonzervování tohoto stylu. Český duncanismus jejího pojetí byl novátorský právě v tvořivém přístupu, rozvíjení původní myšlenky, ve snaze o udržení kroku s vývojem moderního tance, a to i po technické stránce. Základem však zůstalo pojetí tance jako projevu vnitřní kultivace všestranné lidské bytosti.

Jarmila Jeřábková pocházela z výjimečné rodiny. Otec František Jeřábek byl houslový virtuos, koncertní mistr orchestru Národního divadla v Praze a později hráč Symphony Orchestra v Minneapolisu v USA. Matka studovala výtvarné umění na univerzitě v Mnichově a hru na klavír. Teta Gabriela Roubalová (s pseudonymem „La Boema"), pěvkyně Metropolitní opery v New Yorku a La Scaly v Miláně, je známá jako ředitelka Opery v Sydney. Tento rodinný potenciál se skloubil také v múzickém a výtvarném nadání Jarmily Jeřábkové, což v kombinaci s pohybovým talentem umožnilo této tanečnici dosáhnout komplexní umělecké vyzrálosti.

Zajímala se o sokolskou rytmiku a přes ní se dostala na letní kurzy školy Elizabeth Duncanové v Klessheimu v letech 1929-32. Po návratu začala propagovat tento taneční směr i u nás, přičemž zpočátku navazovala i na zdejší tradici ženské tělovýchovy. V letech 1932-34 vyučovala v hudební škole ve Slaném, od roku 1934 již trvale v Praze.

Proslulá byla její škola, která měnila několikrát místo i název, ale zřejmě nejslavnějším sídlem byl palác Metro na Národní třídě. Od roku 1937 zde fungovala pod ustáleným názvem „Škola uměleckého tance Jarmily Jeřábkové, založena za osobního řízení Elizabethy Duncanové".

Ateliér Metro, jak se škola volně nazývala, k sobě lákal také osobnosti příbuzných uměleckých disciplín. Jeřábková spolupracovala nejen s výjimečnými hudebníky (dirigenti Otakar Paříik, František Škvor, Jaroslav Vogel) a korepetitory (Jiří Ruml, Zdena Holovská, Elena Mikešová), ale i výtvarníky (Karel Svolinský (3), E. Frynta, Josef Soukup, Olga Fejková (4), Jarmila Havlíková) a fotografy Mařatku a Drtikola (5). Spolu se Společností Elizabethy Duncanové provozovala pravidelné letní kurzy na zámku Velké Opatovice (1935-37), jehož prostředí umožňovalo specifický duncanovský projev - tanec ve volné přírodě (6). V letech 1935-48 scénicky realizovala řadu představení se skupinou prvních žaček školy. Účinkovaly nejen v Praze na Vinohradech, v Lucerně, v Komorním divadle, v Divadle 5. května, ale i v Ostravě, Písku, Slaném, Chotěboři, Hradci Králové a Příbrami.

Již v roce 1931 se skupina zúčastnila kongresu uměleckého tance ve Florencii (Riunione Internazionalle Di Danza Firenze), pak v roce 1934 ve Varšavě. Na Kongresu umělecké pohybové výchovy pořádaném Union des professeurs de danse et éducation physique v Paříži v roce 1937 získala 1. cenu. Velký umělecký i společenský význam mělo uvedení Dvořákových Slovanských tanců (7) za okupace (1940 se Svolinského výpravou, doprovázel orchestr FOK). Osm „bosonohých" tanečnic předvedlo choreografii na základě stylizace slovanských tanečních prvků. Slovanský tanec č. 7 c moll tančila Jeřábková sama. Také druhý program (1943) byl na svou dobu novátorský. Šlo o komponovaný taneční program z vokálních skladeb českých skladatelů - večer byl doprovázen Českým pěveckým sborem v čele s Janem Kühnem, výtvarnou stránku opět zajišťoval Karel Svolinský. V roce 1946 se skupina představila třetím programem „V zámku a v podzámčí", nesoucím opět prvek originality. První část, která vycházela z dvorských tanců, byla tančena v sále, druhá část, zpodobňující prostředí lidové, pod širým nebem. Tento záměr se podařilo zrealizovat v Dobříši na setkání Syndikátu československých spisovatelů. Program byl reprízován také v Praze.

Nástup socialismu a s ním znárodnění postihl i soukromou školu v paláci Metro. Skupina byla zrušena v roce 1948, škola byla předána státu v roce 1955 a o čtyři roky později byla s veškerým majetkem převedena pod Kulturní dům v Praze. Jarmila Jeřábková přestala scénicky vystupovat, realizaci našla v práci pedagogické, zejména v práci s dětmi. Stala se reformátorkou v pojetí dětské pohybové výchovy, a to hlavně po stránce emocionální. Prohlubovala dětskou fantazii, otvírala schopnosti tvůrčího uvažování, zabývala se dětským duševním životem.

Zkušenosti měla z dob předválečných, již ve třicátých letech působila jako instruktorka ve Státních tělovýchovných kurzech v Nymburce, v Praze, Šternberku, Třeboni, Brně atd. Vyučovala učitelky obecných škol a profesory tělocviku v doplňovacích kursech, v letech 1937/38 vedla dětský kurz pro Československý červený kříž a byla lektorkou cvičitelkám České obce sokolské. Od r. 1938 vyučovala tanec v Tělovýchovném ústavu UK, obdobně od 1949

také v Tělovýchovném ústavu pedagogické fakulty Palackého univerzity v Olomouci. Po válce v této činnosti pokračovala. Pracovala se slabozrakými při škole na pražských Vinohradech (1945-55), v letech 1954-56 spolupracovala ve Výzkumném ústavu pedagogickém v Praze na výzkumu návyku správného držení těla. Podílela se na utváření osnov tělesné výchovy na školách (1956-57), pracovala ve Státním výboru pro tělesnou výchovu a sport a vedla kurzy pro cvičitelky ROH (1954-56).

Účastnila se také přípravy reprezentačního družstva gymnastek na olympiádu v Melbourne v roce 1956, vedla školení učitelů pohybové a taneční výchovy v Trenčianských Teplicích, Košicích a Popradu (1956-59), vyučovala na kurzech pro asistenty tělesné výchovy vysokých škol (1956-62). Spolu s Evou Kröschlovou pracovaly na koncepci osnov estetické pohybové výchovy pro LŠU, v letech 1959-60 zároveň vyučovala v doplňkových kurzech pro učitele taneční výchovy na hudebních školách. Činná byla též v oblasti taneční terapie, tenkrát nazývané psychogymnastiky (na psychiatrické klinice v Praze v letech 1960-61). V letech 1961-63 byla lektorkou umělecké pohybové výchovy se zaměřením na dětský tanec v dálkových kurzech na lidové konzervatoři pro Středočeský kraj. Obdobné dvouleté dálkové kurzy pořádala i Státní konzervatoř v Praze, a i zde, v letech 1962-64, Jarmila Jeřábková dětský tanec vyučovala. Externě též vyučovala na LŠU ve Voršilské ulici v Praze (1962-63).

Druhá epocha Jeřábkové - choreografky přišla koncem 50. let, kdy si vychovala dětskou taneční skupinu. V roce 1958 vzniklo dětské taneční pásmo *Od jara do zimy* (námět Anna Jurásková, podle kreseb Karla Svolinského, hudební spolupráce Jiří Ruml, scéna Adolf Wenig, choreografie Jarmila Jeřábková).

Koncem šedesátých let vznikla z odrostlých dětí skupina dospělých tanečnic. Je to třetí epocha scénické práce Jarmily Jeřábkové, nová vlna českého duncanismu. Ateliér Metro se opět zaplnil umělci z příbuzných oborů, Jeřábková pořádala ukázkové večeře, ve stylu Isadory Duncanové přitahovala výjimečné osobnosti světa umění a inteligence. Po událostech roku 1968 se Jeřábková napojila na světový duncanismus - skupina přijala pozvání k představení

v Academii Raymonda Duncana v Paříži (1968), účastnila se oslav devadesátého výročí narození Isadory Duncanové v Esslingenu u Stuttgartu, pořádaných společností Duncan Gesellschaft (1969). V rozmezí let 1969-70 spatřila tento program i Praha, Rakovník nebo Liptovský Mikuláš.

Doplněním choreografické a pedagogické činnosti Jarmily Jeřábkové je taktéž spolupráce s filmem. Pro snímek „Jak tančila Isadora Duncanová" (1958) vytvořila Jarmila Jeřábková choreografii a sama interpretovala rekonstrukce původních děl Duncanové. Ve filmovém ztvárnění Weiglova Radúze a Mahuleny byla Jarmila Jeřábková autorkou choreografie (spolu s tanečníky Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého účinkovala i její skupina, 1969). Československá televize natočila dvacet pásem pro předškolní pohybovou výchovu dětí a třicet pásem her Od jara do zimy, přičemž v obou účinkovaly žáci školy. Několik choreografií z repertoáru dětské skupiny a pásmo Hrajte si s námi uvedla Československá televize v roce 1971. O dva roky později byla zfilmována též Janáčkova Říkadla.

Jak jsem se již zmínila, druhým nejvýraznějším inspiračním zdrojem Libuše Kurkové bylo setkání se Schulwerkem Carla Orffa.

3.3 Carl Orff - humanista a pedagog

3.3.1 Život a dílo

Carl Orff (8) se narodil 10. července 1895 v Mnichově a zemřel 29. března 1982 tamtéž. Tento bavorský skladatel expresivní hudby, humanista, spisovatel a pedagog již v dětství hrál na klavír (od svých pěti let), varhany a violoncello, zajímal se však také o botaniku, loutkové divadlo a činohru. Vystudoval hudební akademii a před II. světovou válkou pracoval ve Škole gymnastiky, hudby a tance Dorothee Günther[15] v Mnichově (Die Günther Schule). Zabýval se studiem starých mistrů.

[15] **Dorothee Günther** - uznávaná německá tanečnice a choreografka.

Během druhé světové války a celého období nacismu v Německu stejně jako jiní prožíval těžké životní období. Škola Dorothee Günther byla při náletu zničena a Orff se přestal věnovat pedagogické činnosti. I v takové době ale dokázal tvořit a napsal své nejslavnější dílo - Carmina Burana. Za zmínku stojí také jeho dvě operní ztvárnění pohádek bratří Grimmů - Měsíc (Der Mond) a Chytračka (Die Kluge) a další neméně úspěšná díla. Jako známý skladatel byl dokonce osloven, aby napsal hudbu pro Hitlerovu olympiádu, která se měla konat v roce 1936. Přestože se nikdy ke spolupráci s nacisty nesnížil, naopak měsíce ukrýval židovského přítele Kellera, pozdějšího ředitele Orffova institutu, našlo se mnoho těch, kterým se již jen Hitlerovým zájmem znelíbil.

Od uznávaného skladatele se po válce Orff opět vrací na dráhu pedagogickou, což je poměrně nezvyklý směr vývoje. V roce 1948 je osloven bavorským rozhlasem, aby vytvořil cyklus pořadů kreativní hudební výchovy pro děti. Začíná na nich pracovat s taktéž oslovenou Gunild Keetman[16], odbornicí na pohybovou výchovu. Pohyb je ale pro rozhlasové pořady nepoužitelný, zakládají je tedy na mluveném slově, rytmu, hudbě. S Gunild Keetman Orff své myšlenky rozvíjí a propracovává do finální podoby Orffova Schulwerku. Vzniká sbírka písní, veršů a instrumentálních skladeb „Hudba pro děti" a celoživotní spolupráce Carla Orffa s Gunild Keetman.

V roce 1961 zakládá v Salcburku dnes již celosvětově známé a uznávané centrum pro vzdělávání pedagogů (viz kapitola 3.3.2 Orffův institut), ve kterém se pracovalo v duchu Orffova Schulwerku. Na základě spolupráce s Gunild Keetman a jejich „Hudby pro děti" vznikla unikátní metoda, která ale není metodou v pravém slova smyslu. Tento hudebně výchovný systém vycházel z filozofie Émile Jaques-Dalcroze a z jeho rytmické gymnastiky. Nejen inspirován Dalcrozem, ale i ze znalosti dětské zvídavosti, hravosti a touhy po vlastním vyjádření, inicioval Orff výrobu souboru dětských rytmických

---

[16] **Gunild Keetman** (1904-1990) dlouholetá spolupracovnice Carla Orffa ve všech oblastech Schulwerku, spoluautorka „Hudby pro děti", spoluzakladatelka Orffova institutu. Byla pověřena vzděláváním učitelů elementární hudební a pohybové výchovy. Je autorkou knihy „Elementaria, první kroky s Orffovým Schulwerkem".

a melodických nástrojů (viz kapitola 3.3.4 Orffův instrumentář), jimiž pak děti doprovázely říkadla, písně, rytmická a rytmicko-melodická cvičení, která byla určena pro všestranný rozvoj dítěte v oblasti pěvecké, instrumentální a hudebně pohybové. Cílem bylo vytvořit u dětí tvořivé myšlení, rozvíjet základní hudební schopnosti a tím i přirozenou radost a touhu dětí po sebevyjádření. Prosazoval spojení hudební výchovy s výchovou pohybovou, hudby s pohybem a akcí. Tato jeho životní etapa je velmi významná pro další rozvoj hudební výchovy. Orffovo humanistické poselství je blízké přesvědčení Jana Amose Komenského, totiž že každé dítě je schopno hudebního rozvoje na svém vlastním stupni dovednosti. Orffovy ideje pak ovlivnily pojetí hudebně pohybové výchovy po celém světě.

3.3.2 Orffův institut

Orffův institut byl založen v roce 1961 při akademii Mozarteum v Salcburku k naplňování hudebně pedagogických idejí Schulwerku. V jeho čele stál až do konce svého života Carl Orff. Studium na Orffově institutu je až čtyřleté a zahrnuje předměty pedagogické teorie a hudební praxe. Od šedesátých let 20. století začal fungovat i dvouletý program pro hudebníky a pedagogy s praxí. V rámci tohoto studijního programu student absolvoval hru na klavír, zobcovou flétnu a bicí nástroje (orffovské i klasické - tympány či vibrafon), hlasovou výchovu, základy kompozice, práci s vokálně-instrumentálním souborem a pohybovou výchovu v dosti širokém rozsahu od prosté gymnastiky přes taneční výchovu až k taneční improvizaci. K tomu ještě odpovídající předměty teoretické - didaktika, metodika a jiné. V současnosti v institutu existuje roční studium v angličtině nebo v němčině jako intenzivní a prohlubující studium pro pedagogy. Lektoři přijíždí do institutu z celého světa.

3.3.3 Orffův Schulwerk

Charakteristika Orffova Schulwerku citací části úvodního projevu Pavla Jurkoviče na vernisáži výstavy „Všechno je fantazie“[17] z roku 1996:

„Schulwerk“ je nepřeložitelný pojem, který používal mimo jiné také Paul Hindemith v první polovině 20. století. Slovo „Schule“ (škola) je tu chápáno ve svém původním významu jako „ve chvílích volna a klidu se zabývat procvičováním“. Slovem „Werk“ (dílo) je míněno slovo „Werkstatt“ - dílna. Připomíná sloveso „werkeln“ nebo „werken“ - pracovat. Schulwerk proto neznamená „dílo pro školu“, ale látku, podnět, příležitost k hraní, přetváření a vlastnímu projevu v hudbě, řeči a pohybu.

Termín „Orffův Schulwerk“ pak označuje veškeré pedagogické dílo vytvořené Carlem Orffem a Gunild Keetman. Je to hlavně „Hudba pro děti“, pětisvazková sbírka písní, veršů a instrumentálních skladeb pro děti a mládež - příklady k inspiraci, nikoliv k interpretaci.

„Hudba pro děti“ vychází z těchto zásad: hudební a taneční výchova by měla začínat již v raném věku dítěte, ve kterém může být vhodnými způsoby podporováno nadání dítěte. Mluvení, zpívání, tancování a hraní na nástroje patří k sobě, jsou to příbuzné formy lidského vyjadřování. Teorie a dějiny hudby přicházejí mnohem později a právě prostřednictvím vlastních zkušeností s hrou, zpěvem, pohybem. V každém stadiu hudebního vývoje dítěte je důležité živé a aktivní zacházení s hudbou, řečí a tancem. Předlohy z Orffova Schulwerku neslouží pouze k přehrávání, ale jsou to impulsy pro variace, improvizace a kompozice pedagoga i dětí, protože právě hra jako nejbližší dětská činnost, tzn. objevování, zkoušení, cvičení, vede k pochopení a vzápětí k teoretickým

---

[17] **„Carl Orff - Všechno je fantazie“** - výstava ve Valdštejnském paláci v roce 1996 pořádaná ČOS ve spolupráci s Goethe institutem, pedagogickým muzeem J. A. Komenského a mnichovskou Orffovou nadací. Na vernisáži se hrál Orffův Vánoční příběh nastudovaný Jiřinou Rákosníkovou (*1947 - profesorka na pražské DAMU (1996-2000). Z bavorského nářečí ji do podlužáčtiny přeložil Pavel Jurkovič. V rámci výstavy bylo uvedeno několik dětských vystoupení a návštěvníci měli možnost si na vystavené orffovské nástroje zahrát.

poznatkům i historickým souvislostem jako kognitivní složka hudebních aktivit se zpětným odrazem.

Někteří kritici Orffova Schulwerku odsuzují při práci s dětmi zdůrazňování rytmu, ale podle Orffa „rytmus není nic abstraktního, rytmus je život sám. Rytmus je sjednocující síla řeči, hudby a pohybu."[18] Rytmicky dobře vybavené děti, které své cítění rozvíjejí na základě říkadel, hry na tělo i na nástroje, rytmicky přesného zpěvu i tanečního pohybu jsou lépe připraveny na složitější hudební úkoly. Orff se nesnažil vychovávat děti zvlášť nadané. Naopak. Orff usiloval o hudební rozvoj dětí na co nejširším základě.

Při hodnocení Orffova Schulwerku se také můžeme setkat s názorem, že není dost systematický, že je nemetodický. Na tyto námitky lze reagovat tvrzením, že práce s dětmi v duchu Orffových idejí se zakládá na činnostech praktikujících, prohlubujících, na zážitkových aktivitách (*experience pedagogy*) v rámci integrativních projektů. Tento způsob práce u dětí rozvíjí tvořivé myšlení, sebereflexi a je i motivačním zdrojem pro učitele v boji proti syndromu vyhoření.

3.3.4 Orffův instrumentář

Orffovy nástroje existují v mnoha kulturách jako prapůvodní instrumenty. Na podnět Carla Orffa začal jejich nové tvary vyvíjet mnichovský výrobce klavírů Karel Maendler. Vznikla tak dnešní podoba zvonkoher, xylofonů a metalofonů, které spolu se zobcovou flétnou tvoří základní jádro orffovského instrumentáře. K němu patří celá řada bicích nástrojů: tympány, bubínky, tamburíny, triangly, dřívka, drhla, rolničky, činely, prstové činelky, gongy a další. Přestože jsou to nástroje svým rozměrem malé a uzpůsobeném dětským rukám, jsou zvukem kvalitní, dobře laděné a kombinovatelné pro plnohodnotnou instrumentaci.

---

[18] In JURKOVIČ, P.: *Orff - Schulwerk a česká Orffova škola.* Harmonie 3/2002, s. 27.

3.4 Orffovy ideje v Čechách

3.4.1 Schulwerk a socialistické Československo

V roce 1964 pořádala ISME (International Society for Music Education)[19] konferenci v Budapešti. Díky tomu, že Maďarsko patřilo mezi státy bývalého východního bloku, se konference směli zúčastnit i odborníci z Československa - mimo jiné dr. V. Holzknecht, dr. J. Plavec, I. Hurník, V. Poš, K. P. Sádlo, F. Lýsek, E. Suchoň a další. Kromě toho, že se zde seznámili s hudebně výchovnou metodou Carla Orffa, došlo tu k důležitému osobnímu setkání Vladimíra Poše[20] s Wilhelmem Kellerem[21]. Na základě těchto událostí se do tehdejšího Československa dostala první vlna informací o Orffově škole.

Následovaly první články, přednášky a praktické instruktáže, až se prvními pokusy začaly metody Orffova Schulwerku převádět do pedagogické praxe.

Z iniciativy Vladimíra Poše se již rok po konferenci v Budapešti setkávají Petr Eben[22] a Ilja Hurník[23] s Carlem Orffem, aby probrali budoucí podobu

---

[19] **ISME (International Society for Music Education)** - Mezinárodní společnost pro hudební vzdělávání byla založeno v roce 1953 v Bruselu s cílem rozvíjet v mezinárodním měřítku oblast hudební výchovy. V současnosti je v ní Česká republika zastoupena PhDr. Jarmilou Kotůlkovou. Světová setkání se konají každé 2 roky.

[20] **Vladimír Poš** (*1928) muzikolog, publicista, redaktor Státního hudebního vydavatelství a Supraphonu, propagátor Orffova Schulwerku a metody Kodályovy, pedagog (pražská Konzervatoř, Orffův institut v Salzburgu), autor knih Nauka o hudebních formách, Kniha o hudbě, Nová intonace-rytmus-sluchová výchova aj.

[21] **Wilhelm Keller** (*1920) rakouský skladatel, publicista, pedagog. V letech 1973-81 působí jako vedoucí „Institutu pro hudebně-sociální a léčebnou pedagogiku", který byl přidružen k Orffově institutu a jehož založení inicioval. V roce 1991 obdržel vyznamenání Orffovy nadace „Pro Merito" za dlouholeté zásluhy o interpretaci a adaptaci Orffova Schuwerku.

[22] **Petr Eben** (1929-2007) klavírista, varhaník a pedagog patří k nejvýznamnějším českým skladatelům. Po studiích klavíru a skladby na Akademii múzických umění v Praze (1950-54) se věnoval třem uměleckým aktivitám: klavírní a varhanní interpretaci, improvizaci a komponování. Třicet pět let působil jako pedagog na katedře hudební vědy filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Ebenova rozsáhlá skladatelská tvorba zasahuje do všech žánrů (opera, balet, téměř všechny druhy komorní hudby, orchestrální díla) a pronikla do repertoáru mnoha interpretů, souborů, orchestrů.

[23] **Ilja Hurník** (*1922) skladatel, klavírista, spisovatel, pedagog. Velkou část své tvorby věnuje dětem, je autorem osmidílného cyklu „Umění poslouchat hudbu".

„České Orffovy školy“, která byla pro další rozvoj a aplikaci orffových metod na školách nezbytná.

3.4.2 Česká Orffova škola

Sám Orff vyzýval k vytváření národních adaptací jeho Hudby pro děti, které by vycházely z kulturních tradic té které země. Nejznámější je adaptace anglická, japonská, mimořádně zdařilá a originální je i česká čtyřdílná adaptace Orffovy „Hudby pro děti“ vytvořená Iljou Hurníkem a Petrem Ebenem za spolupráce V. Poše, E. Kröschlové, W. Kellera, P. Jurkoviče a J. Dostala. První tři svazky vydal Supraphon - I. „Začátky“ a II. „Pentatonika“ v roce 1969, III. „Dur-moll“ v roce 1972 a čtvrtý díl „Modálni tóniny“ vydalo nakladatelství Muzikservis s průvodním slovem Pavla Jurkoviče až v roce 1995.

Po hudební stránce je Česká Orffova škola značně odlišná od původní předlohy. Vychází z české hudební tradice s využitím českých lidových písní a skladeb Ebena a Hurníka. Carl Orff jí byl přímo nadšen. Oproti původnímu Orffovu dílu, které obsahovalo i poměrně komplikované partitury, jsou Ebenovy a Hurníkovy skladbičky adresovány i zcela malým dětem. Ve světě je Česká Orffova škola přijímána jako instruktivní příklad tvořivého zpracování Schulwerku v národním duchu.

Přejímání Orffových idejí tedy není přejímání konkrétního „německého“ modelu a Hudba pro děti není návod pro práci s dětmi. Orffův Schulwerk je inspirace pro vlastní tvořivou práci a v současné době proniká do Ruska, Číny, Indonésie a jiných asijských zemí.

3.4.3 Orffův Schulwerk v Čechách v datech

1963

- První zprávy, informace a pokusy (J. Brožovská, L. Daniel, J. Dostal)

1964

- Kongres ISME v Budapešti, přednáška Wilhelma Kellera „O významu Orffova Schuwerku". První setkání V. Poše s W. Kellerem.
- W. Keller poprvé v Praze na pozvání V. Poše, rozhovor v pražském rozhlase. Z iniciativy Carla Orffa posláno do Československa pět svazků Schulwerku, gramofonové desky a instrumentář.
- Petr Eben a Ilja Hurník byli pozváni na setkání s Carlem Orffem do Salcburku.
- Díky informacím, které šířily noviny a rozhlas, vzrůstal zájem pedagogů a novou metodu výuky.

1965

- Setkání s Carlem Orffem v Salcburku se zúčastnil P. Eben, I. Hurník, E. Kröschlová, V. Poš, K. Alliger.
- Druhá návštěva W. Kellera v ČSSR, vede semináře v Šumperku a v Praze, které zorganizovali odborníci Pedagogického výzkumného ústavu I. Poledňák, J. Budík a V. Šimek. Navštívilo je přes tři stovky zájemců. Ke konci roku uspořádali V. Poš a I. Hurník další semináře pro učitele všech stupňů.
- Na podzim zahájili studium na Orffově institutu Libuše Kurková a Pavel Jurkovič[24].

---

[24] **Pavel Jurkovič** (*1933) skladatel, pedagog, propagátor Orffových idejí, lektor vzdělávacích kurzů, autor pořadů ve Viole, znalec staré hudby. Publikuje, spolupracuje s Českým rozhlasem i televizí, v letech 1995-2000 předseda České Orffovy společnosti. Je nositelem ocenění „Pro merito" Orffovy nadace z roku 1995.

1965 - 1968

- Experiment na pedagogické fakultě UK. B. Viskupová a V. Poš zkoušeli pracovat s dětmi podle České Orffovy školy Petra Ebena a Ilji Hurníka, zatím ještě v rukopisech.

1966

- První film „Co je Orffův Schulwerk?" (I. Hurník, V. Poš, B. Viskupová a děti)

1966 - 1967

- Řada vícedenních seminářů, okruh lektorů se rozrostl: W. Keller, E. Kröschlová, V. Poš, B. Viskupová, L. Kurková, P. Jurkovič, J. Dostal, K. Alliger, E. Bartošová a další.

1967 - 1969

- „Apoštolské putování" po Čechách, Moravě a Slovensku tria Viskupová, Poš, Jurkovič (kurzy hudebně pohybové výchovy po celé republice).

1969 - 1972

- V redakci V. Poše v nakladatelství Supraphon vychází I., II. a III. díl České Orffovy školy Petra Ebena a Ilji Hurníka s metodickými pokyny k pohybové výchově E. Kröschlové. Vychází také gramofonová deska s výběrem skladeb ze všech čtyř svazků. (IV. díl vydán až v roce 1995 v nakladatelství Muzikservis, který k vydání připravil P. Jurkovič.)

1969 - 1989

- Navzdory nepříznivé politické situaci po roce 1968 práce pokračovala a myšlenky Orffova Schulwerku vrůstaly do tvůrčích aktivizujících cílů v hudební výchově (v 70. letech činnostní pojetí HV). Probíhaly jednodenní semináře po celé zemi, každoročně také letní kurz v Chebu (1969-1982) a ve Znojmě (od roku 1983). Lektorský tým se postupně obměňoval: Viskupová, Jurkovič, Daniel, Danielová, Jistel, Střelák, Říha, Neoralová. Díky jedinečné atmosféře kurzů na ně dodnes vzpomínají lektoři i frekventanti. Pod hlavičkou České hudební společnosti se dařilo Orffovy ideje propagovat dále.

1970

- Díky sympatiím ředitele závodu Amati Kraslice M. Kaloudy a jeho spolupracovníka V. Korbela začal tento závod vyrábět orffovské nástroje. Oba navštívili letní kurzy a konzultují s lektory další vývoj.
- Z iniciativy M. Střeláka se začaly do všech škol po celé zemi distribuovat rytmické nástroje, což paradoxně působilo kontraproduktivně. Mnozí učitelé nevěděli, jak s nástroji pracovat, sami školením neprošli. A protože udržet klid ve třídě při improvizaci prostě nelze, končily nástroje často nepoužívané ve skříních. Akci financovalo Ministerstvo školství.

1975 - 1983

- V těchto letech vycházely nové učebnice hudební výchovy již ovlivněné Orffovým Schulwerkem, ale bez jmen původních autorů, protože idea pocházela z kapitalistického světa. Díky odvaze odpovědného redaktora Státního pedagogického nakladatelství (SPN) Z. Nouzy se na učebnicích mohli podílet tito autoři: J. Budík, J. Mihule, P. Jurkovič, M. Střelák, R. Raimon a I. Poledňák. Tyto učebnice se v nových vydáních vydávají dodnes a často slouží jako inspirace pro publikace novější.

1987

- Na ZŠ v Umělecké ulici vzniká první třída s rozšířenou výukou hudební výchovy s dotací tří hodin hudební výchovy a k tomu dvě hodiny sborového zpěvu a instrumentální hry týdně. To byla pro Pavla Jurkoviče jedinečná příležitost realizovat všechny ideje Orffovské filozofie. Tato škola se stala jakýmsi pražským „Orffovým institutem" a během let ji navštívilo mnoho učitelů a studentů z Čech i ze zahraničí. Pedagogická fakulta zde pořídila tříhodinový videozáznam bez jediného střihu jako studijní pomůcku pro své studenty. Česká televize tu zas natočila pět dílů pro pořad „Vysílání pro školy". V současné době na této škole působí členka a lektorka ČOS Mgr. Jana Žižková [25]. Školu s estetickým

[25] **Mgr. Jana Žižková** - učitelka FZŠ s rozšířenou výukou HV (Umělecká, Praha), lektorka na mezinárodních kurzech a seminářích pro další vzdělávání učitelů (práce se sborem).

zaměřením později založila PaedDr. Lenka Pospíšilová v Praze - Letňanech, kde během roku probíhají pravidelné mezinárodní semináře. Jejími spolupracovnicemi jsou Markéta Nosková a Kateřina Tůmová.

1994

- Po roce 1989 se práce všech stoupenců Orffova Schulwerku mohla již neomezeně rozvíjet. Od roku 1994 vedli Libuše Kurková a Pavel Jurkovič v ZUŠ Bajkalská skupinu učitelek s myšlenkou a cílem připravit frekventantky nejen na práci s dětmi, ale i na práci lektorskou s učiteli. Po třech letech na toto místo nastoupila Jana Žižková a díky těmto setkáním bylo připraveno mnoho dalších lektorek.

1995

- K 100. výročí narození Carla Orffa byla založena Česká Orffova společnost jako součást České hudební společnosti. Té předsedala paní Míla Smetáčková, manželka významného českého dirigenta, dlouholetého šéfdirigenta Symfonického orchestru hl. města Prahy FOK. Předsedou České Orffovy společnosti byl zvolen Pavel Jurkovič, který v létě téhož roku obdržel spolu s Barbarou Haselbach ocenění „Pro merito" za dlouholeté zásluhy o interpretaci a adaptaci Orffova Schuwerku. Činnost společnosti dále pokračovala, ale díky již zmiňovaným politickým změnám v daleko užší spolupráci s Orffovou nadací a Orffovým institutem v Salzburgu. Orffova nadace dotovala pobyty studentů v Orffově institutu a umožňovala další vzdělávání učitelů v rámci tzv. hospitačních týdnů.
- ČOS pořádá mezinárodní kurzy ve Slavonicích[26], na kterých se podílel

---

[26] **Letní mezinárodní kurzy - „Setkání"**. Tyto kurz se konají od roku 1996 za podpory Orffovy nadace ve Slavonicích, od roku 2000 se místa konání střídají (Nitra, Ptuj, Krakow). Cílem těchto týdenních kurzů je prohlubovat tvořivé umělecké dovednosti a přispívat k pochopení principů Orffova Schulwerku. Kromě skupinové výuky pod vedením lektorů z různých oborů (pohybová výchova, hudebně pohybová výchova, hlasová výchova, sborový zpěv, tanec, instrumentální výchova aj.) a z různých částí světa je součástí kurzu také interaktivní projekt s tématem daného ročníku. Je to vždy pokus o hudební a scénické zpracování určitého tématu všemi účastníky se závěrečným veřejným provedením. Pro slavonická Setkání píše již několik ročníků skladbu vždy Pavel Jurkovič.

mimo jiné i prof. Dr. Hermann Regner a organizačně Coloman Kallos. Členové České Orffovy společnosti pořádají kurzy po celé republice a podílejí se aktivně na tvorbě RVP pro předškolní vzdělávání (Marie Lišková) a základní umělecké školy (Rafaela Drgáčová).

- Treffen der Nachbarn - „Setkání sousedů" v Eisenachu, domlouvá se další spolupráce a organizace mezinárodních kurzů.

1996

- Výstava k jubileu Carla Orffa ve Valdštejnské paláci nebyla pouze putovní výstavou Orffovy nadace, ale byla to hlavně prezentace třicetileté práce propagátorů Orffových idejí v Československé a později České republice. Publikace, fotografie, hudební nástroje, gramofonové desky s nahrávkami děl Carla Orffa, divadelní plakáty - to vše pod orffovským heslem „Všechno je fantazie". Na vernisáži hrály děti v režii Jiřiny Rákosníkové Orffův „Vánoční příběh".
- Další „Setkání sousedů", tentokrát v Praze. Následují setkání v Maďarsku, Slovinsku, Polsku, Slovensku, Německu a v roce 2003 opět v Praze. Výsledkem jednání jsou mezinárodní kurzy ve Slavonicích, Nitře a Ptuji pod vedením lektorů z celého světa: U. Jungmair, W. Beidinger, H. Kallos, I. Lee, P. Kubasch, S. Kern, A. Ostertag, E Heigenbrunner, R. Wirsching, J. Schader aj. Z českých lektorů se Lenka Pospíšilová podílí na dalších kurzech v Polsku, Slovinsku, Slovensku, Německu, Rakousku, Holandsku a Švýcarsku, často i se svými žáky.
- Od roku 1996 Pavel Jurkovič ve spolupráci s JAMU začal pořádat dnes již tradiční „Letní kurz hudebně pohybové výchovy v duchu idejí Carla Orffa" v Brně.

2000

- Po Pavlu Jurkovičovi se předsedkyní České Orffovy společnosti stává PhDr. Jarmila Kotůlková[27].

---

[27] **PhDr. Jarmila Kotůlková** (*1954) - předsedkyně ČOS, pedagožka Pražské konzervatoře (didaktika HV, psychologické aspekty práce v estetické výchově, principy Orff Schulwerku), propagátorka a organizátorka mezinárodních projektů, vedoucí osobnost hudebně pedagogického dění v ČR.

- Jarmila Kotůlková a Martina Drbohlavová začaly organizovat víkendové semináře v MŠ ve Hřibské ulici v Praze, lektory zajišťuje ČOS.

2006

- Činnost ČOS se rozšiřuje, naopak Česká hudební společnost, pod jejíž hlavičkou ČOS funguje a pořádá kurzy, zaniká. V souladu se zákonem vzniká Česká Orffova společnost, o.s., s cílem dále propagovat a šířit ideje a humanistický odkaz hudebního skladatele a pedagoga Carla Orffa (www.orff.cz).

2007

- Z podnětu ředitele Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK, PhDr. Ilji Šmída, začíná ČOS s tímto orchestrem spolupracovat. V dětském klubu Fík, založeném při FOK, vedou lektoři ČOS „dětské dílny", které svým programem a dramaturgií navazují na následný koncert pro rodiče s dětmi „Hudba na dotek" ve Smetanově síni Obecního domu.
- Slavnostní koncert k 25. výročí úmrtí Carla Orffa s účastí hostů z Orffova institutu. Mezi jinými i Holanďan Pierre van Hauwe[28], iniciátor rozvoje myšlenek Hudby pro děti, dlouholetý Orffův spolupracovník.

2008

- Orff Forum - česká strana se podílí v systému evropského vzdělávání na dokumentu „Doporučení a metodika pro organizaci kurzů postupného vzdělávání" pro celosvětovou diskuzi.

---

[28] **Pierre van Hauwe** - holandský hudební pedagog, dirigent, dlouholetý spolupracovník Carla Orffa, je autorem metodické práce „Spelen met muziek" (Hry s hudbou), ve které představuje svou intonační metodu. V té spojil dohromady metodu Kodalyovu a metodu Orffovu.

4 ŽIVOTNÍ CESTA A TVORBA LIBUŠE KURKOVÉ

Sledujeme-li vývoj hudebně pohybové výchovy u nás a prostředí, v němž se utvářela osobnost Libuše Kurkové, ani nás nepřekvapí směr, jakým se její život ubíral. Libuše Kurková dál bezděčně předává to, co sama pochytila od svých vzorů. S nadšením, životním elánem, skromnou pracovitostí, elegantním vystupováním, citlivým přístupem a něžným vtipem vtahuje děti i dospělé do světa tance a hudby tak přirozeně, jak přirozeně kráčíme a dýcháme.

Sama ve svých vzpomínkách na Jarmilu Jeřábkovou [29] vzpomíná, jak hluboce ji v dětství zasáhla taneční škola Jarmily Jeřábkové, do které začala chodit ve svých sedmi letech. Prostředí ateliéru v paláci Metro na Národní třídě a všechno, co se v něm dělo, ji dle jejích slov „uštklo" a počal se zde utvářet její smysl života, aniž by to tehdy sama tušila.

4.1 Životopis

Libuše Kurková, narozena 14. února 1936 v Praze, je vnučkou významného slezského buditele profesora Tomáše Stypy. Původem z Litultovic u Opavy se stal v Praze profesorem matematiky a fyziky na gymnáziu, později ředitelem Vyšší dívčí školy ve Vodičkově ulici. Zůstal věrný svému rodnému kraji a vlastenecky působil ve prospěch slezského školství a jazykových práv Slezanů. Vydal publikaci „Boj českého lidu ve Slezsku" a právě u něj cítí Libuše Kurková své kořeny, u něj započala rodinná kantorská tradice. Učitelkami byly i babička Julie Hrdličková-Stypová a maminka Libuše Kurková, která ale svou dceru od učitelství odrazovala. Libuše Kurková tedy absolvovala Dívčí gymnázium „Krásnohorská" v Praze a obor dějiny hudby na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (9). Během studia působila pedagogicky od roku 1958 v Osvětové besedě v Berouně a na hudební škole v Rakovníku, kde učila pohybovou výchovu. Studium ukončila v roce 1960 diplomovou prací na téma „Hudba a pohyb v lidových tancích středočeského kraje" a na fakultě dále

[29] CVEKLOVÁ, B., KURKOVÁ, L.: *Dopisy o Jarmilách.* Praha: NIPOS-ARTAMA, 2008. ISBN 978-80-7068-218-0.

působila jako asistentka na katedře dějin hudby (hudební folkloristika).

Během školních a studentských let se učila hrát na klavír, zpívala v Kühnově dětském pěveckém sboru, byla členkou vodáckého oddílu Sokola, plavala, hrála tenis, učila se anglicky, ale ze všeho nejvíce se toužila věnovat výuce tance. Tehdy se ale novodobý a výrazový tanec jako specializace oficiálně neučil a už vůbec se neuznával jako kvalifikace. Stále navštěvovala školu Jarmily Jeřábkové (10) a oklikou se dostává k učitelství.

Cestu si nachází sama. Svému kolegovi, dříve svému učiteli Petru Ebenovi, dodává Hrubínovy a Čarkovy básničky. Petra Ebena práce pro děti zaujala, a tím začala jejich užší spolupráce. V roce 1963 tedy Libuše Kurková vydává s hudebním skladatelem Petrem Ebenem svou první publikaci „V trávě"[30] (11).

Když pak Ilja Hurník a Petr Eben pracovali na adaptaci České Orffovy školy, naskytla se příležitost vyslat dva adepty do Orffova institutu v Salcburku. Ilja Hurník doporučuje Pavla Jurkoviče jako specialistu přes instrumentální hudbu a na základě spolupráce na publikaci „V trávě" navrhuje Petr Eben Libuši Kurkovou, která se zajímá o tanec. Ta nabídku přijímá. Jako asistentka na katedře dějin hudby se mladá Libuše Kurková se svými ideály snaží zastávat vedením katedry pronásledovaných studentů, čímž se sama dostává do osobních problémů. Vedení katedry se tehdy rozhodlo „nepohodlnou" asistentku do Salcburku pustit pod podmínkou, že z fakulty odejde. Libuše Kurková dává výpověď a v roce 1965 odjíždí na rok studovat na Orffův institut.

Má za sebou léta strávená v ateliéru u Jarmily Jeřábkové a po pár týdnech v institutu cítí, že co se pohybu týká, chce tvořit již sama podle svých představ. V Orffově institutu se totiž velký důraz kladl spíše na ansámblovou hru. Po roce, kdy úspěšně absolvovala studium pro pedagogy v oboru elementární hudba

---

[30] EBEN, P., KURKOVÁ, L.: *V trávě*. 15 dětských tanečních her. Praha: Orbis, 1961.

a pohybová výchova, studium zakončila získáním diplomu (12) a musela se společně s Pavlem Jurkovičem rozhodnout, zda ještě rok zůstat, nebo se vrátit domů.

Pavel Jurkovič zůstal, Libuše Kurková se vrátila zpět, přestože se pracovně nemá kam vrátit. Využívá tedy čas k hledání svých metod a postupů, navštěvuje mateřské školy na Praze 1, zkouší s dětmi jednoduché etudy, hledá a utvrzuje se v přesvědčení, že její cesta je správná. Během roku si postupně vytváří metodiku práce pro předškolní děti, která jí na Orffově institutu chyběla, a začíná pracovat na poloviční úvazek v Základních uměleckých školách v Tuklatské a v Bajkalské ulici. Píše se rok 1968 a Libuše Kurková netuší, že se ZUŠ Bajkalská bude pracovně spojena téměř 40 let (13).

Souběžně ale Libuše Kurková pracuje od roku 1967 jako lektorka Krajského pedagogického ústavu v seminářích hudebně pohybové výchovy s orffovskými prvky pro učitelky mateřských škol, učitele hudební výchovy a učitele tehdejších Lidových škol umění (LŠU), dnes Základních uměleckých škol (ZUŠ). Na LŠU v Bajkalské ulici vyučovala experimentální přípravnou hudební výchovu a hudební nauku s pohybem. Přestože tedy děti musela naučit notopis a jiné teoretické záležitosti, mohla v rámci výuky dále experimentovat s pohybem svým typickým způsobem.

V letech 1986-1991 působila ve Výzkumném ústavu pedagogickém, který mimo jiné pořádal odborné semináře pro pedagogy, dnes označované jako další vzdělávání pedagogů. Nebylo tedy těžké se do této činnosti zapojit jako lektorka a své znalosti nejen z Orffova institutu začít předávat dál. Semináře byly spíše jednorázové, informativní a díky nim se pedagogické veřejnosti začaly do povědomí dostávat Orffovy metody a ideje. Mezi lidmi, kteří se o nové způsoby výuky začali zajímat, byla paní doktorka Mašindová z Pražského pedagogického ústavu, která jako první zorganizovala dvouletý cyklus seminářů v mateřské škole v Pštrossově ulici. Na něm se po celé dva roky scházel kolektiv učitelek MŠ a v rámci těchto seminářů se začaly používat právě Orffovy nástroje, tehdy velice vzácné, hrálo se na flétny, zpívalo, tancovalo. Dalo by se říci, že právě toto byly první „workshopy", jak bychom tyto kurzy nazvali dnes.

Absolventky cyklu začaly ve svých domovských mateřských školách pracovat v duchu Orffova Schulwerku, a i díky jejich nadšení se tato metoda začala šířit po českých zemích.

Po roce 1989 se aktivity Orffových stoupenců mohly rozběhnout již naplno. Na podnět dlouholeté Libuščiny kolegyně ze školy Jarmily Jeřábkové, paní Věry Pernicové, požádal její syn Alexej Pernica[31], tehdy vedoucí katedry tvořivé dramatiky na JAMU v Brně, Pavla Jurkoviče a Libuši Kurkovou, aby podobné semináře vedli pro studenty v Brně. Pro velkou vytíženost obou a časově náročné dojíždění do Brna se rozhodli, že studenty povedou, ale jednou za dva týdny a v Praze. Vyjednali prostory v ZUŠ v Bajkalské ulici, kde od roku 1994 vedli dlouhodobé kurzy orffovské hudebně pohybové výchovy ve svém pojetí. Paní Věra Pernicová zpočátku učila čistě pohybovou průpravu na úvod semináře a organizačně semináře zaštítila, Pavel Jurkovič vedl instrumentální část a Libuše Kurková část hudebně pohybovou. Po třech letech v tomto „Studiu múzické výchovy" nahradila Pavla Jurkoviče Jana Žižková a později ZUŠ Bajkalskou MŠ Masná, kde tyto kurzy probíhají dodnes (14).

Nesmíme ale opomenout ani propagaci orffovské hudebně pohybové výchovy v médiích. V okruhu lidí žijících touto pedagogikou jsou známé rozhlasové pořady Libuše Kurkové pro mateřské a základní školy ze 70. a 80. let a instruktivní pořady pro hudebně pohybovou výchovu v televizi ve stejném období. V roce 1979 natočila režisérka Lenka Weissová o práci Libuše Kurkové krátký film „Nepopsaná stránka". Ve filmu je zachycena práce Libuše Kurkové v hodinách hudebně pohybové výchovy s dětmi různých věkových skupin v ZUŠ Tuklatská.

Je patrné, že i po roce 1989 vedla Libuše Kurková řadu seminářů své metody hudebně pohybové výchovy. Jeden z nich pro Artamu - Institut

---

[31] **Alexej Pernica** (*1947) - absolvent DAMU, obor činoherní režie, pedagog, v letech 1992-97 vedl ateliér dramatické výchovy DIFA JAMU v Brně. Spolupořádá letní kurzy hudebně pohybové výchovy v duchu idejí Carla Orffa v Brně.

neprofesionálního umění a dětské estetické aktivity. Vytvořila řadu choreografií a tematických pořadů a své osobité taneční pojetí hudebně pohybové výchovy s orffovskými prvky zpracovala v řadě publikací (15).

4.2 Hledání vlastních metodických postupů

Než se budeme zabývat samotnou analýzou práce Libuše Kurkové, pokusím se popsat momenty, ve kterých nacházela inspiraci a které utvářely její osobitý styl.

Při studiu na Orffově institutu (16) nadchl Libuši Kurkovou Orffův instrumentář. Hudební složka byla v Salcburku na velice vysoké úrovni, ale instrumentář se používal zásadně pro instrumentální hru. Od dětství ovlivněná metodami Jarmily Jeřábkové jej okamžitě zkoušela zapojit do pohybu. V odpoledních hodinách, kdy již ve třídách institutu neprobíhala výuka, mohli studenti využívat jednotlivé místnosti pro své aktivity. Mohli cvičit, zkoušet, vymýšlet a nepsaným zákonem institutu nebyli při své činnosti rušeni. Jak sama Kurková vzpomíná: *„Tento nepsaný zákon porušoval pouze jediný student - Pavel Jurkovič. Se zájmem nakukoval do místnosti, vyptával se a divil se, že ještě netančím se zvonkohrou."*

V Salcburku se při nácviku skladeb věnovala extrémní pozornost nástrojovému obsazení a zvuku jednotlivých nástrojů. Na hodinách Jarmily Jeřábkové se při tanci zase nástroje nepoužívaly vůbec, pomůckami pro tanec byly šátky, míčky, kroužky a vlastní tělo dle metod Isadory Duncan. Libůše Kurková tyto dva rozdílné světy spojila. Uchvácena množstvím činelků, ozvučných dřívek, trianglů a jiných bicích nástrojů, je začala používat při pohybu. Tanec s některými nástroji má svou tradici, například s tamburínou, kastaněty, ale pohyb s ostatními nástroji tehdy běžný nebyl. Libuši Kurkové se okamžitě tyto nástroje začaly spojovat s fantazijní složkou, na kterou byla zvyklá od Jarmily Jeřábkové a kterou nejdříve poznala sama na sobě jako dítě a později při práci s dětmi. Tedy např. že dřívka nám mohou nejen udávat tempo do kroku, ale že mohou ťukáním evokovat lehký deštík či mohutnou bouři, že mohou představovat klapot koňských kopyt a podobně. Kurková

začala objevovat a promýšlet své pracovní postupy právě v Orffově institutu ve volných učebnách plných nejrůznějších nástrojů. Způsob, jakým začala nástroje požívat v prostoru, dosud nebyl používán. Nástroje se užívaly pro složku rytmickou, kdy část dětí hraje, druhá část tancuje. Tato její posedlost pohybem s nástroji bylo něco nového a bylo jen potřeba si vše vyzkoušet na těch, pro které to vše bylo určeno - na dětech.

Libuše Kurková říká: *„Brzy se naskytla příležitost. V rámci studia studenti chodí na hospitace, při nichž se občas mohou do práce s dětmi zapojit a pomáhají připravit množství nástrojů na hodinu. Na hospitaci u Barbary Haselbach[32] jsem pozorovala, že děti sice vše dobře zahrají a zazpívají, jsou šikovné, muzikální a hodné, ale něco mi v jejich projevu chybělo. Když jsem jednoho dne mohla sama vést část hodiny, rozhodla jsem se vyzkoušet jedno ze základních „jeřábkovských" cvičení - deštík. Začala jsem pracovat s dětmi, pomocí dřívek spadla jedna kapka, druhá, třetí, až se rozpršelo a děti se rozzářily."*

Libuše Kurková si uvědomila zásadní věc, která nám v dnešní době připadá samozřejmá - děti potřebují a chtějí hravé náměty. Potřebují přirovnání, potřebují rozvíjet představivost a i při učení se rytmu, notám a instrumentálním dovednostem si chtějí hrát. Tento poznatek, který ale sama v skrytu duše již dávno tušila, zásadně ovlivnil její další vývoj a utvrdil její názor, že lidová tradice naší země je v hravých tanečních námětech dětských her stále živá a že je tento směr třeba dále udržet a rozvíjet i v moderních formách výuky.

Dětská duše nechápe geometrické povely k pohybu. Naučí se je. Dítě projde po diagonále, když mu ji v místnosti ukážeme, naučí se jít do středu a do rohu místnosti a samozřejmě je třeba děti takto s orientací v prostoru seznamovat. S dítětem je třeba pracovat daleko zábavnější formou: s využitím jarní či

---

[32] **Barbara Haselbach** (*1939) uverzitní profesorka, didaktik elementární pohybové výchovy na Orffově institutu, tanečnice, choreografka, učitelka tance, redaktorka časopisu „Orff-Schulwerk Informationen". V roce 1995 získala ocenění „Pro merito" Orffovy nadace za podstatný pracovní podíl na realizaci a šíření Orffova Schulwerku. Často publikuje.

podzimní tématiky, vánočních her a pohádkových námětů, kdy jsou pohybové etudy dětem daleko bližší, s příběhy se ztotožňují a prožívají pohyb daleko intenzivněji, protože příběh je dokáže vtáhnout. Toto vše si Libuše Kurková uvědomovala a začala si utvářet vlastní způsob práce s předškolními dětmi, který však, jak sama říká, sám vyplynul na povrch na základě jejích zkušeností a pocitů. Odezva na její práci pak byla natolik pozitivní a práce samotná pro Libuši Kurkovou tak naplňující, že jí zůstala věrná celý život a své zkušenosti předává na seminářích a v publikacích o hudebně pohybové výchově dodnes.

Přestože můžeme mít pocit, že je Libuše Kurková svým způsobem zastíněna živelným Pavlem Jurkovičem a do jisté míry i nedoceněna, jsem přesvědčena o tom, že je významnou a výraznou osobností české hudebně pohybové výchovy, bez níž bychom se nedali tím směrem, kde se zrovna česká hudebně pohybová výchova nachází. Její vnitřní cit pro pohyb, její životní zkušenosti a osudové náhody ji vedly cestou klikatou. Skromně a s nadšením se věnovala celý život propagaci nových metod výuky hudebně pohybové výchovy. Tisíce jejích žaček předávají dál dětem radost z pohybu a podle své učitelky tak činí s grácií, elegantně, hravě, s důrazem na krásu a plynulost pohybů. Od starého Řecka, přes Isadoru Duncan, Jarmilu Jeřábkovou a Libuši Kurkovou můžeme sledovat stopu právě k učitelkám mateřských škol, které nepřestávají hledat nové náměty pro své hudebně pohybové hry. Tak jako celý život nepřestala hledat Libuše Kurková.

4.3 Analýza práce Libuše Kurkové

Chceme-li tedy celoživotní dílo Libuše Kurkové analyzovat, musíme věnovat pozornost již zmíněným vlivům a vzorům, jimž byla vystavena a které byly blízké jejímu srdci, a také zásadním životním okamžikům, které její cestu směřovaly. Libuše Kurková má tři hlavní inspirační zdroje. V první řadě je to rodina, kořeny, ke kterým se stále vrací, a vztah k lidové tvořivosti (dětské lidové taneční hry, lidová říkadla a písně), dále metoda a osobnost Jarmily Jeřábkové, která se jako světlo line celým Libuščiným životem, a konečně ideje Orffova Schulwerku, zejména tedy Orffův instrumentář.

Prostřednictvím těchto tří hlavních zdrojů se Libuše Kurková seznamuje a inspiruje metodikou Isadory Duncan, jejíž pokračovatelkou můžeme Jarmilu Jeřábkovou nazvat, ale také rytmikou Émile Jaques-Dalcroze (17), která je blízká svými snahami o rozvíjení rytmického cítění právě Orffově škole, a ideovou blízkost též cítíme v myšlenkách Jana Amose Komenského (18) a Friedricha Fröbela (19). Životními mezníky pak sama Libuše Kurková označuje na prvním místě vstup do Ateliéru Jarmily Jeřábové a letitou práci v něm, ale také studium v Orffově institutu. Na pozadí těchto událostí opět stojí rodina a co se Salcburku týká, spolupráce s Petrem Ebenem (20). Tyto stěžejní kroky jejího života formovaly Libuščinu osobnost a umožnily rozvinout její cit pro pohyb, pro krásu pohybu a pro práci s dětmi.

V již zmíněných Dopisech o Jarmilách[33] se Libuše Kurková vyznává ze svého obdivu k Jarmile Jeřábkové. Popisuje tu osudovou náhodu, kdy se její maminka dozvěděla o „kvalitních hodinách rytmiky" v paláci Metro na Národní třídě. Popisuje dojmy, příjemné prostředí ateliéru a vlídnou atmosféru při práci. Z jednotlivých kapitol vyzařuje moudrost a elegance Jarmily Jeřábkové. Vychovala mnoho svých pokračovatelek, které nasály tento noblesní styl výuky.

Z pozorování Libuše Kurkové při práci na hodinách hudebně pohybové výchovy s dětmi i s dospělými na seminářích pro další vzdělávání učitelek, z publikací, z osobních rozhovorů a analýzy videozáznamů její práce jsem zjistila, že jako Duncanová a Jeřábková, i Libuše Kurková klade důraz na plynulost a krásu provedených pohybů, na jejich provázanost s hudbou a na celkovou koncentraci těla a mysli. Při práci s dětmi zcela přirozeně naplňuje veškeré didaktické zásady:

- zásadu tvořivosti a uvědomělosti žáků, a to již jen podstatou hudebně pohybové výchovy s „jeřábkovskou a orffovskou tradicí";

---

[33] CVEKLOVÁ, B., KURKOVÁ, L.: *Dopisy o Jarmilách.* Praha: NIPOS-ARTAMA, 2008. ISBN 978-80-7068-218-0.

- zásadu vědeckosti v celoživotním vzděláváním a publikováním;
- zásadu soustavnosti a posloupnosti nemůže při práci s předškolními dětmi opomenout, zde je naprostou nutností postupovat od lehčích úkolů k těm složitějším a k práci se pravidelně vracet, aby byla naplněna i další zásada:
- zásada trvalosti, kdy naučené pohyby, drobné skladbičky a vůbec všechny hudebně pohybové dovednosti lze zdokonalovat a rozvíjet právě jen opakováním;
- zásadu přiměřenosti a pochopitelnosti, která je dána stářím dětí, se kterými pracujeme a kterým musí být hodina hudebně pohybové výchovy přizpůsobena, abychom dosáhli uspokojivých výsledků;
- zásadu názornosti, která je při tanci, zpěvu a hře nutná;
- a zásadu jednoty konkrétního a abstraktního, tedy prolínání abstraktních představ s konkrétním provedením a konkrétních námětů s abstrakcí tance.

Sama přiznává, že prostředí mateřských škol je jí nejbližší, a proto se celý život věnuje nejvíce právě dětem předškolního věku. Její styl práce, průpravná cvičení, pohybové hry, náměty pro improvizaci a drobné hudebně pohybové i říkadlové formy vznikaly v bezprostřední práci s předškolními dětmi a Libuše Kurková je hojně publikovala (16). Pro ilustraci uvádím krátké anotace několika z nich:

V útlé knížečce **Říkáme si, zpíváme si, hrajeme a tančíme**[34] z roku 1971 předává Libuše Kurková čtenářům z řad pedagogů své zkušenosti získané během studia v Orffově institutu. Stala se tak jednou z prvních propagátorek Orffova Schulwerku. Kniha vyšla v Knižnici metodické literatury Státního pedagogického nakladatelství a její charakter tomu i odpovídá. Je přímo „napěchována" novými poznatky, nápady a metodickými postupy, ale ve

[34] KURKOVÁ, L.: *Říkáme si, zpíváme si, hrajeme a tančíme.* Praha: SPN, 1971.

srovnání s pozdějšími publikacemi s minimem hudebních a obrazových příloh. V úvodu seznamuje stručně s okolnostmi vzniku publikace a její účel, dále komentuje přínos Orffovy školy, až se přes průpravná cvičení, využití mluveného slova, instrumentální hru, pohybovou a taneční hru a další dostává k doslovu, kde ještě krátce pedagogickou veřejnost nabádá k zásadám, které práce v hudebně pohybové výchově vyžaduje.

V publikaci **Dětská tvořivost v hudbě a pohybu**[35] se již obrací na pokročilejší učitele hudebně pohybové výchovy, a podtitul to jasně dokazuje: publikace byla vydána pro Lidové školy umění, a tedy počítá i se žáky, kteří se hudbě a pohybu věnují aktivněji. Kniha je plná námětů k rozvoji dětské tvořivosti, příklady střídá samotná tvorba dětí, ukázky výsledků práce a jejich rozbory. Bohatá je i obrazová dokumentace.

Tanec a hudba[36] je jakýmsi návodem pro hodiny hudebně pohybové výchovy. Najdeme zde srozumitelně popsanou základní hudební teorii a terminologii, jednotlivá cvičení pro práci s dětmi a nespočet drobných či větších skladbiček a písní s popisem postupu práce, přípravy a nácviku. Jednotlivé choreografie jsou psány přesně podle taktů, dílko je někdy uvedeno motivací, vždy pak popisem, co je třeba procvičit před samotným nácvikem, či jak celý nácvik zorganizovat. To vše je doplněno nákresy pozic a figur, fotografiemi a dokonalým notovým materiálem „od Mozarta přes Smetanu až k Ebenovi a Lukášovi".

Hudebně pohybové hry v mateřské škole[37] jsou již přímo lexikonem pro učitele mateřských škol. V této učebnici pro střední školy s citem pro zvláštnosti dětského projevu a s pochopením dětských potřeb podává Libuše Kurková ucelený obraz hudebně pohybových námětů od úplných začátků po složitější formy. S detailními nákresy nácviků jednotlivých pohybů, se srozumitelným komentářem, s popisy pohybu a s kompletní notovou přílohou je kniha

---

[35] KURKOVÁ, L.: *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu.* Praha. SPN, 1981. ISBN 14-649-81.

[36] KURKOVÁ, L.: *Tanec a hudba.* Praha. SPN, 1987. ISBN 14-478-87.

[37] KURKOVÁ, L.: *Hudebně pohybové hry v mateřské škole.* Praha. SPN, 1989. ISBN 14-125-89

rozdělena na jednotlivé lekce, s kterými učitel vystačí celý rok. Hudební doprovody pro taneční etudy a písně samotné jsou dílem J. Nečasové a Zdeňka Lukáše, opomenout ale nesmíme hojně zastoupené lidové písně, jejichž provedení jasně odkazuje k tradicím české lidové slovesnosti, konkrétně dětským tanečním hrám.

Prostudujeme-li tedy důkladně publikovaná díla Libuše Kurkové, můžeme vypozorovat určitý vývoj způsobu její práce. Na počátku kariéry tvoří Libuše Kurková tak, jak byla zvyklá z ateliéru Jarmily Jeřábkové: základní funkci při pohybu zastává centrum těla, které je pocitově propojené směrem dolů chodidlem se zemí a směrem nahoru temenem hlavy s oblohou. Trup je protažený, napjatý, ale ne křečovitý, ramena i paže jsou uvolněné, hrudník „rozsvícený" protaženou hlavou. Z této pozice pak vychází většina ostatních pohybů - z centra těla se pohyb rozvíjí do periferních částí a naopak z periferie se soustřeďuje do centra. Neméně důležitým prvkem, ne-li nejdůležitějším, je prožitek tanečníka (dítěte). V centru těla se uskutečňuje komunikace mezi vnitřním duševním světem tanečníka a vnějším světem. Tato provázanost dodává takovému způsobu pohybového vyjádření smysl. Rukopis choreografií Libuše Kurkové se značí působivostí vznikající z intenzivního propojení a vzájemného provázání pohybu jednotlivých částí těla s důrazem na přesné a oduševnělé provedení pohybu. Její pohybový rejstřík je plný různých druhů chůze, poskoků, pohupů, podupů, švihových pohybů, propnutí a uvolnění nohou i paží s neustálým vnitřním napětím, až scénických postojů apod. Od metody duncanovské se její přístup liší pozorností věnované nohám. U Duncanové zůstával pohyb nohou v zásadě jednoduchý, a tím zcela odlišný od klasické taneční techniky. Společným rysem jsou naopak bohatě propracované pohyby paží, torza a hlavy. Pomůckami při průpravných cvičeních jsou jeřábkovské šátky, stuhy, míčky, listy stromů, věnečky. I přes to, že hodiny probíhají v interiérech škol, cítíme propojení s přirozeným světem přírody, a to nejen náměty lidových písní vztahujících se k jednotlivým ročním obdobím, ke koloběhu přírody a života na vesnici, ale používáním také přírodních materiálů coby „cvičebních pomůcek", a zvláště pak určitou jednoduchostí a lehkostí

pohybů.

Oním „kouzlem" při provádění těchto pohybů je stupňování svalového napětí vycházejícího z již zmiňovaného centra těla, z jeho těžiště v oblasti pánve, boků a břišní stěny. Odtud tedy svalové napětí přechází přes páteř a přes svalové skupiny zad, přes krční páteř a dochází zároveň k intenzivnímu vzepětí a „rozzáření" hrudníku. Takto stupňovaný zdvih nadlehčuje celý postoj nepatrným přenesením váhy na přední část chodidel a protahuje tělo od pat až k temenu hlavy, který pak podporuje jakýsi druhotný pohyb, totiž zdvih paží. Ten je pak paradoxně nejviditelnějším pohybem. Následuje uvolnění, probíhající opět postupně a doznívající v poklesu paží.

Nácvik takového pohybu usnadňuje dětem představa, že paže se samy nezvedají, že jsou jakoby provázky taženy vzhůru. Často bývá napětí spojováno s nádechem a uvolnění s výdechem. Zdvih paží můžeme přirovnat k vzepětí křídel a tento pocit vzletu dodává pohybu výraz. Opět tedy docházíme k závěru, že svalové napětí provází neoddělitelný vnitřní prožitek.

S odkazem duncanovské a jeřábkovské techniky Libuše Kurková pracuje neustále, ale v dalších etapách svého života jejich metodu obohacuje, propracovává a přizpůsobuje zvláště dětem předškolního věku (13). Druhou etapu její tvorby odstartovalo studium na Orffově institutu, kde objevuje Orffův instrumentář. Vzhledem k charakteru elementární hudby usilovali vyučující v institutu o maximálně jednoduchý, prostý pohybový projev. Jak již jsem se zmiňovala v předešlých kapitolách, důraz byl kladen spíše na instrumentální hru. Pohybová výchova spočívala v jakémsi gymnastickém základu, v množství tanečních kroků a ostatních pohybů, zvláště pak těch vydávajících nějaký zvuk (luskání, pleskání, tleskání, podupy - tedy hra na tělo). Pro Schulwerk charakteristický jednoduchý taneční pohyb byl bohatě rytmicky a formálně členěný, s častými dynamickými změnami, ale stránka výrazová ustupuje do pozadí. Z hlediska tradice české hudebně pohybové výchovy Libuše Kurková v Orffově škole postrádala dětské taneční hry, a tak zcela přirozeně propojila metodu jeřábkovskou s českou lidovou tradicí a obohatila ji o prvky Orffova Schulwerku. Vznikl tak ojedinělý způsob práce, zcela komplexní a odpovídající

požadavkům moderní hudebně pohybové výchovy. Přínos Libuše Kurkové tedy není jen v přenesení nástrojů do pohybu, kdy nástroj přestává být pouze doprovodem a stává se součástí tance, ale právě přenesení nástrojů do pohybu adekvátního předškolnímu věku, adekvátního možnostem a schopnostem malého dítěte, ale i možnostem práce učitelky se skupinou dětí, současně však se zachováním základní Orffovy myšlenky - s důrazem na ponechání volnosti pro vlastní tvorbu, s důrazem na kreativitu.

Obrovský význam Libuše Kurkové je v soustavné práci publikační a lektorské, které se věnovala po celý život. Také zde můžeme vypozorovat určitý vývoj. Zpočátku své tvorby se zaměřuje především na hudební a taneční materiál pro děti, píše metodické publikace právě se zaměřením na děti předškolního věku, postupně se ale stále více věnuje skladbám pro dospělé, včetně tanců staré hudby. Zatímco po návratu z Orffova institutu předávala své zkušenosti s novou metodou na různých seminářích po celé republice, v posledních letech dává přednost práci se skupinou stálých frekventantek. Je v tom opět odkaz Ateliéru Jarmily Jeřábkové, jakási touha vytvořit svou vlastní skupinu schopných tanečnic. Se stálým obsazením se při pravidelném setkávání dá pracovat na postupném zdokonalování pohybů v jednotlivých choreografiích, stálá skupina umožňuje postupný růst uměleckého projevu. V těchto seminářích po prvotním rozcvičení a nácviku složitějších pohybů následuje „dětská chvilka", kdy se skupina zabývá písní, hrou, kterou zpracovává hudebně pohybovou formou, popřípadě námětem na improvizaci přímo pro děti určitého věku. Další část semináře je věnována hudební přípravě zvolené skladby, kdy se jednotlivé členky chopí nejrůznějších nástrojů z Orffova instrumentáře a na dotvoření tanečním a choreografickém se také podílejí. Tato zpětná vazba je jistě i tou nejlepší motivací pro další práci.

5 HUDEBNĚ POHYBOVÁ VÝCHOVA DNES

Podstatu hudebně pohybové výchovy tak, jak ji dnes zásluhou Libuše Kurkové a dalších (Eva Kröschlová[38], Božena Viskupová) chápeme, tvoří **propojení hudby s pohybem a pohybu s hudbou**. Vzájemná vazba hudby a pohybu je velmi těsná a umožňuje tak současně rozvíjet fyzické (motorika, držení těla) i emocionální schopnosti dítěte. Cílem hudebně pohybové výchovy je pěstovat u dětí citlivost k hudbě, umožnit její prožívání a estetický, koordinovaný pohybový projev sladěný s hudbou, s jejím charakterem, rytmem, melodií, dynamikou.

Krása pohybu je podmíněna správnou technikou a kvalitou provedení pohybu, a proto je důležitou součástí hudebně pohybové výchovy pohybová průprava, kde hudba napomáhá správnému a přesnému provedení pohybu. Pro dítě je pohyb hrou a radostnou činností a hudba je motivací, která podněcuje k spontánnímu pohybu a rozvíjí celkovou hudebnost a tanečnost. Tak se opět vracíme k východiskům Orffova Schulwerku a hlásíme se k odkazu Komenského, Fröbela a Dalcroze. Nesmíme tedy zapomínat, že při práci s dětmi předškolního věku, kterým se Libuše Kurková nejvíce věnuje, je třeba stále vyzdvihovat potřebu hravých námětů.

5.1 Práce s nejmenšími - elementární taneční pohyb s rytmickou deklamací

Dítě vnímá nejvýrazněji hudební rytmus, a proto rozvíjení rytmického cítění stojí v začátcích hudebně pohybové výchovy na předním místě. To ovšem neznamená, že se zaměřujeme jen na rytmus - od počátku rozvíjíme všechny složky hudebně pohybové výchovy souběžně. U dětí se snažíme probudit smysl pro vnímání zvuku a tónu v prostoru, jeho trvání, barvu. Klíčová je motivace.

---

[38] **Doc. Eva Kröschlová (*1926)** taneční pedagožka a choreografka, působila 45 let na Divadelní fakultě AMU, kde vyučovala lidové a historické tance, rytmickou výchovu a jevištní pohyb. Autorka mnoha odborných publikací. Její matkou byla choreografka Jarmila Kröschlová, současnice Jarmily Jeřábkové.

Náměty by měly být dětem blízké: pohádkové, zvířecí, ze života dětí. Je důležité dát prostor pro vlastní tvořivost dětí.

Hudebně pohybové činnosti vhodné pro nejmenší (3 - 4 roky):

1. Mluvená rytmizovaná řeč (rytmická deklamace) - slabiky mluveného slova zřetelně artikulovaného a jasně pronášeného převádíme do tleskání, dupání, hry na tělo, chůze, poskoků. Můžeme si hrát s dynamikou - říkadlo říkáme šeptem (nechceme vzbudit panenku), středně silně, velmi nahlas, jako když voláme na obra - nebo s celkovým výrazem - smutně, vesele, unaveně. Nabízí se mnoho obměn. Vhodné je využití lidových i umělých říkadel, rozpočitadel (Skáče žába po blátě; Tiše, tiše, ježek spí; Kolo kolo mlýnský; Na vodníčka - Kap, kap, kapička; Jedna, dvě, Honza jde; Do-ko-peč-ka jde to ztěžka; Bublina; apod.). Náměty pro hry na udržení pravidelného rytmu jsou všude kolem nás: mašinka (š-š-š-š-š - osminy), tikání hodin (tik-tak-tik-tak - čtvrtky), znění zvonů (bim-bam-bim-bam - půlové hodnoty), foukání větru (hú-hú-hú-hú - celé notové hodnoty).
2. Hra na ozvěnu - vytleskávání křestních jmen, jmen květin, zvířat, apod. Začínáme slovy čtyřslabičnými, aby měly děti dost času si je zapamatovat (př. Ka-te-ři-na, Ve-ro-ni-ka, sed-mi-krás-ka, ko-pre-ti-na). Dále pokračujeme slovy tříslabičnými (Zu-za-na, A-len-ka, tu-li-pán, u-žov-ka) až k dvouslabičným (Ja-na, Ha-na, o-sel, rů-že). Později přejdeme k rytmickým motivům, př. bí-lý sně-hu-lák, čer-ve-ný mák, ko-pre-ti-na bí-lá).
3. Elementární taneční pohyby - chůze (tá-tá), běh (ty-ty-ty-ty), poskoky, tj. poskočný krok (táj-ty, táj-ty), rozpoznáváme, co hraje klavír, a snažíme se jeho hru vyjádřit pohybem. Využíváme hru na tělo, hry na orientaci v prostoru, reagujeme pohybem na zvukový signál.

5.2 Rozvíjení hudebně sluchových schopností pohybovou průpravou

Rozvíjení hudebně sluchových schopností (tj. sluchové citlivosti pro rozlišování vlastností tónů) je v hudebně pohybové výchově založeno na vnímání kontrastů v rámci jednotlivých vlastností tónů.

- **Výška tónu: vysoko - hluboko**

Vnímání kontrastu vysoko - hluboko je předpokladem pro pozdější vnímání pohybu **melodie** (melodie stoupající, klesající). Rozlišování vysoko - hluboko vždy spojujeme s nějakou konkrétní zrakovou představou. Nejprve musí být vzdálenost mezi kontrastními tóny velká, později vzdálenost zmenšujeme.

Příklady aktivit:

1. Jdeme na procházku (bubínek v rytmu chůze), když zazní vysoký tón na triangl, děti se zastaví, ukáží do výšky na ptáčka, obláček, jablíčko na větvi, apod. Když zazní temný úder na činel, děti se skrčí do dřepu a ukazují na kamínek, list apod. Necháváme děti vymyslet a představit si, co mohou na nebi, na zemi najít, vidět.
2. Hra na malíře - malujeme štětcem ve vzduchu nebo na zemi, podle hudby.
3. Vysoké tóny - jdeme po špičkách, jde princezna, víla, vytahujeme se vzhůru, hluboké tóny - jdeme po patách, ve dřepu, jde pan král, slon, medvěd.
4. Hra na déšť: Podle výšky dopadají kapky buď na střechu (tleskání nad hlavou) nebo do trávy (ťukání na zem).

Aktivity pro melodii **stoupající či klesající**, jsou vždy spojeny s představou **„vzhůru - dolů“.** Hudební doprovod obměňujeme (klavír, flétna, xylofon, pro lepší představu postavený „našikmo" tak, že hlubší tóny jsou opravdu dole, vyšší nahoře, hrát může i dítě.).

1. Kytička roste, kytička vadne - pohyb ze dřepu do stoje, protažení vzhůru a zpět ze dřepu. Obměna: totéž, ale z lehu do sedu. Říkadlo: „Vyrostla kytička, zvadla jak pentlička".
2. Ptáček vylétá z hnízda, letí vzhůru ke sluníčku, vrací se zpět do hnízda. Dřep - stoj - běh - stoj - dřep + pohyby paží.

- **Síla tónu (intenzita): slabě - silně**

Snažíme se probudit u dětí smysl pro **dynamiku** jak hudební, tak pohybovou. Hravými cvičeními děti učíme odlišit pohyb tichounký, lehounký a velký, provedený silou.

Námětů k pohybu v pianu je opět nepřeberné množství: Jdeme tiše jako kočka, běžíme tiše jako myšky, jdeme neslyšně jako brouček, vznášíme se jako obláček, jemný vánek kolíbá květinku.

Náměty k pohybu ve forte: Dupeme jako čerti, jdeme jako rytíři v brnění, kráčejí sloni, nakláníme se jako strom v silném větru.

Dalším cvičením může být hra na ozvěnu - dvě skupiny, první předříkávají hlasitě (upozorníme děti na rozdíl mezi hlasitým a křičeným), druzí opakují potichu jako ozvěna.

- **Barva tónu: široká škála zvuků a tónů**

Neměli bychom děti stále doprovázet jen na jeden hudební nástroj. Snažíme se využívat kromě klavíru také flétnu, kytaru, housle, Orffův instrumentář i nahrávky poslechových skladeb. Děti s věkem přijímají netradiční pojetí skladeb. Nadchneme je například legrační kuchyňskou kapelou (pokličky, příbory, louskáček na ořechy, hrnec a vařečka). Vhodné je i pohybově ztvárnit píseň či skladbičku pokaždé trošku jinak v závislosti na druhu učebního doprovodu (klavír - tancují děti, flétna - tancují víly, kytara - tancují skřítkové, apod.).

- **Délka tónu**

Délku tónu znázorníme pohybem velmi jednoduše: pohyb trvá, dokud trvá tón. Malíř maluje, dokud zní tón, když tón přestane znít, malíř se zastaví, došla mu barva. Dlouhé tóny znázorníme dlouhými kroky, vázané kroky (legato) plynulým, vázaným pohybem (např. plíží se tygr, kolíbá se hroch, plaveme ve vodě). Krátké tóny (staccato) evokují krátké krůčky, poskoky snožmo jako vrabci, sýkorky, luční koníci.

5.3 Pohybová průprava

Pohybová průprava se snaží naplnit dva základní cíle:

- Správné držení těla (procvičujeme nejprve v lehu na zádech, později v sedu a ve stoji)

Průpravná cvičení vybíráme dle charakteru následné hodiny a mohou mít nejrůznější podobu. Pro děti je lépe každý pohyb přirovnávat k něčemu, co dobře znají (například pohyby zvířat).

V lehu na zádech: ramena rozložena doširoka s pocitem tahu za pažemi, záda rozložena celou plochou na podlaze, hlava zpříma, hrudní kost vznosně vzhůru, paže a nohy v protažení.

Ve stoji: tah vzhůru, ale ne strnulost, pocit délkové osy těla, která prochází temenem hlavy, kostí křížovou a středem spojených chodidel, neprohýbat se v bedrech - mírně stáhnout hýžďové a břišní svaly, vznosný hrudník, ramena rozložena do šíře s pocitem tahu dolů, volné paže, dlaněmi k tělu, váha rozložena na celé ploše chodidel, ne na patách, spíše na přední části chodidel, protažení šíje (viz popis metody Libuše Kurkové v kapitole 4.3 Analýza práce Libuše Kurkové).

Velmi důležité je rovnoměrné a přiměřené propracování a posilování všech svalových partií.

- **Trup** - oblast břišní (zvedání se z lehu do sedu, „jízda na kole" v lehu i sedu; sbalení se do klubíčka a rozbalení), pánevní (protlačení pánve vzhůru od země z lehu skrčmo; klek na kolenou, pánev podsadit, vysadit; přesedání střídavě vlevo a vpravo), páteřní (předklon hluboký, hrudní; záklon hluboký, hrudní; úklony - pocitově: nakláním se přes něco; kroužení a rotace trupu; vlny páteře; švihy trupu. Důležité je vznosné nesení hrudníku a uvědomění si centra těla - oblast pasu, těžiště), ramenní (široké rozložení ramen; kroužení; zvedání ramen, „skáče vrabčák" - ruce na ramena).

- **Krk a hlava** - při procvičování oblasti krční musíme být zvláště opatrní, pohyby jsou plynulé, pomalé a cvičíme zvláště držení hlavy, protažení šíje. S úklony, předklony, záklony a kroužením hlavy bychom měli spíše šetřit.

- **Paže** - jak již jsem se zmínila v kapitole 6.3 Analýza práce Libuše Kurkové, paže vykonávají pohyb jaksi samovolně, jako druhotný projev svalového napětí celého těla. Lehce vedené pohyby můžeme procvičovat „kreslením" v prostoru, švihy a kyvy, pohybovou zásobu rozšiřujeme o jednotlivé pozice paží z klasického tance. Pro jemnou a citlivou práci paží využíváme pohyb s náčiním (šátečky, míče, stuhy). Pohybem paží můžeme také vyjádřit výšku melodie (vysoké tóny - paže nad hlavou). Pohyb paží dokresluje celkový dojem z pohybu jako takového.

- **Nohy** - zvětšování rozsahu pohybu v hlezenním, kolenním a kyčelním kloubu krčením, napínáním, vytáčením, vtáčením a kroužením se zabýváme u pokročilejších tanečníků. Z pohledu předškolního věku je třeba naučit děti řádně našlapovat, zvedat kolena, našlapovat na špičku (viz výše) nebo naopak přes patu, procvičujeme pohupy, podupy a lehké taneční krůčky. Vhodnými prostředky jsou dětské lidové tance a hry.

Platí zásada, že s nacvičováním nového pohybu **začínáme v nižších polohách**, postupně pak pohyb přenášíme do vyšších poloh (např. úklony nejprve provádíme v lehu na zádech, potom v sedu a až potom ve stoji). Jednotlivé pohybové prvky opakujeme, ale stále obměňujeme. Je třeba ukazovat dětem, co všechno můžeme pohybem vyjádřit, jak lze z jednoho pohybu „kouzlit" stále něco jiného.

Proto hraje velmi důležitou roli **motivace** k jednotlivým cvikům. Děti rády spojují pohyb s **konkrétní představou**, znázorňují určitý děj, zvířátko, věc, osobu. Konkrétní představa upoutává pozornost dětí a zvyšuje jejich vnitřní zaujetí pro pohyb. Pohyb je přesnější a opravdovější, protože je prožívaný. Zároveň tak podněcujeme dětskou představivost a fantazii. Hudební doprovod

k jednotlivým cvičením by měl být v souladu s motivací, v přiměřeném tempu a také motivující (skleněné panenky - triangl, dřevěné loutky - bubínek).

Jednotlivá cvičení můžeme později spojovat v kratší pohybové kompozice (vazbičky).

5.4 Základní pohybové prvky v prostoru

- **Chůze** - v tempu čtvrťových not, různé druhy chůze (přes špičku, přes patu, ve výponu, v předklonu, ve dřepu, v podřepu - chůze sunná, pérovaná, se zvedáním kolen, atd.). Průprava pro chůzi - odvíjením chodidla přes pološpičku, přenášením váhy z jedné nohy na druhou, ze špiček na paty. Zpěv při chůzi, obměny tempa, rytmu. Opět zdůrazňuji, že nedílnou součástí veškerých cvičení s dětmi je motivace (jde slon, víla, jede autíčko, jdeme po vyhřátém písku, brouzdáme se vodou).
- **Běh** (taneční běh) - v tempu osminek, je důležité udržet správný rytmus. Běh musí být lehký, našlapujeme přes špičky. Průprava - měkké pérování v kolenou. Kombinujeme s otáčením, anticipace - předvídání, např. konec fráze - doskok na obě nohy, do dřepu, tlesk, sed, apod.
- **Poskoky** (poskočný krok) - nacvičujeme na synkopický rytmus, poskoky musí být uvolněné, je to v podstatě spontánní dětský pohyb, projev radosti. Průprava - propínání nártů, zvedání kolen, odvíjení chodidla, měkké pérování. Fáze skoku: podřep, odraz, výskok, dopad, podřep.
- **Taneční kroky** - nacvičujeme cval, galopový poskok (přeskok z jedné nohy na druhou se zvednutím kolen), polkový krok (přísun-krok), valčíkový krok, poskoky na jedné noze a přeskoky z jedné nohy na druhou jako průprava pro mazurku. Důležité je nacvičování držení ve dvojici - vedle sebe za ruce, za pas, křížené držení před tělem i za tělem, za ramena, za lokty, široké držení proti sobě - spojené paže vytvářejí kolečko, atd.

5.5 Hra na tělo

Pro své nesčetné možnosti obměn je mezi dětmi tato činnost oblíbená. Využíváme ji k procvičení rytmického cítění, k rozvoji schopnosti vyjádřit metrum, pulsaci, k rozvoji koncentrace. Někdy hrajeme na tělo do pauzy (pomlky) - děti jsou pak lépe schopny pomlku cítit, uvědomit si ji. Důležité je, aby se neztratila radost z pohybu. Často dáváme dětem prostor pro vlastní tvořivost (obměňování a vymýšlení si vlastních způsobů hry na tělo). Před každým cvičením „hry na tělo" je vhodné zařadit pár cviků na celkové procvičení paží a rukou (např. vytřepání paže, kroužky, volné kyvy, motorika prstů, uvolnění zápěstí). Různými obměnami zpestřujeme známou činnost: tleskání, pleskání (do stehen, do země), ťukání (na nos, na hlavu), dupání, luskání, tření dlaní o sebe, apod.

Pohybové vyjadřování taktů, rytmu a metra s využitím hry na tělo:

- **Rytmus** je pro dítě nejvýraznější složkou v hudbě i v pohybu. Dítě na výrazný rytmus pohybem reaguje spontánně. Rytmické celky s dětmi vytleskáváme, vydupáváme, převádíme je i do chůze. Začínáme krátkými rytmickými motivky, postupně tvoříme delší rytmické věty. Vytváříme dovednost střídat různé rytmické hodnoty. Využijeme hry „na ozvěnu" - rytmické echo; na otázku a odpověď (dialog); vděčným pomocníkem bývá rytmizované slovo - říkadlo, rozpočitávadlo.
- **Metrum** - vnímání metra, které pravidelně a přehledně hudbu rozčleňuje, je velmi důležité. Nejprve děti pohybem (tleskáním, pleskáním, zhoupnutím v kolenou, podřepem, podupem) zdůrazňují jen první, přízvučnou dobu, ale později i doby nepřízvučné a snaží se rozlišit, zda se jedná o metrum dvoudobé, třídobé či čtyřdobé. Opět využíváme her: hra na ozvěnu; řetězec - děti musí udržet metrum, aby se řetězec „nepřetrhl", navazují na sebe bez pauzy; tleskání v chůzi, při pohybu.
- **Takt** - je střídání dob přízvučných a nepřízvučných, je nejmenší jednotkou v hudbě. Děti učíme takty „vnímat" jako něco soudržného. Malujeme paží ve vzduchu obloučky; svislé čárky; kroužky nebo

kolíbeme panenku; díváme se; ukláníme se vpravo-vlevo, vždy jeden pohyb na jeden takt na říkadlo „Houpy, houpy, kočka snědla kroupy". Důležité je vnímání akcentu, který může být i nepravidelný. Od dětí chceme, aby na akcent uměly bystře zareagovat.

5.6 Reakce na změny tempa: pomalu - rychle

Tempo vtiskuje pohybu charakteristický ráz. Dbáme na to, aby se děti učily tempo udržet a rozlišit jeho základní stupně: pomalu, mírně, rychle, velmi rychle. Nejprve děti učíme rozeznat kontrastní polohy (pomalu-velmi rychle), později už může být rozdíl méně nápadný. Velkým pomocníkem je opět motivace. Pomalá a rychlá chůze - jdeme na procházku parkem a spěcháme na autobus, aby nám neujel. Reakce na změnu tempa: Motání klubíček - otáčení jedné ruky okolo druhé; „jízda na kole" - Do-ko-peč-ka....; říkadlo „Král, král, na dudy hrál" - 4 pomalé kroky, „královna za času brnkala na basu" - 12 drobných lehkých krůčků).

Postupně se dostáváme také ke zrychlování a zpomalování tempa. Při zrychlování nám pomůže představa rozjíždějícího se vlaku, při zpomalování se zpožďují hodiny. Při motání klubíčka: jde nám to, tak zrychlujeme, jsme už unavení, zpomalujeme.

5.7 Reakce na změny dynamiky: zesilování - zeslabování

Zesilování vede ke zvětšování pohybu, zeslabování k jeho zmenšování. Kráčí obr, přibližuje se, vzdaluje se, vlny na moři - nejprve slabý vítr čeří jemně hladinu, zvedají se malé vlnky, vítr sílí, vzdouvají se větší vlny, nejsilnější vítr přináší největší vlny. Pak postupně bouře utichá, tempo ale zůstává stejné, nezrychluje se (ne vždy totiž zesilování provází zrychlování, děti by si to neměly zafixovat).

5.8 Citlivost pro hudební formy

Každé říkadlo, každá písnička má určitou formu. Píseň můžeme rozdělit na části - malá písňová forma dvoudílná (ab) nebo třídílná (aba). I ta nejjednodušší písnička má předvětí a závětí a je členěna na několik frází. Dětem tyto pojmy

příliš nevysvětlujeme, ale dbáme na to, aby formálním prvkům hudební struktury odpovídala i struktura pohybu, aby pohybové vazby začínaly a končily souhlasně s hudební frází. Děti brzy začnou „cítit", kdy nastoupí další fráze spojená se změnou pohybu, a podvědomě si začínají skladbu rozčleňovat. Získávají tak přímou zkušeností pojem o formě, určitém uspořádání v prostoru a čase. Představu o formě také můžeme podněcovat „pohybovým kánonem."

Jednotlivé formy a konkrétní příklady:

- Předvětí-závětí: Šel tudy, měl dudy.
- Dvojdílná forma a-b: Maličká su, Okolo Třeboně, Červený šátečku.
- Trojdílná forma a-b-a: Já mám koně, Já do lesa nepojedu, Holka modrooká.

5.9 Orientace v prostoru

Schopnost orientace v prostoru je pro rozvoj dítěte velmi důležitá. Dítě potřebuje konkrétní body v prostoru, aby se mělo o co opřít, aby prostorem jen tak „nevlálo". Pro orientaci v prostoru je třeba si uvědomit:

- střed místnosti
- přední stěnu
- zadní stěnu
- boční stěny
- rohy místnosti
- myšlené osy - diagonály

K prostorovému cítění patří také cítění směru při pohybu na místě (vzhůru, dolů, vpřed, vzad, vpravo, vlevo) a cítění půdorysných drah při pohybu z místa. Předškolní děti seznamujeme nejdříve s pevnými body na ploše sálu a půdorysnými drahami kolem nich (půdorysná orientace), později s celým prostorem kolem. Nejprve pěstujeme vztah ke středu místnosti (do středu položíme míč, kroužek nebo posadíme dítě, pohyb se odehrává ve vztahu k němu). Pak procvičujeme přímé půdorysné dráhy (diagonály), pohyb po kruhu, poměrně těžký je pohyb po křivce (př. osmičce). Můžeme nechat děti vytvářet

jejich vlastní „cesty a cestičky" na danou motivaci, např. jdeme po louce, kolem rybníčku, v lese mezi stromy, v čerstvém sněhu.

S pohybem v prostoru je spjato i kolektivní cítění, vzájemné postavení dětí v prostoru, schopnost pohybovat se v prostoru s ohledem na ostatní.

Aktivity: pohyb v kruhu a po kruhu, v řadě, průplet, taneční hry s náčiním, např. ve dvojici s míčem, ve skupince s obručí nebo elastickou gumou. Dítě si hledá v prostoru své místo a po určité době se k němu vrací.

5.10 Zapojování pohybu ke zpěvu písní

Je prokázáno, že pohyb napomáhá zapamatování si textu písně, a proto je dnes již běžnou praxí, že si děti při nácviku nové písně pomáhají doprovodnými pohyby. Pohyb se dá využít nejen k urychlení zapamatování textu písně, ale také k znázornění správné intonace a k zapamatování pohybu melodie (fonogestika).

5.11 Dramatizace písní

V hudebně pohybové výchově se často pracuje s hudební pohádkou, která rozvíjí v dětech jejich fantazii, tvořivost, upoutává svou uceleností, dějovou linií. Integruje v sobě principy a postupy hudební, výtvarné, literární a dramatické výchovy. Při dramatizaci písně vycházíme z textu, hledáme v něm to, co je dětem blízké, co dokáží vyjádřit, s čím mají zkušenost, či naopak, s čím zkušenost nemají a s čím je chceme prostřednictvím dramatizace seznámit.

5.12 Hry se zpěvy, lidové taneční hry, dětské tance

Lidové taneční hry, tradiční výtvory naší lidové kultury, tvořily v minulosti hlavní náplň předškolní hudebně pohybové výchovy. Jsou to drobné hudební a taneční útvary založené na jedno až třídílné písňové formě. (Kolo kolo mlýnský; Čížečku, čížečku; Eliška, Eliška, nebyla pyšná; Zajíček v své jamce sedí sám; Liduško, jak se máš; Hry na řemesla). Lidové taneční hry najdeme ve sbírkách lidových písní K. J. Erbena, F. Bartoše, ve čtyřdílném sborníku Český rok (Jaro, Léto, Podzim, Zima) od K. Plicky, Fr. Volfa, K. Svolinského a dalších.

5.13 Improvizace

Drobná improvizační cvičení k rozvíjení tvořivosti dětí je vhodné zařazovat již od prvních lekcí hudebně pohybové výchovy. Na základě již dětem dobře známých her a cvičení nenásilně vybízíme děti k obměnám, předáváme žezlo, mikrofon, necháme děti dokončit započatou písničku. K instrumentální improvizaci je zpočátku vhodné použít pentatoniku (Orffův Schulwerk), pohybová improvizace je dětem daleko bližší. Vždyť jejich první reakce na hudbu jsou jakási první improvizační cvičení. Vhodnými prostředky je vedeme k získání sebedůvěry při tvorbě, k radosti z hledání a z množství variant a obměn.

ZÁVĚR

Než shrneme zásadní přínos celoživotní práce Libuše Kurkové, musíme se zamyslet nad otázkami, které si klade ona sama. Při aplikaci svých metod do praxe vnímá Libuše Kurková jeden zásadní problém. Dítě, které absolvuje v předškolním věku kvalitní hudebně pohybové hodiny, se tomuto oboru může jen těžko dále profesně věnovat. Výjimku tvoří žáci, kteří sami tíhnou k tanci, hudbě, popřípadě kantorskému povolání stejného zaměření. A i na tanečních studijních oborech se setkáme spíše s tradičním pojetím výuky klasického tance na jedné straně, či moderního tance na straně druhé. Když se ale vrátíme k věku předškolnímu, musíme dle vlastních zkušeností konstatovat, že přechodem žáka z mateřské školy do školy základní se Orffova idea práce elementární hudební výchovy vytrácí. Do popředí se v životě školáka zcela logicky dostávají „důležité" předměty, estetické výchovy se přesouvají na okraj zájmu a pokud nejsou podporovány učiteli a rodiči jako zájmové mimoškolní aktivity, jsou současným technicky a materiálně zaměřeným světem přehlíženy.

Je povzbudivé, že na seminářích nejen České Orffovy společnosti se začínají objevovat čím dál častěji i učitelé základních a uměleckých škol, kteří si začínají uvědomovat důležitost návaznosti nejen estetických činností v mateřských školách a škol základních a kterým není lhostejný citový rozvoj dětí. **Vždyť právě emoční rozvoj dítěte je jeden ze základních nevyřčených principů hudebně pohybové výchovy Libuše Kurkové, který v dnešním světě nabývá stále většího významu**. Ve světě plném nejrůznějších vlivů a informací, kdy na děti působí společenské tlaky ze všech stran, působí semináře Libuše Kurkové jako ostrůvky klidu, harmonie a čistoty, kde dítě může získat pocit uvolnění, prožije si radost z pohybu a hudby a ještě si kousek odnese ve svém srdci. A pokud tyto chvíle věnované dětem aspoň několika z nich rozzáří úsměv na tváři, pak není pochyb o tom, že taková práce má smysl, že má smysl pokračovat a metodu Libuše Kurkové předávat dalším generacím.

S tímto vědomím ale Libuše Kurková vnímá ještě další problematiku, a tou je upadající intenzita práce se špatnou koncentrací pozornosti a nedostatečným stupněm nasazení, které jsou zřejmě projevem dnešní doby. Nedostatek opravdového nasazení a zapálení pro věc je překážkou, se kterou se jen těžko dosahuje vytyčených cílů. Motivovat děti k práci je stále těžší a je k tomu třeba vyvinout daleko větší úsilí než před lety. Přitom dětské tvořivosti, fantazie a prožitku, o které jde v hudebně pohybové výchově především, nelze právě bez zaujetí a aktivní činnosti dítěte dosáhnout. Pokud učitel základní školy není schopen své žáky v „nedůležitém" předmětu hudební výchova zaujmout, setkává se se znuděnými obličeji. Učitel upadá do letargie, jeho nasazení se minulo účinkem a než dojde k úplnému profesnímu vyhoření, rezignuje na jakékoliv snahy o zlepšení výuky. V tuto chvíli se přerušila nit hudebně pohybové výchovy roky tvořená v mateřské škole a možná ještě na prvním stupni školy základní.

Řešení vidí Libuše Kurková v aktivním zapojení učitelů hudební výchovy vyšších stupňů škol do kurzů dalšího vzdělávání. Takové tendence se naštěstí objevují již na většině pedagogických fakult a na některých školách.

Obecně se jistě nejedná pouze o problematiku v oboru hudebně pohybové výchovy. Kultivace člověka je zásadním problémem dnešní až agresivní a vulgární civilizace a učitel hudební výchovy a jiných estetických předmětů by v řešení tohoto problému měl mít možnost sehrát zásadní roli. Kultivováním obecné schopnosti naslouchat, pozorovat a tvořit můžeme obnovit úctu a citlivost k našemu světu, tzn. schopnost vnímat, rozlišovat a hodnotit. Úctu, která umožňuje jednotlivci zůstat součástí tohoto světa, a vnímavost, která skrze svůj postoj k realitě umí pozorovat a vidět. Výchova prostřednictvím hudby, tance a jiných blízkých uměleckých forem může obohatit všeobecné vzdělávání se smyslem pro harmonii duše a těla.

Zásadním poselstvím mé diplomové práce je tedy poznatek, že zvláště významné je působení hudebně pohybových činností na mravní profil žáků, neboť tato stránka je základem jejich chování ke spolužákům, ke škole i společnosti, jejímiž jsou členy, a právě toto chování je konečným kritériem

jejich lidských kvalit. Mravní chování, tedy etický, estetický a sociální postoj člověka podmiňuje a formuje veškerou jeho činnost, kterou ve svém individuálním životě jako člen určité společenské skupiny vykonává. Pohybové dovednosti dětí spolu s rozvinutým estetickým cítěním, o které se hudebně pohybová výchova snaží, tvoří jeden z pilířů základny všestranně rozvinuté osobnosti člověka.

Jak již jsem se ve své práci několikrát zmínila, dnešní doba s technickou vyspělostí a s vysokým stupněm specializace v jednotlivých oborech často opomíjí výchovu člověka po stránce citové, etické a estetické. Ty však tvoří v člověku žádoucí rovnováhu racionálních a citových složek, aby mohl vyrůst v pevnou, samostatně myslící a citově bohatou osobnost. Každodenním pozorováním při práci s dětmi se potvrzuje to, že právě hudebně pohybová výchova dětí předškolního věku by se měla opírat o jejich smysl pro kolektivní hru, pohyb, hudební cítění a fantazii.

Tato diplomová práce se pokusila objevit účinnost a dopad celoživotní práce Libuše Kurkové. Upozorňuje na možnou cestu pro seberealizaci a zefektivnění múzické výchovy prostřednictvím hudebně pohybové výchovy tak, jak ji aplikuje Libuše Kurková. Tvořila a inspirovala skladatele k tvorbě pro děti (Petr Eben, Zdeněk Lukáš, Pavel Jurkovič), své praxí prověřené postupy publikovala a nechala tak po sobě výraznou stopu, kvalitní didaktický materiál. Díky měsícům stráveným nad knihami a na seminářích souvisejících s tématem mé diplomové práce jsem více pronikla do tajů hudebně pohybové výchovy a detailně jsem se seznámila s jejími počátky u nás. Jako aktivní zpěvačce ve sboru mi při práci s dětmi byly vždy bližší pěvecké a instrumentální činnosti. Díky intenzivnímu a nesmírně milému setkávání s Libuší Kurkovou jsem propadla kouzlu duncanovského a jeřábkovského odkazu a pohybovému vyjádření vůbec. Na její tvorbě je obdivuhodná provázanost tance s hudebními nástroji a věrnost české lidové tradici dětských tanečních her. Přínos Libuše Kurkové vidím v přizpůsobení hudebně pohybové výchovy dětem předškolního věku a také v činnosti publikační, metodické a lektorské. Především ale obdivuji Libuši Kurkovou jako osobnost. Osobnost, která vychovala a ovlivnila nemálo

učitelek nejen mateřských škol, která přispěla k rozvoji moderně pojaté hudebně pohybové výchovy u nás, a která přesto zůstává skromnou, inspirující a milou ženou.

O výše napsaném svědčí udělení ceny v oblasti dětských uměleckých aktivit. Na XX. celostátní přehlídce dětských skupin scénického tance v Kutné Hoře v roce 2003 byla Libuši Kurkové udělena cena Ministerstva kultury České republiky za celoživotní přínos v oblasti hudební a pohybové výchovy dětí (21).

LITERATURA A INFORMAČNÍ ZDROJE

Knihy a publikace

ANDRLOVÁ, D.: *Jede Kudrna okolo Brna.* Rukověť rytmické, pohybové taneční výchovy dětí s lidovou písničkou. Brno: Paido, 2004. ISBN 80-7315-068-9.

CVEKLOVÁ, B.: *Dopisy o Jarmilách.* Praha: NIPOS-ARTAMA 2008. ISBN 978-80-7068-218-0.

DALCROZE, E. J.: *Rhythm, Music & Education.* Ženeva: The Dalcroze Society, 1980.

DUNCANOVÁ, I.: *Tanec.* Praha: Družstvo Dílo, edice Terpsichora, 1947.

HURNÍK, I., EBEN, P.: *Česká Orffova škola.* Praha: Supraphon, 1982.

JEŘÁBKOVÁ, J., LAZAROVÁ, J., RUML, J.: *Od jara do zimy.* Praha: Orbis, 1963.

JURKOVIČ, P.: *Živá hudba minulosti ve škole.* Praha: MUZIKSERVIS, 1999. ISBN 80-86233-0703.

KODEJŠKA, M.: *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku.* Praha: PedF UK, 2002. ISBN 80-7290-080-3.

KOMENSKÝ, J. A.: *Informatorium školy mateřské.* Praha: SPN, 1964.

KOŤÁTKOVÁ, S.: *Dítě a mateřská škola.* Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-1568-1.

KOULA, V.: *Pohledy na hudbu 20. století.* Praha: Pedagogický ústav hl. města Prahy, 1977.

KURKOVÁ, L.: *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu.* Praha: SPN, 1981. ISBN 14-649-81.

KURKOVÁ, L.: *Hudebně pohybové hry v mateřské škole.* Praha: SPN, 1989. ISBN 14-125-89

KURKOVÁ, L.: *Říkáme si, zpíváme si, hrajeme a tančíme.* Praha: SPN, 1971. ISBN 14-307-71

KURKOVÁ, L.: *Tanec a hudba.* Praha: SPN, 1987. ISBN 14-478-87

MIŠURCOVÁ, V. a kol.: *Hudebně pohybová výchova dětí předškolního věku.* Praha: SPN, 1965.

PRŮCHA, J., WALTEROVÁ, E., MAREŠ, J.: *Pedagogický slovník*. Praha: Portál, 1995. ISBN 80-7178-029-4.

SEDLÁK, F.: *Základy hudební psychologie*. Praha: SPN, 1990. ISBN 80-04-20587-9.

ŠPIČKOVÁ - MATOUŠKOVÁ, M.: *České lidové tance*. Praha: Státní nakladatelství, oddělení Komenium, 1950.

VISKUPOVÁ, B.: *Hudba a pohyb*. Praha: Supraphon, 1987.

VÍTOVÁ, E.: *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004. ISBN 80-7214-743-9.

VYSLOUŽIL, J., FUKAČ, J.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.

ZEZULA, J., JANOVSKÁ, O.: *Hudební výchova v mateřské škole*. Praha: SPN, 1987.

Sborníky

Comenium musicum 6. Konfrontace. *Materiály z mezinárodních konferencí o hudební výchově v letech 1961 - 1966*. Praha - Bratislava: Supraphon, 1968.

Comenium musicum 7. *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově*. Praha - Bratislava: Supraphon, 1969.

Sborník 3. celostátní konference profesních organizací předškolní výchovy. *Retrospektiva a perspektiva předškolního vzdělávání a příprava předškolních pedagogů*. Praha: Asociace předškolní výchovy, 2002.

Články

BERDYCHOVÁ, J.: *Estetika ve výchově dítěte*. In Infomatorium, leden 2005, s. 8. ISSN 1210-7506.

CVEKLOVÁ, B.: *Orffovská hudebně pohybová výchova*. In *Talent*, leden 2005, s. 24-25. ISSN 1212-3676

JURKOVIČ, P.: *Orff-Schulwerk a Česká Orffova škola*. In Harmonie 3/2002, s. 27.

KOŠŤÁLOVÁ, V.: *Proměna hudební výchovy v RVP PV*. In Informatorium 2/2006.

KOŤÁTKOVÁ, S.: *Překážky vytváření příznivého klimatu školy.* In Infomatorium, leden 2005, s. 9 - 11. ISSN 1210-7506.

KURKOVÁ, L.: *První kroky.* In Comenium musicum. Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově. Praha - Bratislava: Supraphon, 1969.

REITTEROVÁ, V., JURKOVIČ, P.: *Carl Orff 1895 - 1982.* In Harmonie 3/2002, s. 24 - 27.

TĚTHALOVÁ, M.: *Dítě se během hry zbavuje napětí.* Rozhovor se Soňou Koťátkovou in Informatorium 1/2008.

TĚTHALOVÁ, M.: *Smysl pro rytmus a tóny máme od narození.* Rohovor s Ondřejem Tichým in Informatorium 7/2008.

TĚTHALOVÁ, M.: *Školka je laboratoří lidských vztahů.* Rozhovor s Evou Opravilovou in Informatorium 10/2007.

VRKOSLAVOVÁ, M.: *Patří kroužky do mateřské školy?* In Informatorium 6/2008.

Absolventská práce

PETEROVÁ, K.: *Pavel Jurkovič - setkání a přátelství s Carlem Orffem.* Praha, 2004. Absolventská práce. Konzervatoř a Vyšší odborná škola Jaroslava Ježka v Praze.

Časopisy

Harmonie

Hudební rozhledy

Informatorium 3 - 8

Talent

Elektronické zdroje

BOLDIŠ, P.: *Bibliografické citace dokumentů podle ČSN ISO 690 a ČSN ISO 690-2*: Část 1 - Citace: Metodika a obecná pravidla. Verze 3.3. 1999-2004. http://www.boldis.cz/citace/citace1pdf.

Rámcový vzdělávací program pro předškolní vzdělávání (online). Praha: VÚP, 2004. ISBN 80-87000-00-5. http://www.rvp.cz/soubor/RVP_PV-2004.pdf

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání (online). Praha: VÚP, 2007. http://www.rvp.cz/soubor/RVPZV_2007-07.pdf

Zpráva o rozvoji školství v ČSSR (těsnopisecká zpráva o 12. schůzi ČNR 27. a 28. 6. 1974. Online in Digitální parlamentní knihovna: http://snem.cz/eknih/1971cnr/stenprot/012schuz/s012001.htm

Vládní návrh zásad zákona České národní rady o školských zařízeních z roku 1978. Online in Digitální parlamentní knihovna: http://193.85.9.36/eknih/1976cnr/tisky/t0036_01.htm

www.musicologica.cz

www.orff.cz

www.portal.cz

www.vuppraha.cz

www.wikipedia.org

Ostatní prameny

archiv České Orffovy společnosti

osobní archiv Jarmily Kotůlkové

osobní archiv Libuše Kurkové

rozhovory s Jarmilou Kotůlkovou

rozhovory s Libuší Kurkovou uskutečněné v letech 2006 - 2008

kurzy dalšího vzdělávání České Orffovy společnosti

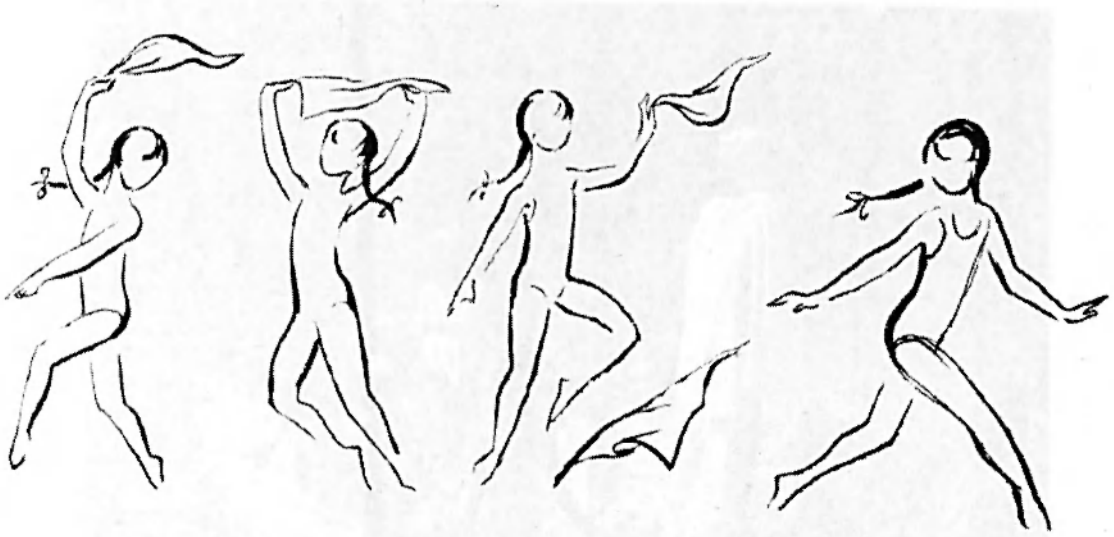
Příloha 2

Jarmila Jeřábková

Příloha 3

Karel Svolinský - Slovanské tance (kresba)

Příloha 4



Olga Fejková - kresba z knihy Jeřábková, J., Lazarová, J., Ruml, J.: Od jara do zimy. Praha: Orbis, 1963.

Příloha 5

Drtikol - fotografie tanečnic

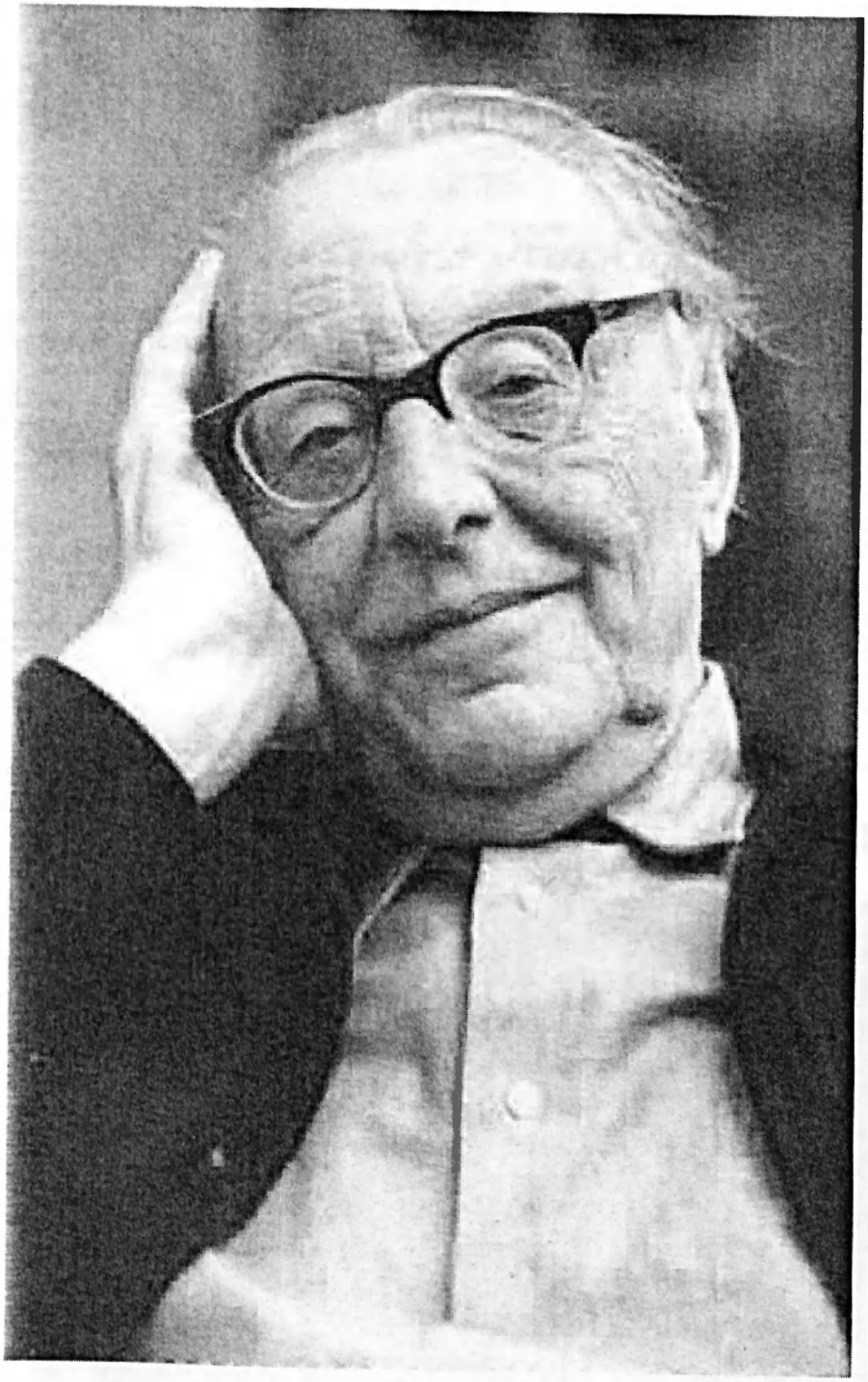
Příloha 6

Jarmila Jeřábková a její žačky v zámeckém parku ve Velkých Opatovicích

Příloha 7

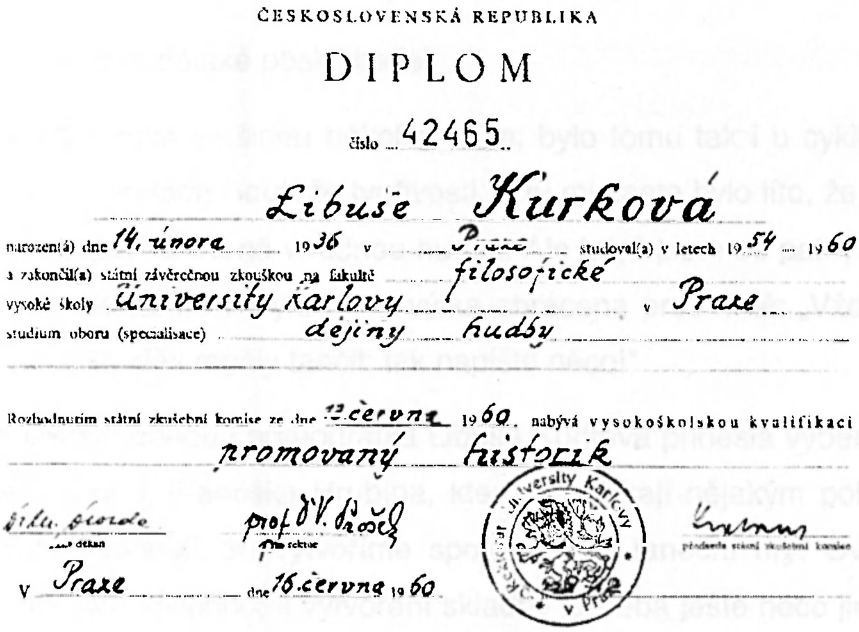
Slovanské tance v plenéru, Jarmila Jeřábková uprostřed

Příloha 8



Carl Orff

Příloha 9


ČESKOSLOVENSKÁ REPUBLIKA

DIPLOM

číslo 42465

Libuše Kurková

narozen(á) dne 14. února 1936 v Praze studoval(a) v letech 1954 — 1960

a zakončil(a) státní závěrečnou zkoušku na fakultě filosofické

vysoké školy University Karlovy v Praze

studium oboru (specialisace) dějiny hudby

Rozhodnutím státní zkušební komise ze dne 13. června 1960 nabývá vysokoškolskou kvalifikaci

promovaný historik

děkan — prof. Dr. V. ... rektor — předseda státní zkušební komise

V Praze dne 16. června 1960

Vysokoškolský diplom Libuše Kurkové

Příloha 10

Libuše Kurková v Ateliéru Jarmily Jeřábkové

Příloha 11

Petr Eben - V trávě

(Úvodní slovo pro dětské posluchače)

Vznik skladby mívá většinou několik příčin; bylo tomu tak i u cyklu V trávě. Bývám někdy v porotách Soutěže tvořivosti, a tu mi často bylo líto, že děti tančí na nedětskou a pro ně méně vhodnou hudbu. Ale když jsem se pak v pohovoru o tomto nedostatku zmínil, byla hned výtka obrácena proti mně: „Vždyť my nic nemáme, na co by děti mohly tančit; tak napište něco!"

Když mi potom jednou choreografka Libuše Kurková přinesla výběr takových veršů Jana Čarka a Františka Hrubína, které se obírají nějakým pohybem, tu jsme se rychle dohodli, že vytvoříme spolu dětské taneční hry. Ovšem plán a záměr ještě není všechno; k vytvoření skladby je třeba ještě něco jiného, totiž času na komponování.

A s tím to bylo u mne stále špatné, a nevím, jestli bych byl ten cyklus napsal, kdyby mě nebyly rozbolely zuby. Teď se mě asi zeptáte, jak souvisejí moje zuby s touto skladbou. A já se vám musím přiznat, že opravdu souvisejí. Chodil jsem totiž pak celé prázdniny na zubní středisko. V čekárně byl bílý, kulatý stůl, a abych si zkrátil nepříjemnou chvíli čekání, vzal jsem si s sebou vždycky jednu básničku. Ani byste nevěřili, jak rychle se pak zapomene na nastávající vrtání: vzpomínal jsem si na vlnky na rybníčku, představoval jsem si kočičku, jak tahá z klubíčka nitě a nemyslel jsem na jiné korunky, než na zlaté korunky pampelišek; a tak jsem si pokaždé odnesl – kromě plomby – i jednu písničku.

In VÍTOVÁ, E.: *Petr Eben*. Praha: Baronet, 2004, s.221. ISBN 80-7214-743-9.

AKADEMIE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST
»MOZARTEUM« IN SALZBURG

ORFF-INSTITUT

SEMINAR FÜR ELEMENTARE MUSIK- UND BEWEGUNGSERZIEHUNG

Matrikel Nr. 4838/65

Lehrbefähigungsdiplom

Libuše Zurková

geboren in Prag am 14. Februar 1936

zuletzt oder hauptberuflich tätig als Musikhistorikerin

hat nach Absolvierung der vorgeschriebenen Studien am Seminar des Orff-Institutes die Abschlußprüfung der Fortbildungsstufe C im Fach

ELEMENTARE MUSIK- UND BEWEGUNGSERZIEHUNG

bestanden.

Salzburg, am 29. Juni 1966.

Der Präsident der Akademie
für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum«

Der Vorsitzende der Prüfungskommission:

Dr. Carl Orff

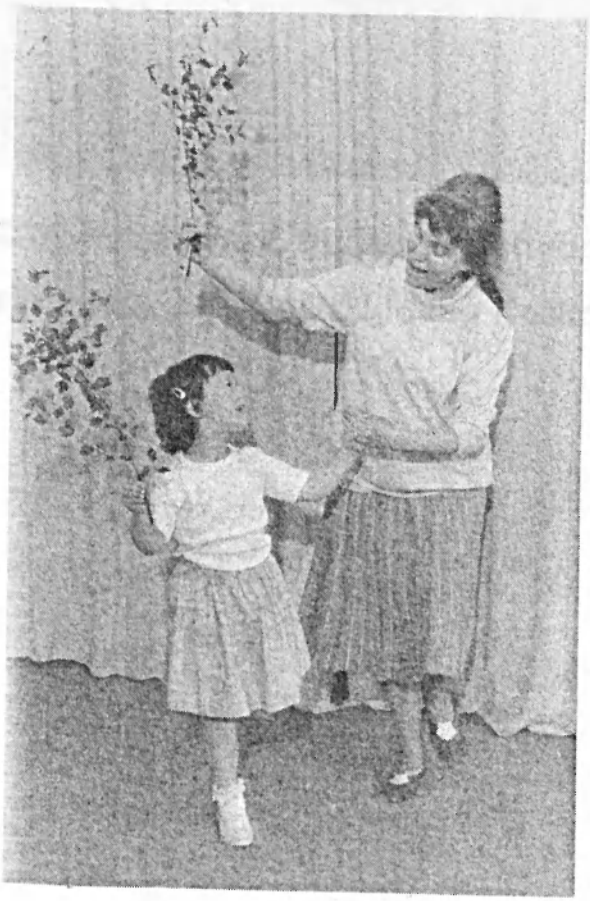
Die Mitglieder der Prüfungskommission:

Diplom Libuše Kurkové z Orffova institutu

LŠU Tuklatská 1987 - kánon Červená se, line záře

Práce v hodině v LŠU Bajkalská

LŠU Bajkalská - pohybová etuda Na zahrádce



Práce v hodině v LŠU Bajkalská

Příloha 14

Seminář dalšího vzdělávání, hudebně pohybová výchova, vpředu Pavel Jurkovič a Libuše Kurková

Příloha 15

PUBLIKAČNÍ ČINNOST LIBUŠE KURKOVÉ

KURKOVÁ, L., EBEN, P.: *V trávě*. 15 dětských tanečních her. Praha: Orbis, 1961.

KURKOVÁ, L.: *Říkáme si, zpíváme si, hrajeme a tančíme*. Praha: SPN, 1971. ISBN 14-307-71.

KURKOVÁ, L., EBEN, P.: *Hudebně pohybová výchova šestiletých až osmiletých dětí*. Praha: SPN, 1975.

KURKOVÁ, L.: *Rozdíly a protiklady*. Praha: SPN, 1974.

KURKOVÁ, L.: *Dětská tvořivost v hudbě a pohybu*. Praha: SPN, 1981. ISBN 14-649-81.

KURKOVÁ, L.: *Tanec a hudba*. Praha: SPN, 1987. ISBN 14-478-87.

KURKOVÁ, L.: *Hudebně pohybové hry v mateřské škole*. Praha: SPN, 1989. ISBN 14-125-89.

KURKOVÁ, L., JANOVSKÁ, O.: *Malým zpěváčkům*. Praha: SPN, 1988. ISBN

KURKOVÁ, L., LUKÁŠ, Z.: *Od jara do zimy*. Praha: IPOS-ARTAMA, 1997.

KURKOVÁ, L.: *Hudebně pohybové chvilky*. Součást metodických listů pro předškolní výchovu. Praha: RAABE, 1999-2000.

KURKOVÁ, L.: *První kroky*. In Comenium musicum. Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově. Praha – Bratislava: Supraphon, 1969.

Příloha 16

Hudebně pohybová výchova v Orffově institutu 1965

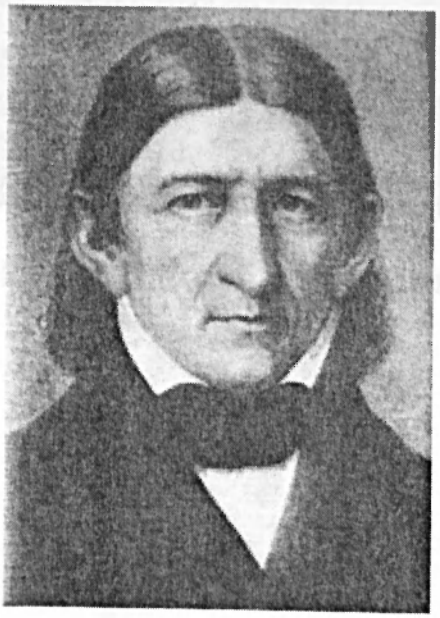
Émile Jaques-Dalcroze

Pohybová cvičení dle Émile Jaques-Dalcroze

Příloha 18

Jan Amos Komenský

Příloha 19



Friedrich Fröbel

Příloha 20

Libuše Kurková a Petr Eben

Příloha 21

Ministerstvo kultury České republiky uděluje

CENU ZA NEPROFESIONÁLNÍ DIVADELNÍ A SLOVESNÉ OBORY
CENU ZA ROZVOJ TRADIČNÍ A LIDOVÉ KULTURY A FOLKLORU
CENU ZA DĚTSKÉ UMĚLECKÉ AKTIVITY
CENU ZA NEPROFESIONÁLNÍ HUDEBNÍ AKTIVITY
CENU ZA NEPROFESIONÁLNÍ TANEČNÍ UMĚNÍ
CENU ZA NEPROFESIONÁLNÍ AUDIOVIZUÁLNÍ A VÝTVARNÉ AKTIVITY

LIBUŠI KURKOVÉ

ZA CELOŽIVOTNÍ PŘÍNOS V OBLASTI
HUDEBNÍ A POHYBOVÉ VÝCHOVY DĚTÍ

V Praze dne 7. 5. 2003

Ministr kultury České republiky

Cena Libuše Kurkové za celoživotní dílo