

**\* UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Pedagogická fakulta**

**Katedra hudební výchovy**

**Orffův Schulwerk  
v přípravných odděleních  
dětských sborů**

**Diplomová práce**

**Jitka Kopřivová**

**Vedoucí práce: doc. PhDr. Stanislav Pecháček**

**Praha, červen 2006**

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma „Orffův Schulwerk v přípravných odděleních dětských sborů” jsem vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Mladé Boleslavi, dne 15. června 2006

**Poděkování:**

Děkuji vedoucímu práce doc. PhDr. Stanislavu Pecháčkovi za jeho metodickou pomoc a paní Mgr. Zuzaně Drtinové za umožnění realizace popisovaného projektu.

# Obsah

<b>Obsah</b>	<b>4</b>
<b>Předmluva</b>	<b>5</b>
<b>Úvod</b>	<b>7</b>
<b>1. Orffův Schulwerk</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Vznik a utváření Orffova Schulwerku</b>	<b>12</b>
1.1.1 Rytmika	14
1.1.2 Škola Dorothee Güntherové - „Günther- Schule“	18
1.1.3 Orffův Schulwerk	22
1.1.4 Orffův institut	23
<b>1.2 Principy Orffova Schulwerku</b>	<b>25</b>
1.2.1 „Das Elementare“ / Elementární hudba – hudba pro všechny	27
1.2.2 Spojení hudby, pohybu a řeči	29
1.2.3 Improvizace jako metoda	29
1.2.4 Orffovy nástroje	40
1.2.5 Internacionální charakter Orffova Schulwerku	44
<b>2. Přípravná oddělení dětských sborů</b>	<b>47</b>
<b>2.1 Charakteristika a cíle dětských sborů</b>	<b>47</b>
<b>2.2 Možnosti využití Orffova Schulwerku v přípravných odděleních dětských sborů</b>	<b>51</b>
2.2.1 Příklad z praxe Schnurpsenchor	52
2.2.1.1 Příklady vyučovacích hodin	55
<b>3. Projekt na Základní umělecké škole Jižní Město</b>	<b>60</b>
<b>3.1 Stanovení cílů projektu</b>	<b>61</b>
<b>3.2 Popis projektu</b>	<b>62</b>
3.2.1 Charakteristika skupin, materiálního vybavení a pomůcek	62
3.2.2 Studované skladby a činnostní úkoly	63
<b>3.3 Průběh projektu</b>	<b>64</b>
3.3.1 Časový plán projektu	64
3.3.2 Popis a plán práce s jednotlivými pracovními skupinami	64
3.3.2.1 Zápis průběhu vybraných zkoušek sboru	65
3.3.3 Konečná příprava a vlastní realizace	67
<b>3.4 Závěrečné vyhodnocení projektu</b>	<b>69</b>
<b>Závěr</b>	<b>70</b>
<b>Shrnutí / Zusammenfassung</b>	<b>71</b>
<b>Literatura</b>	<b>77</b>
A) Česká literatura	77
B) Cizojazyčná literatura	81
<b>Seznamy příkladů a tabulek</b>	<b>84</b>
<b>Přílohy</b>	<b>85</b>

## Předmluva

Psal se 12. března 2001, den, který v mnohém ovlivnil můj další život. Tehdy jsem poprvé vstoupila do budovy Orffova institutu v Salzburgu. Účastnila jsem se pravidelného hospitačního týdne a spolu s PhDr. Jarmilou Kotůlkovou a PaedDr. Alenou Tichou, PhD. jsme navštěvovaly vyučovací hodiny. Ne tolik pro další dvě účastnice, ale pro mě to byl doslova „šok“. První hodinu, která se konala ve světlé místnosti v prvním patře, jsem se dívala na skupinku mladých lidí „hrajících“ si s kamínky a plastikovými kelímky. Jindy jsem pozorovala skupinu tančících studentů či studentů hrajících na pro mě zcela cizí bicí nástroje. Jak šťastná jsem byla tehdy, když jsem vstoupila do učebny zpěvu, kde lektorka vyučovala „tradičním“ způsobem.

Na to, proč výuka na institutu je tolik odlišná od „tradičního“, striktního, dalo by se říci disciplinovaného vedení, jsem přišla až během studia na Orffově institutu. Právě ona „uvolněnost“ dodává odvahy a podmiňuje kreativní procesy každého z nás. Učili jsme se vyjádřit své pocity tancem, pantomimou, hlasem, rytmem, hrou na nástroje či předměty všedního dne. Atmosféra ve studijní skupině byla otevřená, a aniž bychom to věděli, měli jsme možnost se poznat mnohem lépe, než by se zdálo. Improvizací o sobě mnohé prozrazujeme, a proto je nezbytné, abychom se právě v konkrétní skupině cítili dobře. To je dle mého také vysvětlení tehdy pozorované „uvolněné“ výuky.

V červnu 2001 jsem úspěšně složila přijímací zkoušky a v říjnu téhož roku jsem nastoupila ke dvouletému studiu hudební a pohybové výchovy<sup>1</sup> na Institutu hudební a pohybové výchovy – Orffově institutu Univerzity Mozarteum Salzburg. Tím to ale neskončilo. Během studia jsem měla možnost objevit svůj hlubší zájem o zpěv a bicí nástroje, které jsem se rozhodla dále studovat. Po dokončení studia na Orffově institutu jsem roku 2003 složila další přijímací zkoušky na rakouské univerzitě, tentokrát na obor učitelství hudební a nástrojové výchovy<sup>2</sup> (zpěv a bicí). Roku 2004 jsem absolvovala doposud poslední přijímací zkoušky ke studiu pěvecké pedagogiky,<sup>3</sup> nutného studia k učitelství zpěvu na všech rakouských a německých hudebních školách. Spolu se studiem na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze představují všechny směry obrovskou šíři,

---

<sup>1</sup> „Kurzstudium der Musik- und Bewegungserziehung“

<sup>2</sup> „Lehramtsstudium: Musikerziehung – Instrumentalmusikerziehung“

<sup>3</sup> „Instrumental(Gesangs)pedagogik“

kteřou není snadné obsáhnout. Je ale o to zajímavější hledat možnosti jejich vzájemných propojení a srovnávání. Stejně jako Orffův Schulwerk vytvářejí „jednotu v mnohosti“ a „mnohost v jednotě“, tak i já hledám možné paralely a souvislosti.

V následné práci jsem se pokusila právě o jedno takové propojení, a sice o propojení studia oborů hudební výchovy – sbormistrovství a zkušeností z Orffova institutu. Shrnuji poznatky a principy pedagogického směru označovaného jako Orffův Schulwerk, který přenáším do prostoru přípravných oddělení dětských sborů.

## Úvod

„Carl Orff není metodik, ale naštěstí skladatel, jenž své myšlenky prezentuje jako hudební dílo, které mají hrát děti – malé i velké.“<sup>4</sup> Většina Orffova pedagogického díla je zachycena v notovém písmu. Na celém světě známe jeho sešity hudebních příkladů, z nichž nejznámější je pětidílná řada „Musik für Kinder“,<sup>5</sup> která se stala předlohou, vzorem a inspirací pro řadu národních adaptací. O teorii svého pedagogického systému se Orff zmiňuje pouze ve čtyřech člancích,<sup>6</sup> jejichž celkový rozsah je pouhých sedmáct stran. Těchto sedmáct stran spolu se sešity, pro něž běžně užíváme označení „Orffův Schulwerk“, natrvalo ovlivnily hudební pedagogiku minulého i současného století.

Počátky Orffova Schulwerku spadají do třicátých let 20. století, avšak v Čechách se s jeho principy seznámili hudební pedagogové až o třicet let později. První seriózní zmínkou byl až článek Jarmily Brožové v 6. čísle časopisu *Estetická výchova* z roku 1962. Významný zlom v rozšiřování pedagogiky Orffova typu znamenal 6. kongres Mezinárodní společnosti pro hudební výchovu (ISME) roku 1964 v Budapešti, na němž se setkali učitelé z celé Evropy, a tím došlo i ke konfrontaci rozdílných didaktických koncepcí. Přednášel zde i profesor Orffova institutu Wilhelm Keller. Z Čech dorazil na konferenci i Vladimír Poš a díky jeho obětavému zájmu se podařilo šířit Orffovy myšlenky i v Čechách. Wilhelm Keller několikrát navštívil Prahu, pořádal zde semináře, poskytl rozhlasové interview a především podpořil vznik české adaptace pětidílného svazku „Musik für Kinder“, známé pod názvem „Česká Orffova škola“.<sup>7</sup> Její autoři Petr Eben, Ilja Hurník, Eva Kröschlová navštívili a poznali atmosféru salzburžského institutu, jejich adaptaci označil později sám Orff za jednu z nejzdařilejších. Roku 1967 vyšla i dlouhohrající deska obsahující zvukový záznam vybraných skladeb tohoto díla. Následně vypsalo Rakousko několik stipendijních míst pro české občany, jejichž životní působení mělo za následek další rozšiřování myšlenek v duchu Carla Orffa. K nejvýznamnějším propagátorům patří dodnes beze sporu Pavel Jurkovič,

---

<sup>4</sup> Jurkovič 1998, s. 3.

<sup>5</sup> „Hudba pro děti“ (Mainz: Schott, 1950-54); viz příloha.

<sup>6</sup> „Bewegungs- und Musikerziehung als Einheit“ (1930/31), „Gedanken über Musik mit Kindern und Laien“ (1931/32); „Musik aus der Bewegung“ (1932); „Elementare Musikübung, Improvisation und Laienschulung“ (1932/33) publikované např. KUGLER, M. *Elementarer Tanz – Elementare Musik. Die Günther-Schule München 1924 bis 1944. [Elementární tanec – elementární hudba. Günther-Schule München 1924 do 1944.]* Mainz : Schott Musik International, 2002. ISBN 3-7957-0449-9. 307 s.

<sup>7</sup> HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola I. Začátky*. Praha : Supraphon, 1969. 99 s.

HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola II. Pentatonika*. Praha : Supraphon, 1969. 53 s.

HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola III. Dur-Moll*. Praha : Supraphon, 1972. 107 s.

HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola IV. Modální tóniny*. Praha : Muzikservis, 1996. 59 s.

Libuše Kurková, Lenka Pospíšilová či především dříve působící Vladimír Poš, Karel Alliger, Eva Kröschlová i Božena Viskupová. Cenné poznatky přinesl i experiment Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy pod vedením Františka Sedláka, Josefa Plavce, Vladimíra Poše a Boženy Viskupové, realizovaný se žáky šestých a sedmých tříd základních škol v Brandýse nad Labem. Roku 1995 založil Pavel Jurkovič při České hudební společnosti Českou Orffovu společnost, která navazuje na živý odkaz skladatele a pedagoga Carla Orffa, uvádí jeho novátorské a tvořivé myšlenky do každodenní školské praxe a pořádá vzdělávací semináře v jeho duchu.<sup>8</sup>

Myšlenka tvořivého rozvoje hudebnosti dětí vstoupila do systému (kontextu) české hudební pedagogiky a obohatila tak její dosavadní jednostranné zdůrazňování vokální složky. Vliv Orffovy koncepce se odrazil při tvorbě nových osnov pro hudební výchovu na základních školách roku 1968, jak je ve stejném roce zachytili Jan Budík a Ivan Poledňák v článku desátého čísla časopisu *Estetické výchovy*: „Je třeba uplatňovat principy komplexní hudební výchovy, tedy především spojovat dětský hudební projev s tanečním, případně slovesným, nevidět realizaci dětské hudebnosti jen ve vokálním, ale i v instrumentálním projevu. Položit maximální důraz na tvořivé přístupy; dítě by mělo přebírat část učitelovy aktivity, mělo by se pokoušet o rytmizaci textů, jejich melodické ztvárnění.“<sup>9</sup> Přečteme-li si stávající osnovy pro hudební výchovu v nejrozšířenějším obecně vzdělávacím programu Základní škola, shledáme, že jsou v nich zahrnuty i složky Orffovy metody: hudebně-pohybová složka, hra na Orffovy nástroje, jednota hudby, pohybu a řeči,<sup>10</sup> v menší míře však již činnosti tvořivé a improvizální. I učebnice, které se v současné době na našich základních školách používají, by tedy měly tyto hudebně výchovné činnosti obsahovat.

Současný učitel hudební výchovy má k dispozici dvě řady učebnic Státního pedagogického nakladatelství, jednu sadu vydavatelství Jinan a doplňující příručky. Při hledání prvků Orffova Schulwerku ve starší řadě učebnic Státního pedagogického nakladatelství autorů Jana Budíka a kol.<sup>11</sup> jsem byla nečekaně mile překvapena. Autoři

---

<sup>8</sup> [www.orff.unas.cz](http://www.orff.unas.cz)

<sup>9</sup> Poš 1969, s. 161.

<sup>10</sup> „Hudební výchova se uskutečňuje prostřednictvím pěveckých, instrumentálních, poslechových a hudebně pohybových činností, které jsou vzájemně provázány a navzájem se doplňují. Jejich obsahem je [...] osvojování hry na orffovské nástroje (zobcovou flétnu atd.), nutné k instrumentálním doprovodům písní, hudebně pohybovému projevu a ve vyšších ročnících ke hře nejjednodušších skladbiček.“ (Základní škola, s. 216).

<sup>11</sup> BUDÍK, J. *Hudební výchova pro 1 pro první ročník základní školy*. Praha : SPN, 1984. 165 s.

BUDÍK, J. *Hudební výchova 2 pro druhý ročník základní školy*. Praha : SPN, 1979. 3. vydání. 115 s.

BUDÍK J. *Hudební výchova pro 2. ročník základní školy. Metodická příručka k učebnici*. Praha : SPN, 1985. 166 s.

BUDÍK, J. *Hudební výchova 3 pro třetí ročník základní školy. Metodická příručka*. Praha : SPN, 1986. 175 s.

BUDÍK, J. *Hudební výchova 3 pro třetí ročník základní školy*. Praha : SPN, 1986. 125 s.



zastávají principy činnostního vyučování, ve kterém se žák hravou formou aktivně seznamuje s hudbou a spontánně tvoří. Hudební aktivitu a tvořivost považují za základní rysy nového pojetí hudební výchovy a pohybovou výchovu vnímají jako organickou součást hudebně-výchovného procesu. V učebnicích využívají rytmické deklamace, hry na tělo, hry na dětské hudební nástroje a vyzývají k tvořivým úkolům (např. k melodizaci říkadel, k doplňování rytmů či melodií). Na Budíkovy učebnice pro 1. stupeň základní školy navazuje ve stejném duchu řada učebnic pro druhý stupeň autorů Jaroslava Mihule, Miroslava Štřeláka a Pavla Jurkoviče. Kromě tehdy propagovaných budovatelských písní najdeme v publikacích české lidové písně i písně umělé (především autorů Petra Ebena, Emila Straška, Luboše Fišera, Ilji Hurníka, Věroslava Neumanna), klasické (např. Franz Schubert: Pstruh, Johannes Brahms: Ukolébavka) a v malém procentu i populární písně s anglickým textem (např. Down by the Riverside; Oh, When the Saints Go Marching In).

Novější koncepce učebnic pro hudební výchovu základních škol Státního pedagogického nakladatelství se vnitřně velmi liší.<sup>12</sup> Zatímco díly určené prvnímu stupni, vypracované Marií Liškovou a Lukášem Hurníkem, v zásadě respektují myšlenky Orffova Schulwerku, jsou publikace druhého stupně zcela v opačném duchu. Autoři Charalambidis a kol. navrhnou učebnice teoreticky zcela kompetentní, odborné a přehledné, včetně doplňujícího CD. Bohužel bychom v nich hůře hledali tvořivé, činnostní prvky odpovídající duchu myšlenek C. Orffa. Podobně vnitřně velmi odlišná je i řada učebnic vydavatelství Jinan.<sup>13</sup> Za méně zdařilé považují části J. Brabce, za zdařilejší publikace J. Koláře a I. Štíbrové. Především jejich Hudební výchovu pro 6. ročník základní školy považují z hlediska koncepce Orffova Schulwerku za velmi zdařilou. Kromě tvořivých a všestranných činnostních aspektů je zde poprvé zdůrazněno multikulturní hledisko současné společnosti. Kromě

---

MIHULE, J., ŠTŘELÁK, M. *Hudební výchova 6 pro šestý ročník základní školy*. Praha : SPN, 1989. ISBN 80-04-23817-3. 217 s.

MIHULE, J., JURKOVÍČ, P. *Hudební výchova 7 pro sedmý ročník základní školy*. Praha : SPN, 1982. 285 s.

LIŠKOVÁ, M. *Metodická příručka k učebnici hudební výchova pro 2. ročník základní školy*. Praha : SPN, 1999. ISBN 80-7235-065-X. 80 s.

LIŠKOVÁ, M., HURNÍK, L. *Hudební výchova pro 2. ročník základní školy*. Praha : SPN, 1998. ISBN 80-7235-009-9. 103 s.

CHARALAMBIDIS, A. aj. *Hudební výchova 1 pro gymnázia*. Praha : SPN, 2003. ISBN 80-7235-211-3. 166 s.

CHARALAMBIDIS, A. aj. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. Praha : SPN, 2003. ISBN 80-7235-219-9. 191 s.

<sup>13</sup> KOLÁŘ, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Hudební výchova pro 5. ročník základní školy (Hudební dílna I.)*. Úvaly : Jinan, 1995. 95 s.

KOLÁŘ, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Hudební výchova pro 6. ročník základní školy (Hudební dílna II.)*. Úvaly : Jinan, 1997. 111 s.

BRABEC, J. *Hudební výchova pro 7. ročník. Vybrané kapitoly*. Praha : Jinan, 1995. 75 s.

BRABEC, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Hudební výchova pro 8. ročník. Vybrané kapitoly*. Praha : Jinan, 1994. 78 s.

BRABEC, J. *Hudební výchova pro 9. ročník. Vybrané kapitoly*. Praha : Jinan, 1997. 64 s.

českých lidových písní a písních umělých mají žáci poznat tradiční hudbu evropských i mimoevropských národů. Texty písní jsou vždy přeloženy do češtiny.

Tímto krátkým přehledem jsem přirozeně zdaleka nevyčerpala veškerou literaturu,<sup>14</sup> kterou má současný učitel k dispozici, avšak její další analýza přesahuje možnosti této práce.

Kde všude lze uplatnit metody Orffova Schulwerku? Téměř všichni souhlasíme s jejich aplikací v hudebně výchovných činnostech v mateřské škole, většina i na prvním stupni základních škol. Hůře však si již umíme představit možnosti jejich použití na druhém stupni základních škol, v práci s dospělými a seniory. Zcela neslučitelná se může někomu zdát aplikace Orffova Schulwerku v náplni práce přípravných oddělení dětských sborů. Mnozí zužují Orffovy principy na užití instrumentální hry sloužící především k rozvoji rytmického cítění, a tím jim zcela oprávněně připadá spojení Orffova Schulwerku s dětským sborem neslučitelné. Ovšem představa, že Carl Orff rovná se zvonkohry, xylofony, metalofony, bubínky, tamburíny a další drobné bicí nástroje, je zcela zavádějící. Hra na dětské hudební nástroje je nepostradatelnou součástí Orffovy koncepce, ovšem pouze a jenom jednou složkou, neoddělitelně spjatou s dalšími hudebně výchovnými činnostmi. Dalším aspektem, který můžeme též velmi dobře uplatnit i v přípravných oddělení dětských sborů, je pohyb. Děti touží po pohybu a spontánní radost z něho přispívá nejen v případě spojení s hudebními úkoly k rozvoji celkové hudebnosti zpěváků, ale působí i jako silný motivační faktor pro další práci. V Orffově Schulwerku vytváří zpěv, hra, pohyb a slovo jeden kompaktní celek, v němž jedna činnost doplňuje druhou. Improvizace, další stěžejní pilíř výuky v duchu Orffova Schulwerku, prostupuje všechny tyto složky. Rozlišujeme tedy improvizaci vokální, nástrojovou, pohybovou i slovní. Schulwerk představuje soubor principů, jež se navzájem propojují, doplňují a tvoří nerozdělitelný celek. Zaměřuje se na rozvoj základních hudebních schopností a dovedností, čímž odpovídá charakteru a cílům práce v přípravných oddělení dětských sborů. Orffův Schulwerk je dobře uplatnitelný jak v školní, tak i mimoškolní praxi, jak při práci s dětmi, tak s dospělými.

---

<sup>14</sup> Jistě by stály za zmínku publikace JAROSLAVA HERDENA (*My pozor dáme a posloucháme. Posloucháme hudbu se žáky 1. stupně základní školy*. Scienta : Praha, 1994. ISBN 80-85827-56-5. 119s. +CD či *My pozor dáme a nejen posloucháme. Posloucháme hudbu se žáky 2. stupně ZŠ a nižších ročníků osmiletých gymnázií*. Scienta : Praha 1997. ISBN 80-7183-087-9. 210 s.), JANA PRCHALA (*Populární hudba ve škole*. Musikservis : Praha, 1998. ISBN 98.580607-16. 65 s.; PRCHAL, J., HOLUBEC, J. *Populární hudba ve škole. Zpíváme a hraje*. Praha : Musikservis, 1999. ISBN 80-86233-08-1. 83 s. +CD) či LADISLAVA DANIELA (*Metodická příručka k učebnici hudební výchovy Kukačka pro učitele 1. ročníku základní školy*. Panton : Praha, 1994. ISBN 80-7039-200-2. 58 s.; *Kukačka. Hudební výchova pro 1. ročník základní školy*. Panton : Praha, 1994. ISBN 80-7039-199-55. 31 s.; *Metodická příručka k učebnici hudební výchovy Pěnička pro učitele 2. ročníku základní školy*. Panton : Praha, 1995. ISBN 80-7039-224-X. 73 s.; *Pěnička. Hudební výchova pro 2. ročník základní školy*. Panton : Praha, 1995. ISBN 80-7039-223-1. 24 s.)

V následující práci se pokusím o konkrétní aplikaci principů Orffova Schulwerku do prostředí českých přípravných oddělení dětských sborů. Upravuji a částečně vytvářím choreografie lidových písní z Čech i z celého světa. V aranžmá pro Orffovy či tradiční nástroje se snažím o zachování charakteru hudby příslušné země. Cizojazyčné písně zpívají děti v originálním jazyce. Přínos popisovaného projektu shledávám i v aspektu multikulturní výchovy a v rozbití chybného mýtu, že Orffův Schulwerk je výhradně „instrumentální metodou“, ve které zabírá vokální projev podřadné místo. V práci popisuji nejprve vznik, kořeny, utváření a principy Orffova Schulwerku, které následně aplikuji do činnosti přípravných oddělení dětských sborů. V druhé části popisuji vlastní zkušenosti, které jsem získala během jednoletého asistování ve sboru „Schnurpsenchor“, pracujícího v duchu Orffova Schulwerku, a navrhuji konkrétní projekt pro dva přípravné dětské sbory Základní umělecké školy v Praze 4. Výsledný projekt byl uveden na mém absolventském koncertě a záznam z něho je přiložen na DVD. V příloze uvádím i kompletní seznam publikací Orffova Schulwerku a veškerý notový materiál projektu. Německé citace uvádím v poznámkách vlastním překladem.

# 1. Orffův Schulwerk

## 1.1 Vznik a utváření Orffova Schulwerku

Ačkoli Orffův Schulwerk vznikl ve třicátých letech minulého století, můžeme jakési prapočátky jeho základních principů hledat již mnohem dříve. Najdeme je již u *Jana Amose Komenského (1592-1670)*, kněze Jednoty bratrské, jehož humanisticko-demokratická koncepce výchovy a vzdělávání oslovuje pedagogy dodnes. Ve své Velké didaktice proklamoval sto let před Rousseauem požadavek nenásilných výchovných metod, které respektují přirozený vývoj dítěte. Upozorňoval na to, že tehdy běžně užívané metody a principy vyučování nutily dítě činit něco, k čemu ještě nedospělo úrovní fyzického ani psychického vývoje. Již Komenský usiloval o propojení teorie s praxí, o učení s porozuměním a propagoval postup od jednoduššího a bližšího ke složitějšímu a vzdálenějšímu. „*Janua linguarum reserata*“, „*Orbis pictus (Svět v obrazech)*“ a „*Informatorium školy mateřské*“ patří kromě Velké didaktiky k jeho hlavním pedagogickým spisům. V česky psaném „*Informatoriu školy mateřské*“ zdůraznil Komenský, stejně jako později Orff, právo každého dítěte na elementární hudební výchovu bez ohledu na jeho sociální postavení a nadání. Z elementární hudební výchovy nesmí být vyloučeno žádné dítě. Ve své době nenalezly Komenského didaktické zásady mimo školy, v nichž je mohl sám realizovat, většího uplatnění a pozvolna se prosazovaly teprve v následujících staletích.

V první polovině 20. století byly zakládány kromě standardních škol i tak zvané školy y alternativní, které se od klasických lišily v mnoha aspektech - na příklad obsahem vzdělání, organizací výuky či hodnocením žáků. Pro tyto netradiční praktické modely a teoretické koncepce se používá termín *reformní pedagogika*. Nový pohled na dítě a jeho výchovu je společným rysem všech těchto netradičních snah. Do popředí vědeckého bádání se dostává dítě se svými zájmy a potřebami. John Dewey (1859-1952), nejvýznamnější americký pedagogický myslitel a zastánce pedocentrismu, zdůrazňoval nutnost přenesení pedagogické pozornosti k dítěti: „Je to změna, revoluce, ne nepodobná té, kterou provedl Koperník, když astronomické centrum přesunul ze země na slunce. V tomto případě se stává sluncem dítě, kolem něho se točí prostředky výchovné metody. Je středem, kolem něhož jsou

organizovány.“<sup>15</sup> Druhým významným rysem reformní pedagogiky je snaha směřující k osvobození dítěte od jednostranně autoritářské výchovy, v níž hlavní slovo má učitel a dítě se jen řídí jeho pokyny. Italská lékařka a pedagožka Maria Montessoriová (1870-1952) ji charakterizovala takto: „Dítě má v sobě ‚plán výstavby duše‘ a podle něho se samo ‚vypracovává‘ v člověka, takže výchova mu má vlastně poskytovat jen věcný ‚materiál‘ a ovšem zkoumat a respektovat jeho vývojové potřeby, zvláště pak jeho ‚senzitivní periody‘, tj. fáze zvláště vysoko vystupňované vnímavosti k absorbování a propracování určitých výchovných podnětů, zkušeností a poznatků.“<sup>16</sup> Úkolem učitele spíše než přímé působení na dítě je organizování jeho okolí tak, aby se v něm mohlo samostatně rozvíjet. Montessoriová otevřela v Římě roku 1907 vlastní kliniku „Casa di Bambini“ („Dům dětí“), zaměřenou na výchovu duševně zaostalých a psychicky nemocných dětí. Své poznatky shrnula v úspěšném spise „Metoda vědecké pedagogiky“ s podtitulem „Objev dítěte“ (1909). Již na konci první světové války byl přeložen do dvanácti světových jazyků. Mimo jiné v něm popisuje tak zvaný „fenomén Montessori“, dokazující, že již tříleté děti jsou schopny dlouhodobější koncentrace na určitou činnost, jestliže tato činnost vyvolává jejich spontánní zájem. Myslí především na aktivní hravou činnost s věcmi a jednoduchými hračkami, doprovázenou spokojenou náladou dítěte. Montessoriová hledala prostředí a předměty samovolně vyvolávající tuto aktivní činnost. Stejně jako reformní pedagogika<sup>17</sup> i Orffův Schulwerk staví aktivní, samo objevující dítě do středu zájmu a odmítá nekompromisní autoritativní způsob výuky.

Ke vzniku Orffova Schulwerku nepřispěly pouze aktuální pedagogické směry, nýbrž i nálada v německé společnosti na konci 19. a počátku 20. století. *Hnutí mládeže* („*Jugendbewegung*“) protestovalo proti byrokratické a autoritativní společnosti a snažilo se o vytvoření vlastní, na rodičích, státu a církvi nezávislé kultury. Inspiraci a zdroj ke splnění tohoto cíle hledali mladí lidé v přírodě, lidové písni a v tanci. Hudební odnož tohoto hnutí<sup>18</sup> („*Jugendmusikbewegung*“) se pokoušela překonat dávnou propast mezi hudbou lidovou a uměleckou, starou a novou.

---

<sup>15</sup> Cipro 2001, s. 107.

<sup>16</sup> Cipro 2002, s. 97.

<sup>17</sup> Jejimi dalšími představiteli byli např. Ellen Keyová (1848-1926) – spis „Století dítěte“ (1902) či Wilhelm Thierry Preyer (1841-1897) – spis „Die Seele des Kindes“ (Duše dítěte, 1882).

<sup>18</sup> Např. Hans Breuer (1883-1918) a Fritz Jöde (1887-1970).

Jako třetí důležitý aspekt vzniku Orffova Schulwerku uvádí Kugler<sup>19</sup> v Německu se rozšiřující *rytmicko-taneční směr* („*Rhythmus und Tanzbewegung*“), který otevřel nový pohled na vnímání těla, na estetiku pohybu a tance. Pohyb v jeho pojetí přestává být pouhou metaforou, nýbrž se stává zkušeností.<sup>20</sup> Směr vědomě porušil dlouhou tradicí upevněná pravidla přísného baletu ve prospěch volného tance a rytmické gymnastiky. Na počátku 20. století vznikala řada tanečních škol a vzdělávacích institutů, které hledaly nové vývojové cesty: na příklad na improvizaci založená škola („Schule für Kunst“) Rudolfa von Labana v Monte Verità u Ascony, rytmickou gymnastiku prosazující Vzdělávací institut Jaques-Dalcroze („Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“) v Hellerau, experimentální škola zakladatelky německého výrazového tance Mary Wigmanové („Mary Wigman-Schule“) v Drážďanech i slavná škola Dorothee Güntherové („Günther-Schule“) v Mnichově.

### 1.1.1 Rytmika

Pojmem rytmika v souvislosti s hudební a pohybovou výchovou rozumíme metodu Jaques-Dalcroze, zachycenou v pětidílné publikaci „Méthode Jaques-Dalcroze: Gymnastique Rythmique“ z roku 1906. V druhém vydání zkrátil Jaques-Dalcroze její název na „La Rytmique“ (1916/17) a tím vytvořil základ pro označení své metody

Slovy „am Anfang war der Rhythmus“<sup>21</sup> zachytil Hermann von Bülow životní pocit na přelomu 19. a 20. století. Rytmus inspiroval řadu umělců, tanečníků a pedagogů. Počátky rytmiky - „Rhythmusbewegung“ – spadají do Německa na konec 19. století a jsou stejně jako výše popsané rytmicko-taneční směry spjaty s novým pohledem na lidské tělo a jeho vyjadřovací schopnosti. Americké taneční směry, reprezentované mimo jiné Američankami žijícími v Německu Isadorou a Elizabeth Duncanovou, Geneviève Stebbinsovou, Bessí Mensendieckovou, porušují dlouholetou tradici striktně pojatého klasického baletu a upřednostňují osvobození vyjadřovacích schopností lidského těla. Kromě zmíněného výrazového tance proniká do Německa současně i tanec moderní, gymnastika a silné hudební vlivy amerického jazzu. Na počátku byla rytmika ovlivněna i činností francouzského herce

---

<sup>19</sup> KUGLER, M. *Elementarer Tanz – Elementare Musik. Die Günther-Schule München 1924 bis 1944. [Elementární tanec – elementární hudba. Günther-Schule München 1924 do 1944.]* Mainz : Schott Musik International, 2002. ISBN 3-7957-0449-9. 307 s.

<sup>20</sup> „... den Begriff Bewegung nicht nur als Metapher, sondern als Erfahrung“ (Kugler 2002, s. 14).

<sup>21</sup> „Na počátku byl rytmus.“ (Bülow In Kugler 2002, s. 14).

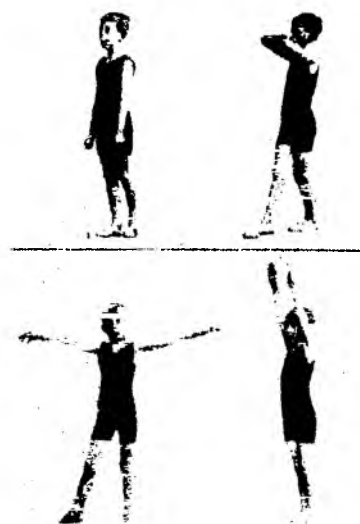
Françoise Delsarta (1811-1871). V knize „Mimique, Physiognomie et Geste“ navrhoval používání pohybových gest, zesilujících dramatický výraz. Byl přesvědčen o tom, že každé duševní pohnutí herce lze vyjádřit odpovídajícím pohybem těla. François Delsarte je považován za „duchovního otce“ hudební a pohybové výchovy i za zakladatele směru nazývaného podle něho „Delsartika“.

Emila Jaques-Dalcroze, vlastním jménem Emile – Henri Jaques, považujeme za zakladatele a „otce“ německé rytmiky, který jako jeden z prvních poukázal na neoddělitelný vztah mezi rytmem a tělem, duchem a pohybem. Švýcarský pedagog a skladatel působil během svého života v různých evropských městech: v Ženevě, Drážďanech, Paříži a ve Vídni. Pro jeho pozdější práci byl ovšem nejdůležitější pobyt v africkém Alžíru. Během ročního působení v tamějším divadle poznal hlubokou rytmickou tradici hostitelské země a uvědomil si, že evropská hudební pedagogika všeobecně nedoceňuje rytmickou složku hudby. Za hlavní cíle své zcela nově pojaté rytmiky (rytmické gymnastiky) vytyčil výchovu člověka k rytmu. V pohybovém ztvárnění rytmu zároveň spatřoval i předpoklad správného hudebního prožitku. Teprve když se rytmus obsažený v hudbě vyjádří pohybem těla, získá hudba svou výrazovou sílu.

Druhý hlavní rys Dalcrozovy rytmiky zachycuje cestu od hudební k tělesné zkušenosti. Nejprve je dána hudební skutečnost (skladba), ke které následně hledáme její pohybové ztvárnění (choreografii), jež usnadňuje její vnímání a prožívání.<sup>22</sup> Jaques-Dalcroze navrhuje sled pohybů pro základní takty a rytmické skutečnosti (obrázek 2). V té době revolučně působící názor vznikl postupně a neobešel se bez řady kritiků.<sup>23</sup> V „Tanečních písních“ („Tanzlieder“),<sup>24</sup>



Obrázek 1: Emile Jaques-Dalcroze (Gies S. 2002, s. 31).



Obrázek 2 Pohybové ztvárnění celé doby (Kugler 2000, 113).

<sup>22</sup> Počátky této myšlenky bychom mohli hledat během působnosti Jaques-Dalcroze na ženevském konzervatoři. Ve snaze o usnadnění vnímání složitých rytmů a taktů zařazoval snadné pohyby. Základním byla chůze k hudbě.

<sup>23</sup> „Nur gar Fugen und Inventionen von J. S. Bach! Der Thomaskantor und das Trikot: das viele vollends in das Gebiet des Pikanten – und vor der Bemühung mit dem Pikanten möchte ich die innerliche, keusche Kunst des Dalcroze unter allen Umständen bewahrt wisse.“ (Marsop in Kugler 2000, s. 80).

určeným dětem a mládeži, navázal Jaques-Dalcoze na výrazová cvičení F. Delsarta. Šlo vesměs o dvouhlasé písně na vlastní texty s klavírním doprovodem, jejichž provedení bylo spojeno s pantomimickými, tanečními a pohybovými prvky, znázorňujícími mimohudební obsah sdělovaný určitou hudební skladbou. Příklad ztvárnění jedné z nich vidíme na následujícím obrázku (obrázek 3). Témata textů Dalcrozových písní bychom mohli seřadit do tří oblastí: Život a hra dítěte,<sup>25</sup> výchova napomínáním a výhružkami,<sup>26</sup> a imitace světa dospělých.<sup>27</sup>



Obrázek 3 Taneční píseň „Jolis bras blancs“ („Hezké, bílé paže“) z „Gebärdenlieder“ (Kugler 2000, 57).

výchova napomínáním a výhružkami,<sup>26</sup> a imitace světa dospělých.<sup>27</sup> Taneční a rytmické pohyby, doprovázející zpěv, zvyšovaly schopnost hudebního vnímání, přijímání hudebních impulsů i celkovou motivaci a radost z nich. Své reformní pedagogické myšlenky zveřejňoval Dalcroze postupně od roku 1902. Novou metodu výuky prezentoval v přednášce „O hudebním vyučování“<sup>28</sup> na VI. konferenci švýcarských hudebních umělců v Solothurnu 1. července 1905. V letech 1906, 1916 a 1917 vydal své stěžejní spisy „Méthode Jaques-Dalcroze“ a „La Rytmique“ a roku 1907 založil asociaci rytmické gymnastiky „Société de gymnastique rythmique“ v Ženevě. Dalcrozova rytmika se těšila velké popularitě. V červnu 1912 otevřel Jaques-Dalcroze vzdělávací institut rytmické gymnastiky („Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“) v Hellerau u Drážďan, který po několikerém přerušení propaguje jeho myšlenky dodnes.

K nejúspěšnějším žákům vzdělávacího institutu v Hellerau patří beze sporu tanečnici Rudolf von Laban a Mary Wigmanová. Představitel volného výrazového tance Rudolf von Laban (1897-1958) usiloval i ve svých publikacích o absolutní osamostatnění tance a jeho nezávislosti na hudbě.<sup>29</sup> Z hlediska dějin hudební a pohybové výchovy v duchu Carla Orffa je

<sup>24</sup> Taneční písně vydané ve francouzské a německé verzi: „Premières rondes enfantines“ op. 34 (1899), „Nouvelles rondes enfantines“ op. 37 (1900), „Chansons d'enfants“ op. 42 (1904), „Chansons de gestes“ op. 58 (1904), „Gebärdenlieder“ op. 58 a op. 60.

<sup>25</sup> Na příklad „Hans, der Reiter!“ („Honza jezdec“).

<sup>26</sup> Na příklad „Le méchant petit garçon“ („Malý zlomyslný chlapec“) pojednává o chlapci, který nechtěl psát domácí úkoly, odmítl dívky a zvířata.

<sup>27</sup> Na příklad „Wie sie's machen“ („Jak to dělají oni“).

<sup>28</sup> „Über musikalischen Unterricht“.

<sup>29</sup> „Tanz als primäre Kunst, der sich aus traditionellen Bindungen an die Musik befreien hatte.“

(Kugler 2001, s. 199) „Tanec jako prvotní umění, které se osvobodilo z tradičních vazeb k hudbě.“

K nejvýznamnějším Labanovým publikacím patří:



však významnější Mary Wigmanová (1886-1973). Studium na institutu v Hellerau ukončila Mary Wigmanová v sedmadvaceti letech. Po dalším vzdělávání u Rudolfa von Labana otevřela roku 1913 svou vlastní školu v Drážďanech. Stala se zakladatelkou německého výrazového tance (New German Dance) a tanečnicí světového formátu. Stejně jako Laban vychází i Wigmanová z prvotní tělesné zkušenosti a tance jako primárního umění, jemuž je hudba podřízena. Tanec vnímá absolutně a přirovnává jeho počátky k rytmu kosmu.<sup>30</sup> Souvislost mezi rytmem a pohybem prožívala Wigmanová velmi silně. Jako první použila pro jeho doprovod i klasické rytmické bicí nástroje.<sup>31</sup> „Da der Tanz seinem Wesen nach absolut aus dem Rhythmischen lebt, ist die ihm verwandte Klangwelt das Schlaginstrument. Die Trommel, der Gong, das Becken und alle ihre verschiedene Abarten sind wie kaum ein anderes Instrument geeignet, den Rhythmus des tanzenden Menschen aufzufangen und zu unterstreichen.“<sup>32</sup> Ve svých choreografiích zdůrazňuje vyjadřovací schopnosti každého člověka.<sup>33</sup> Další vývoj hudebně-pohybové výchovy ovlivnila především svým „Tancem čarodějnice“ („Hexentanz“), ve kterém ztvárňuje čarodějnici jako v zemi zakořeněnou bytost, jež svým pohybem určuje hudební doprovod, svěřený bicím nástrojům. Jedná se, podle slov C. Orffa, o elementární tanec, zcela oproštěný od závislosti na hudbě. „Für mich und mein späteres Werk bedeutete die Kunst Mary Wigmans viel. Alle ihre Tänze waren von einer unerhörten Musikalität beseelt, auch der berühmte ‚musiklose‘ Hexentanz. Sie konnte mit ihrem Körper musizieren und Musik in Körperlichkeit umsetzen.



Obrázek 4 Mary Wigmanová tančící „Tanec čarodějnice“ (Wigmanová 1966, 43).

LABAN von, R. *Gymnastik und Tanz. [Gymnastika a tanec]*. Oldenburg : Gerhard Stalling Verlag, 1926. 176 s.  
LABAN von, R. *The mastery of movement. [Mistrovství pohybu.]* Boston : Plays, 1971. ISBN 0-8238-0123-3. 190 s.

LABAN von, R. *A life for dance. [Život pro tanec.]* New York : Theatre arts books, 1975. ISBN 0878300732.

<sup>30</sup> Tanec jako „Vplynutí do rytmu kosmu“ / „rytmický pohyb lidského těla prostoupený rytmem vesmíru“ „Einschwingen in den kosmogonischen Rhythmus“ / „rhythmische Bewegung des menschlichen Leibes in jenem unendlichen Raum der von der kosmischen Gebärdenkraft, d. h. aber vom All-Rhythmus durchflutet wurde.“ (Jungmair 2003, s. 43).

<sup>31</sup> Tympány, bubny, gongy, tam-tam, činely, indiánské bubny, kastaněty...

<sup>32</sup> „Jelikož podstata tance spočívá v rytmu, je mu barva a charakter bicích nejnepřístupnější. Žádný jiný nástroj jako buben, gong, činel a jim příbuzní nedokáže tak dobře zachytit a podtrhnout rytmus tanečnicka.“ (Wigmanová In Kugler 2000, s. 172).

<sup>33</sup> „Wigman stellt sowohl chaotische wie rituell gebändigte Kräfte, weibliche wie männliche Züge dar, erkundet die dunkle Seite der menschlichen Psyche ebenso wie das Heitere und Ekstatische und verkörpert damit das Menschliche in einer neuen Ganzheit.“ (Kugler 2000, s. 172).

Ihren Tanz empfand ich als elementar. Auch ich suchte das Elementare, die elementare Musik.“<sup>34</sup>

### 1.1.2 Škola Dorothee Güntherové - „Günther- Schule“

Ve snaze o novou organickou pohybovou výchovu otevřela tanečnice Dorothee Güntherová (1896-1975) roku 1924 v Mnichově Günther-Schule, která se zaměřila na vzdělávání dospělých. Hlavní úkol nového institutu viděla ve znovuobjevení porušené přirozené jednoty hudby a pohybu: „Als ich 1924 die Günther-Schule gründete, war es meine Absicht, einen Weg zur Wiederherstellung der naturgegebenen Einheit von Musik und Bewegung – Musik und Tanz – zu finden. Ein Weg, der nicht nur für einige intuitive Künstler gangbar sein, sondern der eine pädagogische Lösung bringen sollte, die es ermöglichte, allgemein im Menschen wieder rhythmische Schwingung, Aufnahme- und Gebefähigkeit, Tanz und Musizierlust zu erwecken.“<sup>35</sup> Se spojením hudby a tance - hudby a pohybu – se tedy nesetkáváme v Günther-Schule poprvé. Již dříve se objevilo u Jaques-Dalcroze. Güntherová jej však poprvé užívá jako pedagogického prostředku sloužícího k rozvoji všech sfér lidské osobnosti.



Obrázek 5  
Dorothee  
Güntherová,  
zobrazení z roku  
1936  
(Kugler 2002, 61)

Vzdělávací koncept Günther-Schule vycházel ze záměru všestranného rozvoje žáků. Cílem dobrého vzdělání by měl být žák lidsky hlubší a mnohostrannější, duševně pozornější a znalejší, ve svých možnostech a ve své podstatě opravdový. Na rozdíl od specifické taneční vyhraněnosti žáků ostatních institutů nabízela mnichovská škola širokou paletu pohybových a tanečních prvků. Studium bylo rozděleno do tří oborů: Funkčně-gymnastická pohybová výchova, Rytmicko-gymnastická pohybová výchova s hudebním či bez hudebního zaměření a Taneční průprava (Umělecký tanec).<sup>36</sup> Úspěšné absolvování jednoho ze dvou dvouletých oborů bylo podmínkou pro studium vlastního jednoletého tanečního směru. Podle studijního

<sup>34</sup> „Umění Mary Wigman znamenalo pro mě a pro mé pozdější dílo hodně. Všechny její tance byly protkány neslyšitelnou hudebností, i její ‚nehudební‘ tanec čarodějnice. Dovedla muzicírovat svým tělem a ztvárnit jím hudbu. Její tanec jsem shledával jako elementární. Také já jsem hledal elementární, elementární hudbu.“ (Orff In Kugler 2000, s. 170).

<sup>35</sup> „Znovuobjevení přirozené jednoty hudby a pohybu – hudby a tance - bylo mým hlavním cílem při otevření mé školy roku 1924. Nalezení cesty, která není určena jen pár intuitivním umělcům, ale všem. Vedla mě snaha o nalezení pedagogického metody k znovuprobuzení rytmického chvění, schopnosti přijímat a realizovat i objevení radosti z hudby a tance.“ (Güntherová In Jungmair 2003, s. 92).

<sup>36</sup> „Funktionell-gymnastische Körperbildung“, „Rhythmisch-gymnastische Körperbildung“ a „Tänzerische Schulung“.

plánu konkrétního oboru a struktury vyučujících bylo vyučováno gymnastice (pohybové výchově), rytmice, tanci, hudbě a řadě teoretických předmětů (jako na příklad anatomii a fyziologii, pedagogice, dějinám umění).

Jako vedoucí hudebního oddělení působil na Günther-Schule také Carl Orff. Jedním z jeho hlavních úkolů bylo vyhledávání vhodné hudby pro tanec, jež by zachycovala jeho charakter a zároveň ho inspirovala. Hudební a taneční umění jsou zde na stejné úrovni. Jelikož i zde hraje velkou roli rytmus, viděl Orff, na rozdíl od Dalcroze, který v zásadě doprovázel pohyb hrou na klavír, ideální řešení v použití bicích nástrojů. Hudební výchova, která byla spolu s gymnastikou a tancem hlavní oblastí vzdělávání, tak podporovala hudebně-rytmický rozvoj studentek a studentů. K hlavním vyučovaným dovednostem patřila improvizace, hra na tělo, cvičení dirigování a hra na Orffovy nástroje.

Během klavírní improvizace používal Carl Orff tehdy neobvyklých modálních a pentatonických škál, bordunů či paralelního vedení hlasů. Gunild Keetmanová vzpomínala:

„Orffs genialer, engagierter Unterricht stand in krassem Gegensatz zu allen meinen bisherigen Erfahrungen. Wenn er sich ans Klavier setzte und anfang zu spielen... zauberte er neue Klänge und verstand es, alle Musikstile an Beispielen, die ihm gerade dazu einfielen, unvergeßlich einzuprägen. Oder er improvisierte immer Neues und Überraschendes und konnte kaum enden. Häufig waren es für uns fremdartige Klänge, an die sich das Ohr.. erst langsam gewöhnen mußte. Es war eine oft hart anmutende Musik, in der Quinten und Quarten, auch Sekunden dominierten, in der keine kadenzierenden Abschlüsse, selten Dreiklänge vorkamen, dafür aber weitspannte freie Melodiebögen, die sich meist den Gesetzen der Symmetrie und der Entsprechung entzogen, die neue große Räume schaffen.“<sup>37</sup> Klavírní improvizace probíhala formou skupinové výuky.



Obrázek 6 Carl Orff, zobrazení z roku 1925 (Kugler 2002, 67).

Z pokusu o propojení hudby a tance vznikl postupně princip, pro nějž se vžil termín „hra na tělo“. Její jednotlivé prvky lze snadno integrovat do pohybové výchovy. „Cvičení dirigování“, při kterých řídil sólista improvizující skupinu hráčů na bicí nástroje, neměla s tradiční taktovací technikou nic společného. Šlo o vyjádření požadovaného zvuku pohybu

<sup>37</sup> „Orffovo geniální a angažované vyučování stálo v hrubém protikladu ke všem mým dosavadním zkušenostem. Když zasedl ke klavíru a začal hrát... kouzlil nové zvuky. Dovedl nám nezapomenutelně vstřípit všechny hudební styly na příkladech, které ho zrovna napadaly. Improvizoval vždy něco nového, překvapivého. Sotva dokázal přestat. Často to byly pro nás cizí zvuky (tóny), na které si naše ucho... muselo teprve pomalu zvyknout. Často to byla drsně půvabná hudba s převažujícími kvintami, kvartami a sekundami, bez kandecujících závěrů. Zřídka zazněly trojzvuky. O to více obsahovala široké, volné, většinou pravidel symetrie a přiměřenosti zbavené melodie, tvořící nové, velké prostory.“ (Keetmanová In Kugler 2000, s. 187).

celého těla, které svým charakterem připomínalo tanec (obrázek 8). „Es war kein Taktschlagen, kein Angeben der Taktart, sondern gestisches Gestalten einer Improvisation. Zwar wurden Taktarten und ihre Schlagtechnik auch geübt; worauf es mir aber ankam, war ein fast tänzerisches Führen der Musik, die wie alle unsere bisherigen Übungen vielfach improvisiert wurde. Musik aus und nach der Bewegung.“<sup>38</sup>

Na nápad výroby nových „Orffových“ nástrojů přišel Carl Orff spolu se svým přítelem, hudebním etnologem a muzikologem Curtem Sachsem (1881-1959), který Orffovi doporučil pro doprovod tance bicí nástroje. Jako melodický nástroj navrhl zobcové flétny. Přesto bylo melodických nástrojů



málo a hra na klasické koncertní bicí nástroje (marimby, xylofony,

Obrázek 8 „Cvičení dirigování“ na Günther-Schule v Mnichově (Kugler 2000, 198).



Obrázek 7 Budova Günther-Schule v Mnichově Kaulbachstraße 16; fotografie z roku 1937 (Kugler 2002,31).

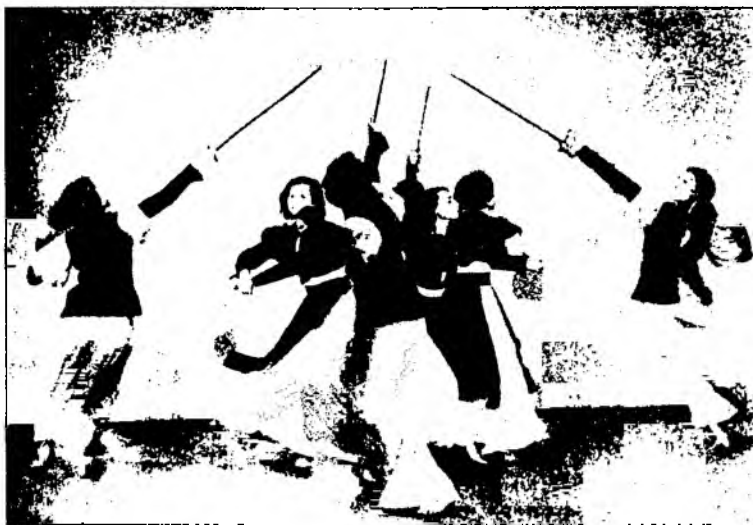
vibrafony, zvonkohry) byla pro začátečníky příliš obtížná a improvizace na ně ze začátku téměř nemožná. Proto navrhl Curt Sachs Orffovi vytvořit evropskou variantu původních afrických xylofonů. Mnichovský stavitel Karl Maendler zhotovil roku 1927 první xylofon evropského ladění. Myšlenka se rychle ujala a postupně začaly vznikat jejich další a další podoby, včetně zvonkoher a metalofonů, jak je známe dnes.<sup>39</sup> Roku

1949 založil Klaus Becker mnichovskou specializovanou dílnu na výrobu Orffových nástrojů, Studio 49. Firma dodnes nemá v této oblasti konkurenci.

<sup>38</sup> „Nebyla žádná taktová doba, nýbrž gestové ztvárnění improvizace. Taktová schémata byla sice nacvičována; ale šlo mi o taneční vedení improvizované hudby. Hudba z a dle pohybu.“ (Orff In Kugler 2000, s. 197).

<sup>39</sup> První metalofon zhotovil Maendler v roce 1932. O Orffových nástrojích více v kapitole 1.2.4.

Günther-Schule získávala stále větší popularitu a s každým semestrem přijímala více žáků. Roku 1936 změnila škola své sídlo a přestěhovala se ze zadní části domu v Luisenstraße 21 do větší budovy v Kaulbachstraße 16 (obrázek 7). Během druhé světové války byla činnost Günther-Schule ostře kritizována. Národní socialisté jí vytýkali zaměřenost na asijskou kulturu a zvuk. Omezovali turné tanečních skupin a 25. září 1944 školu uzavřeli. O necelý půlrok později (7. ledna 1945) byla škola při jednom z náletů zničena, a to včetně řady kostýmů a nástrojů. V roce 1951 koupil od D. Güntherové trosky budovy Hermann Fink a okamžitě zahájil její rekonstrukci, která byla v autentické podobě dokončena až po prodeji státu v roce 1965. V letech 1966-1988 sídlila



Obrázek 9 Taneční skupina Günther-Schule. „Dem kämpferischen Tag“ („Bojovnému dni“) ze svity „Tänze zu Ehren von Tag und Nacht“ („Tance k oslavě dne a noci“), choreografii Maja Lex 1935 (Kugler 2002, 91).

v budově vysoká škola pro televizi a film<sup>40</sup> a od roku 1988 zde působí ve stejném roce založené centrum Carla Orffa v Mnichově.<sup>41</sup>

K nejvýznamnějším žákyním Günther-Schule patří Maja Lexová (1906-1986) a Gunild Keetmanová (1904-1990). Hned po jejím absolvování se staly lektorkami školy a svou činností výrazně zvýšily její popularitu. Společně vedly hudebně-taneční skupinu, s kterou slavily úspěch po celém světě.

Pro další vývoj Orffova Schulwerku zdůrazněme především práci G. Keetmanové, asistentky a pomocnice Carla Orffa. Prožití vazeb hudebních a tanečních prvků během studia na Günther-Schule se stalo důležitým mezníkem v její kompoziční práci.<sup>42</sup> Po celý svůj život pak byla významnou propagátorkou a spoluautorkou Orffova Schulwerku a jeho metodické postupy z třicátých let zachytila ve své práci „Elementaria“.

<sup>40</sup> „Hochschule für Fernsehen und Film“.

<sup>41</sup> „Das Orff-Zentrum München“.

<sup>42</sup> „Dieser gleichsam symbiotische künstlerische Prozess und diese Verbindung mit dem Tanz gibt der musikalischen Produktivität Keetmans den Rahmen und schafft eine unverwechselbare ästhetische Qualität.“ (Ronnenfeld in Kugler 2002, s. 101).

„Tento jako by symbiotický umělecký proces a tato vazba s tancem určuje rámec Keetmanovy hudební produktivity a vytváří nezaměnitelnou estetickou kvalitu.“

Obrázek 10 Maja Lexová ,  
zobrazení z roku 1930, Maja Lex  
tančící kánon z Barbarské svity  
(Kugler 2002, 84)



Obrázek 11: Gunild Keetmanová,  
zobrazení z roku 1962  
(Regner – Ronnenfeld 2004, 97).



Obrázek 12: Hans Bergese,  
zobrazení z roku 1937 (Kugler  
2002, 118).

### 1.1.3 Orffův Schulwerk

Orffův Schulwerk (das Orff-Schulwerk) je celosvětově rozšířené označení všech pedagogických publikací Orffa a jeho spolupracovníků (Keetmanová, Bergese a dalších), na kterém se dohodl Orff se svým vydavatelem, nakladatelstvím B. Schotts Söhne. Pojmem Schulwerk (přeloženo „školní dílo“) není myšleno hotové neměnné dílo, nýbrž sbírka rytmických cvičení, textů, melodií, písní, nástrojových skladeb, která slouží jako modely k inspiraci v práci pedagogů. Ti jej dle potřeby samy obměňují a upravují či používají jen některé jeho prvky. Orffův Schulwerk vznikl rozvinutím myšlenek a koncepce školy D. Güntherové, ale na rozdíl od ní se věnuje i práci s dětmi. Je vždy spojen s aktivní spoluúčastí („Mittun“), s improvizací a se znovuobjevením přirozené jednoty pohybu, hudby a slova. Po šestileté činnosti na „Günther-Schule“ sepsal Carl Orff výsledky své práce, které po rozhovorech s majiteli vydavatelství B.Schotts Söhne roku 1930 vydal pod názvem „Elementare Musikübung“.<sup>43</sup> Vznikl tak první sešit Orffova Schulwerku a jeho vydání se stalo nejúspěšnějším rozhodnutím celého nakladatelství.<sup>44</sup> V „Elementárních hudebních cvičení“

<sup>43</sup> Elementární hudební cvičení.

<sup>44</sup> „Ich soll Noten drucken für Instrumente, die es außer Ihren paar Versuchs- und Musterexemplaren noch gar nicht gibt, ich soll eine Pädagogik propagieren, für die es noch keine Lehrer und sicher noch wenig Verständnis gibt. Aber Ihr ganzer Plan ist so phantastisch und verrückt, dass ich ein paar Versuchshefte drucken will.“ (Stecker In Kugler 2000, s. 210)

„Mám tisknout noty pro nástroje, které kromě Vašich pár exemplářů ještě vůbec neexistují. Mám propagovat pedagogiku, pro kterou mají učitelé málo pochopení. Ale celý Váš nápad je tak fantastický a bláznivý, že pár zkušebních sešitů přece jen vytisknu.“

použil Orff bicích nástrojů cizích kultur, což byl i jeden z důvodů, proč nebyl kritikou zprvu kladně přijat. Aby se přiblížil evropské tradici, přepsal Orff některé z nich pro klasické hudební nástroje.<sup>45</sup> Postupem času byl však tento problém překonán a během dvou a půl let vydal Orff se svými spolupracovníky třicet pět sešitů. Poptávka po nich je i dnes obrovská.

Popularitu získal nový pedagogický systém i díky pořadům vysílaných roku 1932 na vlnách německého rozhlasu, ve kterých Orff představil slovem i ukázkami výsledky své práce s dětmi. V letech 1931 a 1932 zveřejnil své úvahy k hudební a pohybové výchově ve čtyřech člancích.<sup>46</sup> U příležitosti mezinárodní konference na salzburžském Mozarteu roku 1953 předvedla žákyně Carla Orffa G. Keetmanová s úspěchem ukázkou své pedagogické práce a o novou metodu se začala zajímat široká pedagogická obec. Myšlenky Orffova Schulwerku se rozšířily do celého světa a vzniklo mnoho jeho národních adaptací. V letech 1950-54 vyšlo jakési kompendium Orffova pedagogického díla, a to pět svazků pod názvem „Hudba pro děti“ („Musik für Kinder“<sup>47</sup>).

V širším slova smyslu lze pod společný název Schulwerk zařadit i vyučovací koncepty pro hudební výchovu v předškolním a mladším školním věku „Musik und Tanz für Kinder“. Ve snaze o aktualizaci a doplnění předchozích sešitů je sepsali učitelé a členové Orffova institutu.<sup>48</sup>

#### 1.1.4 Orffův institut

Zájem o myšlenky Orffova Schulwerku byl mimořádný a Orffův Schulwerk pronikal do vědomí pedagogické veřejnosti celého světa. Jelikož jeho písemné zachycení mělo praktický charakter a jednotlivé sešity obsahovaly výlučně modelové příklady bez jejich delšího teoretického vysvětlení, našlo se i mnoho těch, kteří si Orffův Schulwerk vysvětlovali zcela jinak a po svém. Ze snahy o sjednocení jeho interpretace bylo v Salzburgu za podpory „Akademie pro hudbu a výtvarné umění Mozarteum“<sup>49</sup> založeno 15. července 1961 vzdělávací středisko s názvem Orffův institut. Zákonem o vysokých uměleckých školách z roku 1970 byl zařazen Orffův institut do vysokoškolské, terciální sféry vzdělávání. Roku

<sup>45</sup> „Klavier-Übung“, „Geigen-Übung“.

<sup>46</sup> „Bewegungs- und Musikerziehung als Einheit“ (1930/31); „Gedanken über Musik mit Kindern und Laien“ (1930/31); „Musik aus der Bewegung“ (1932); „Elementare Musikübung, Improvisation und Laienschulung“ (1932/33); (celkem 17 stran, zveřejněných v Kugler 2002, 169-193).

<sup>47</sup> autorů Carla Orffa a Gunild Keetman.

<sup>48</sup> HASELBACH, B., NYKRIN, R. a REGNER, H. *Musik und Tanz für Kinder I, II.* [„Hudba a tanec pro děti“.] Mainz : B. Schott Söhne, 1985-1990.

<sup>49</sup> „Akademie für Musik und darstellende Kunst Mozarteum“, založena roku 1841.

1998 změnil institut svůj název na „Institut hudební a taneční pedagogiky – Orffův institut“<sup>50</sup> a stal se součástí Univerzity Mozarteum Salzburg.<sup>51</sup>

Vzdělávání lektorů v duchu Orffova Schulwerku je jedním z hlavních úkolů institutu.

V současnosti nabízí zájemci interní studium bakalářské i magisterské, týdenní letní kurzy či každý druhý rok anglicky vyučovaný „Special course“.<sup>52</sup>

Aktuální novinky z oblasti Orffova Schulwerku jsou publikovány každý půlrok v „Orff-Schulwerk Informationen“.<sup>53</sup> Institut udržuje a zprostředkává kontakty jednotlivých Orffových společností z celého světa, pořádá mezinárodní symposia,<sup>54</sup> hospitační shromažďuje s Schulwerkem související



Obrázek 13 Budova „Institutu hudební a taneční pedagogiky - Orffova institutu“ v Salzburgu -Frohnburgweg 55 (vlastní archiv, březen 2006).

literaturu, nahrávky a filmy.

Během školního roku organizuje institut pravidelné kurzy pro širokou veřejnost z celého světa.<sup>56</sup> Nejvíce frekventantů pochází z Německa, Rakouska a USA. Z Čech a bývalého Československa přišlo do Salzburgu studovat zatím jen osm studentů.<sup>57</sup>



Obrázek 14: Univ. Prof. Mag. Phil. Manuela Widmerová, vedoucí „Institutu hudební a taneční pedagogiky – Orffova institutu“ (<http://www.moz.ac.at/german/content.php?id=5587>).

K nejvýznamnějším učitelům, kteří se výrazně zapsali do dějin institutu, patří především Carl Orff, Gunild Keetmanová, Hermann Regner, Wilhelm Keller, Vladimír Poš, Christiane a Ernst Wieblitzovi, Werner Stadler, Barbara Haselbachová, Ulrike Jungmairová, Wolfgang Hartmann, Verena

Maschatová, v současné době zde působí Manuela Widmerová, Rudolf Nykrin, Susan Quin-Eckartová, Reinhold Wirsching, Shirley Salmonová, Michael Widmer, Mari Honda-

<sup>50</sup> „Institut für Musik- und Tanzpädagogik – Orff-Institut“.

<sup>51</sup> „Universität Mozarteum Salzburg“.

<sup>52</sup> Poprvé se konal v roce 1969, příští bude otevřen od října 2006 do června 2007.

<sup>53</sup> „Informace o Orffově Schulwerku“.

<sup>54</sup> Příští mezinárodní symposium s tématem „Im Dialog“ se bude konat 6.-9. července 2006.

<sup>55</sup> Vždy v březnu a listopadu.

<sup>56</sup> Pro matky s dětmi, pro děti od 3 let výše, pro mládež a dospělé, pro seniory, pro tělesně i mentálně postižené.

<sup>57</sup> Jiří Kurková (1966), Pavel Jurkovič (1967) Eva Bartošová (1968) Kátja Morová (1969), Jitka Vrzalová (1970), Hana Kallósová (1995), Václav Salvét (2001), Jitka Kopřivová (2003).



Tominagová, Susanne Rebholzová, Andrea Ostertagová, Coloman Kallós, Hermann Urabl, Florian Müller, Thomas Heuer, Margarita Pinto do Amaralová, Petra Sachsenheimerová a jiní.

Pod současným vedením Univ. Prof. Mag. Manuely Widmerové nabízí institut široké spektrum možných specializací a uplatnění: od všeobecné hudebně-pohybové výchovy přes nástrojovou či taneční specializaci až po speciální pedagogiku.<sup>58</sup> Zachycuje aktuální vývoj estetické výchovy a pedagogických, uměleckých i vědeckých konceptů. Nesnaží se jen propagovat, ale i neustálou aktualizací myšlenek Orffova Schulwerku přispět k obohacení širokého spektra didaktických metod. Poslední významnou akcí institutu bylo červencové mezinárodní symposium „Im Dialog“, které se konalo začátkem července 2006.

## 1.2 Principy Orffova Schulwerku

Orffův Schulwerk již od svého vzniku vyvolával diskuzi a i ještě dnes se nejednou jeho principy setkávají s nepochopením. Učitelé přejímali skladby z jednotlivých sešitů a doslovně je studovali se svými žáky. V jejich pojetí ztrácel Orffův Schulwerk svůj původní inspirační a modelový charakter a stával se předmětem interpretačního umění. I dnes se setkáváme s jeho natolik odlišnými pojetími, že je třeba krátce shrnout, co Orffův Schulwerk je a co už rozhodně není.

Hans Bergese, jeden z prvních lektorů, v dopise Orffovi píše: „Die Musiklehrer verstanden nicht, daß das Schulwerk eigentlich Anti-Druck ist, daß es eine Stilidee, eine Arbeitsweise ist, die man wohl lehren aber nicht beschreiben kann.“<sup>59</sup> Slovy „Anti-Druck“ myslel Bergese, že není určen k písemnému zachycení a jeho vztah k nezapsatelné praxi etnické hudby. „*Orffův Schulwerk není metoda* ani se nemíní stát náhražkou za jiné metody, používané při elementární hudební výchově především na všeobecně vzdělávacích školách, a neznamena už vůbec ‚vylepšení‘ něčeho, co zde již dříve bylo. Nejvýstižněji bychom snad mohli Schulwerk charakterizovat výrazem směr, proud, pojetí či způsob anebo formu elementární hudební výchovy, která nevylučuje žádnou z metod (např. různé metody intonační), pokud se neoctne v přímém rozporu s duchem Schulwerku.“<sup>60</sup> Orffův Schulwerk

<sup>58</sup> Práce s mentálně a tělesně postiženými, s lidmi trpícími poruchou sluchu, muzikoterapie.

<sup>59</sup> „Učitelé hudby nerozuměli, že Schulwerk je vlastně Anti-Druck,“ (neotisknutelný) „že jeho proudovou myšlenku tvoří pracovní způsob, který se dobře vyučuje, ale který se nedá popsat.“ (Bergese In Kugler 2002, s. 115).

<sup>60</sup> (Poš In Holzknacht a kol. 1969, s. 202).

je soubor principů, které se vzájemně podporují. Značí několik možných cest, podřízených všeobecnému principu. V žádném případě to není systém absolutních metodických řad a postupů, neurčuje striktně jednotlivé didaktické kroky.<sup>61</sup>

„Das Orff-Schulwerk ist ein Anfang und sucht kein Ende, sondern fortwährende Wandlung und Abwandlung, Kennzeichen des Lebendigen.“<sup>62</sup> Orffův Schulwerk řeší současné nejvýznamnější hudebně pedagogické otázky a přesto, že uznává sólistické výkony uvnitř skladby, pracuje výhradně se skupinou, v níž si jsou všichni rovni. Minimální počet lidí ve skupině jsou dva a maximální lze určit velmi těžko, neboť závisí na mnoha vnějších okolnostech. Orffův Schulwerk není systematický vyučovací koncept, nýbrž směr nabízející inspiraci a podněty pro vlastní práci. Dle slov Orffa: „Das Schulwerk ist eine beschnittene Hecke.“<sup>63</sup>

**Orffův Schulwerk je založen na prožitku.** Je „prostředkem vedoucím k totální *aktivizaci hudebně výchovného procesu*, který obsahuje všechny složky muzické výchovy, ač na elementárním a zprvu třeba jen na praelementárním stupni.“<sup>64</sup> Cílem je hraví, zpívající, improvizující a pohybující se (nejen) dítě, jež „v sobě ideálním způsobem uzavírá kruh: skladatel - interpret - posluchač.“<sup>65</sup> „Erziehung kann niemals auf Passivität des Kindes abzielen, aber auch nicht auf die Aktivität des Erziehers. Alle Erziehung hat seine (des Kindes) eigene Bewegung zu fördern.“<sup>66</sup> Právě spontánní prožitek z těchto činností, výraz a tvořivost jsou základem rozvoje hudebnosti. Aktivita, spontánnost a nezištnost<sup>67</sup> patří zároveň k hlavním principům (dětské) hry, která je nejvhodnější formou výuky. Motivuje a rozvíjí spontánnost projevu.

Orffův Schulwerk vychází z *praxe*<sup>68</sup> a z *národní tradice*. Především v „Hudbě pro děti“ („Musik für Kinder“) se objevují kromě hudby umělé i **prvky hudby lidové**. Dle Reusche<sup>69</sup> jsou lidová rčení, písně, říkadla a hry hodnotou, v níž se zrcadlí duševní domov

---

<sup>61</sup> Cyklus sešitů „Hudby pro děti“ („Musik für Kinder“) sleduje určitý metodický vývoj. Je předkládán jako jedna z možných cest, ne jako jediné absolutní řešení.

<sup>62</sup> „Orffův Schulwerk je začátek nehledající konec, nýbrž neustálou změnu, obměnu, známky živoucího.“ (Keller In Keller a Reusch 1954, s. 45).

<sup>63</sup> „Orff-Schulwerk je ořezané houští.“ (Orff In Keller a Reusch 1954, s. 45).

<sup>64</sup> (Poš In Holzknacht a kol. 1969, s. 203).

<sup>65</sup> (Poš In Holzknacht a kol. 1969, s. 203).

<sup>66</sup> „Výchova nemá být nikdy založena na pasivitě dítěte, ale také ne na aktivitě vychovatele. Veškerá výchova by měla podporovat činnosti dítěte vlastní.“ (Jünger In Keller a Reusch 1954, s. 54).

<sup>67</sup> „Dítě si nehraje, aby se obohatilo, aby tím něco získalo. Hraje si jen a jen z lásky ke hře samé.“ (Dostál In Holas a Korbel 1968, s. 5).

<sup>68</sup> Abychom mohli něco pochopit, musíme to nejprve prožít.

<sup>69</sup> KELLER, W., REUSCH, F. *Orff Schulwerk. Einführung in „Musik für Kinder“: Grundlagen und Ziele des Orff-Schulwerks. [Orffův Schulwerk. Úvod k „Hudbě pro děti“. Základy a cíle Orffova Schulwerku]* 1. vyd. Mainz : B. Schott's Söhne, 1954. 55 s.

(„Seelenheimat“) každého z nás. „Die Wahrheit und Wirklichkeit des Märchens [...] bleiben dem Kinde, trotz aller ‚Aufklärung‘, schon von Natur aus erhalten.“<sup>70</sup> Naději současné hudební pedagogiky shledává Reusch v znovuprožití a znovupoznání hodnot lidové hudební tradice, i když jejich probuzení není dnes lehkým úkolem.<sup>71</sup> Řečové prožitky říkadel a her v nás zůstávají až do nejvyššího věku. Každá řeč má svůj rytmus a zvukomalebnost a jejím poznáváním se seznamujeme i s tradicemi. Offův Schulwerk pojímá řeč elementárně: „Alles ist vom Rhythmus und Klang her lebendig, erfaßt und durch die Bewegung der Mimik und Gestik ins Körperliche übersetzt. Das gilt vor allem für das Spiel- und Tanzlied. Worhythmisches Spiele, verbunden mit Bewegung (trommeln, reiten, nachahmendes Tun und Werken), lösen die Zungen und lockern die Glieder durch Klatschen und Stampfen [...] und echte Freude und Begeisterung, hier wächst beides von selbst aus den lebensgestaltenden Kräften der Musik und wird zum pädagogisch auswertbaren Bildungsfaktor.“<sup>72</sup>

### 1.2.1 „Das Elementare“ / Elementární hudba – hudba pro všechny

*„Über das Menschensein können wir nicht hinaus.“<sup>73</sup> (Carl Orff)*

Hudba patří všem, nejen talentovaným jedincům. Carl Orff předpokládal, že každé dítě je svým způsobem nadané. Jelikož hudební výchova není určena jen nadaným dětem, je třeba přizpůsobit její koncepci tak, aby se v ní cítil osloven každý, šikovný i méně šikovný.

---

<sup>70</sup> „Pravdu a skutečnost pohádky [...] si dítě i přes veškeré ‚osvícení‘ samo od přírody zachová.“

(Reusch In Keller a Reusch 1954, s. 50).

<sup>71</sup> „Die musikpädagogische Chance unserer Zeit besteht mithin darin, daß wir [...] so doch aus dem Erleben und aus der Erkenntnis zu den unzerstörbaren *Werten* von Märchen, Sage, Kinder- und Volkslied zurückfinden, solange unser Volk noch gesund und heil genug ist, sie nutzbar zu machen.“ (Reusch In Keller a Reusch 1954, s.49)

„V současnosti spočívají šance hudební pedagogiky v tom, že [...] z prožitku a poznání znovu nalezneme nezníčitelné hodnoty pohádek, pověstí, dětských a lidových písní. Tak dlouho, dokud je náš národ ještě dostatečně zdravý a léčitelný a umožní nám jejich hodnoty využít.“

„Gerade im Zeitalter der Technik müssen diese Urbezirke des Unbewußten und Tiefenschichtlichen im Kinde gepflegt und wachgehalten werden, sollen im Erwachsenenalter nicht schwere seelische und nervliche Störungen auftreten.“ (Reusch In Keller a Reusch 1954, s. 50)

„Právě ve věku techniky musíme zvlášť proubozet a opečovávat tyto hluboce zakořeněné oblasti nevědomí dítěte, neboť v dospělosti by jejich nevědomost mohla přispět k rozvoji potíží duševního a nervového charakteru.“

<sup>72</sup> „Vše je zrytmizováno, zhudebněno a tělesně ztvárněno pohybem, mimikou a gesty. To platí především o tanečních písních a o hrách. Rytmičko – deklamační hry, spojené s pohyby (bubnováním, jízdou na koni, nápodobou), uvolňují jazyk a pomocí tleskání a dupání i ostatní údy [...] Navozují radost a nadšení, jež zde vznikají samy od sebe z živoucích, tvořivých sil hudby a stávají se pedagogickým, zhodnocujícím se a vzdělávacím faktorem.“ (Keller a Reusch 1954, s. 51).

<sup>73</sup> „Nesmíme překročit hranice lidskosti.“ (Orff In Keller a Reusch 1954, s. 50).

Mnohotvárnost úkolů způsobuje, že se nikdo necítí méněcenný či preferovaný. Vše probíhá ve společné tvorbě, hře a poslechu. Každý z nás dokáže prožít a objevit ono elementárně muzické, hudbu, jež je mu srozumitelná a na jejímž základě může v budoucnu stavět vyšší a náročnější poznávání hudby. Orffův Schulwerk se snaží předat ono základní (elementární).

Pojmů „elementární tanec“ a „elementární hudba“, označujících něco základního, všem přístupného, použili poprvé Wilhelm Keller a Dorothee Güntherová v 60. letech 20. století. V oblasti pohybu „ono elementární“ definovala již roku 1914 Mary Wigmanová svým „Tancem čarodějnice“ („Hexentanz“). Orff hledal něco podobného v hudbě.<sup>74</sup> „Elementar, lateinisch elementarius, heißt, ‚zu den Elementen gehörig, urstofflich, uranfänglich, anfangsgemässig‘.“<sup>75</sup> „Elementare Musik ist nie Musik allein, sie ist mit Bewegung, Tanz und Sprache verbunden, sie ist eine Musik, die man selbst tun muss, in die man nicht als Hörer, sondern als Mitspieler einbezogen ist. Sie ist vorgeistig, kennt keine große Form, keine Architektonik, sie bringt kleine Reihenformen, Ostinati, kleine Rondoformen. Elementare Musik ist erdnah, naturhaft, körperlich, für jeden erlern- und erlebbar, dem Kinde gemäß.“<sup>76</sup>

„Elementární muzicírování“ je možné v každém věku, avšak volba písní, textů a technických nároků je dle věku rozdílná. Pro poznání „elementárního“ definuje Orff v předmluvě Rytmicko-melodických cvičení<sup>77</sup> dva předpoklady. Nejprve jmenuje tzv. vyjadřovací připravenost „Äußerungsfreudigkeit“, schopnost těla přijímat dojmy a vlastní sebevyjadřovací potřeby. Lze jí dosáhnout uvolňovacími cvičeními či gymnastikou. Upozorňuje na vazbu mezi tělem, jeho napětím, volností, dechem a vlastní hudbou.<sup>78</sup> Druhým aspektem je odpoutání se od svazující notace, což umožní zaměřit se na vlastní činnost a muzicírování.

Redukce a hledání základního, podstatného v hudbě není jednoduché a zřejmě otázka obsahu elementární hudby nebude nikdy zcela zodpovězena. Při jejím hledání bychom mohli začít u počátku hudby samé: „*Die Musik fängt im Menschen an, und so die Unterweisung.*

---

<sup>74</sup> Více citát o Mary Wigmanové v kapitole 1.1.1.

<sup>75</sup> „Elementární, z latinského elementarius, znamená patřící k základům, k začátkům, prvotní, začátku přiměřené.“ (Orff In Jungmair 1992, s. 127).

<sup>76</sup> „Elementární hudba není hudba samotná, je spojena s pohybem, tancem a řečí. Je hudbou, které se samy musíme účastnit, ve které nejsme posluchači, ale hráči. Nezná žádné velké formy, žádnou architekturu, přináší malé formy, ostináta, ronda. Elementární hudba je blízká zemi, přirozená, tělesná, pro každého srozumitelná a prožitelná.“ (Orff In Jungmair 1992, s. 127).

<sup>77</sup> ORFF, C. Orff-Schulwerk. Elementare Musikübung. Rhythmisch-melodische Übung. [Orffův Schulwerk. Elementární hudební cvičení. Rytmicko-melodické cvičení.] Mainz : B.Schott's Söhne, 1933. 63 s.

<sup>78</sup> „Ebenso wichtig wie ein gutklingendes Instrument ist der Sitz und die Haltung des Spielers.“ (Kugler 2000, s.249).

„To, jak hráč stojí a sedí je stejně důležité jako dobře znějící nástroj.“

*Nicht am Instrument, nicht mit dem ersten Finger oder mit der ersten Lage oder mit diesem oder jenem Akkord. Das Erste ist die eigene Stille, das In-sich-Horchen, das Bereitsein für die Musik, das Hören auf den eigenen Herzschlag und den Atem.“<sup>79</sup> (Carl Orff)*

## 1.2.2 Spojení hudby, pohybu a řeči

V souvislosti s elementární hudbou hovoří Orff i o tzv. hudbě „primitivní“, kterou muzikologická tradice třicátých let minulého století<sup>80</sup> označovala hudbu s úzkým vztahem k pohybu a tanci vyznačující se bohatou rytmikou s improvizacním a exotickým charakterem. Dnes bychom užili spíše pojmu „mimoevropské hudební kultury“. Právě u mimoevropských národů splývá hudba, pohyb a řeč v jeden neoddělitelný celek a Orffův Schulwerk usiluje o znovuoobjevení této přirozené jednoty, která rozvojem civilizace a společnosti zanikla.

Schopnost vžít se do hudby a tělesná reakce na slyšené patří k nejčastějším příkladům vztahu hudby a pohybu. Není ovšem příkladem jediným. Jasný rytmus ovlivňuje tělesný pohyb a prožívání, vláčný pohyb paží podporuje klenutí frází, pohybová improvizace určuje improvizaci hudební a naopak. Inspirací pro pohybovou i hudební improvizaci mohou být i jednotlivá slova, texty, pohádky či básně. Řeč pomáhá i k zlepšení vyjadřovacích schopností a rytmického cítění. Jednotlivé rytmy podložené vhodným textem umožní jejich snadnější zvládnutí. Slova nejprve říkáme, poté k nim přidáme hru na tělo či Orffovy nástroje a text si myslíme pouze v duchu. Pomocí opory slova zvládneme i složitější rytmy.

## 1.2.3 Improvizace jako metoda

Velkou roli v Orffově Schulwerku hraje improvizace. Tvůrčí hudební i pohybový přístup otevírá nové možnosti sebepoznání a sebevyjádření. Improvizace usnadňuje pochopení folklóru, jazzu i osvojení si teoretických poznatků z oblastí hudebních forem, harmonie a jiných disciplín. Přesto ji nelze provádět bez přípravy. Řekneme-li například dítěti, aby zpívalo, co chce, bude se většinou bát. Improvizace by měla být jasně stanovená a přiměřená dovednostem hráče. „Chceme-li uvolnit žákův sklon ke svobodě,

<sup>79</sup> „Hudba začíná v člověku, ne na nástroji, ne prvním položeným prstem, první polohou na houslích, ne tím či jiným akordem. To první je vlastní ticho, poslouchání sám sebe, připravenost pro hudbu, poslouchání vlastního tepu srdce a dechu.“ (Orff In Jungmair 2003, s. 97).

<sup>80</sup> R. Wallaschek.

musíme jeho volnost nejprve omezit, aby poznal hranice prostoru, v němž se má jeho hra pohybovat. Neboť ‚umění improvizace‘ neznámá nic jiného než zvládnutí určitého prostoru v tomto smyslu.“<sup>81</sup> Poznání improvizace jako významné součásti uměleckého řemesla zároveň přispívá k porozumění kompozičního procesu. „Právě svéráz tvůrčího výkonu v hudbě mohou pochopit jen lidé, kteří sami na sobě zažili a zakusili *tvůrčí* styk s hudebním materiálem. Výhradně reproduktivní obírání se hudbou vede nutně k čistě retrospektivnímu nazírání hudby, k jednostrannému zaměření na tradiční a konvenční skladebné slohy a jejich tónové systémy a k neschopnosti chápat a hodnotit novou a nebývalou či odlehlou a velmi starou hudbu i její teoretické a technické podmínky.“<sup>82</sup> Improvizace jako experimentální postup a produkce vlastní hudby otevírá nové cesty k hudbě samé. Probíhá bez vazby na notový zápis a předem daných skutečnostech.

Všechny skladby obsažené v jeho sešitech jsou „pouze“ zapsané výsledky improvizací a pro učitele mají vzorový, modelový charakter. V žádném případě to nejsou předlohy k stoprocentně shodnému nastudování. Elementární hudební a pohybovou improvizaci zařazujeme ve výuce v duchu Carla Orffa již od první vyučovací hodiny, třeba jen v minimálním rozsahu tak, aby její požadavky odpovídaly schopnostem a technickým dovednostem žáků. Dále uvádím základní metodické kroky hudební improvizace, jak jsou zachyceny v „Musik für Kinder“<sup>83</sup> a „Elementaria“<sup>84</sup> Carla Orffa a Gunild Keetman:

Základním předpokladem společného muzicírování je dle Keetmanové „Reaktionsschulung“ (cvičení reakcí), které spočívá v rozvíjení smyslu pro skupinu - společný začátek, konec, nádech a vnímání ostatních. Například učitel mění tempo a dynamiku tleskání nebo druh či směr pohybu a žáci se snaží jeho změny rychle rozpoznat a přejmout. Skupina se snaží o exaktní společný začátek a konec ukázaný učitelem, o pokračování a udržení učitelem předtleskaného tempa, či o tleskání základních dob učitelem improvizované melodie. Podobných cvičení je celá řada.

Z vlastních jmen, říkadel a z důvěrně známých písní vyjme učitel charakteristické rytmické modely („Rhythmische Bausteine“<sup>85</sup>), které slouží jako základ veškeré další práce a improvizace. Rytmičké modely, obsahující příkladné rytmy bez předtaktí, odvodí učitel jak pro dvoudobý, tak i pro třídobý takt. Modely vycházejí nejprve ze čtvrtových a osminových hodnot, později přidáváme hodnoty další. Děti k nim hledají nová, např. tématicky zaměřená

<sup>81</sup> Keller In Hozknecht, V. a kol. 1969, s. 235.


<sup>82</sup> Keller In Hozknecht, V. a kol. 1969, s. 232.

<sup>83</sup> ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder I-V*. Mainz : B. Schott's Söhne, 1950-1954.


<sup>84</sup> KEETMAN, G. *Elementaria. Erster Umgang mit dem Orff-Schulwerk*. Stuttgart : Ernst Klett, 1970. 200 s.

<sup>85</sup> Keetmanová.

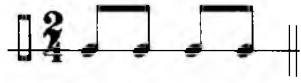
slova. Rytmus tleskají, hrají na tělo, na drobné bicí nástroje, zpívají a improvizují melodie v daném prostoru. Dále uvádím příklad jednoduchých rytmických modelů s tématicky podloženým textem (rostliny, ovoce a zelenina, vlastní jména):




Kvíť  
Hruška  
Oto



Růžička  
Rýžička  
Růženka



Kopretina  
Mandarinka  
Daniela




Mák  
Hrách  
Ján



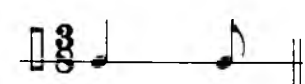
Tulipán  
Ten citrón  
Florián




Hřebíček  
Jablíčko  
Honzíček



Akát  
Banán  
Jeník



Růže  
Hrášek  
Václav



Maceška  
Pomeranč  
Marie

Jednotlivé rytmické modely spojujeme do větších celků a pro snažší zapamatování je můžeme podložit textem. Uvádím příklad otextování jednoho rytmického cvičení z Orffova Schulwerku,<sup>86</sup> které zhotovili studenti ze Švýcarska, Japonska, Španělska, USA a Čech.<sup>87</sup>

The image shows a musical score for a rhythmic exercise. It consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in French, Japanese, and English. The tempo and key signature are indicated as 'D. C. al Fine'.

System 1 (French):  
 Pommes tu portes ou ve - ri - sa sus - vages, viens donc, il fait beau un sai bien.  
 viens donc, c'est la fête su - jor - rin: Fine

System 2 (Japanese):  
 マー マー - マー いきいいの いく いくも いくの  
 Ma - ma Ma - ma i ki i i no iku iku mo iku no  
 da te da te do u hu iu ga wa tu shi o ma i ru  
 マー マー - マー いきいいの わたしは、ている  
 A ma do mo Yu ki do mo do shi te mo i ku i ku Ka mi na ri A ra shi no ko wa ku no i  
 あま(ち)ゆき(も)どし(も)いく(も)いく(も)あらし(も)あらし(も)こわ(く)くない Fine

System 3 (English):  
 Mar - vin had an a - cin - ba - tie cat, this cat, that he had, it was black.  
 when this cat had cat - en up a rat, he got his old cat in a sack! Fine

System 4 (English):  
 Marvin, Marvin, let me grohl! Marvin, Marvin, let me go, me - ow! Marv - Ma - ow! Oh Marvin! let me grohl now!  
 D. C. al Fine

System 5 (Czech):  
 Vho, vho, s Míchou vho, máte se spíš o  
 je Fine Prost va něj klíčy to tohý potom klíčky, to  
 je pát sí, o re, há sí, to všchno vnuť se D. C. al Fine

Příklad 1 Ukázka textování rytmu.

Základ počáteční práce s rytmickými modely tvoří *hra na ozvěnu (echo)*, která spočívá v přesném opakování učitelem předvedeného modelu žáky. Učitel volí jeden, dva či vícetaktové motivy nejprve pomalého tempa a jednoduché struktury. Postupně zvyšuje obtížnost úkolů, přidává výrazové prvky (dynamiku) a další elementy hry na tělo (tleskání, pleskání, dupání, luskání).<sup>88</sup> „Echo hry“ rozvíjejí diferenciační poslechové schopnosti, smysl pro formu, hudební paměť, podporují schopnost rychlé bezprostřední reakce a v případě zapojení více prvků hry na tělo i smysl pro barvu zvuku.<sup>89</sup> Významnou roli má při tom i vzor učitele. Především mladší děti jej přijímají až překvapivě snadno.

<sup>86</sup> Orff a Keetman 1950, s. 80.

<sup>87</sup> Dle Jungmair 2003, s. 122; český text vlastní.

<sup>88</sup> Více o hře na tělo v kapitole o Orffových nástrojích.

<sup>89</sup> Např. Hra na ozvěnu se zavřenýma očima.

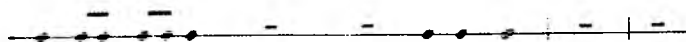




Příklad 2 Rytmická ozvěna s předtaktím. (Orff a Keetman 1950, s. 72).

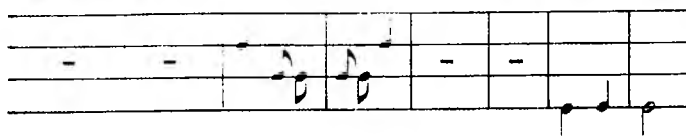
Hra na ozvěnu může být dále variována. Keetmanová uvádí tři možnosti: „Konstantní echo“ spočívá v současném tleskání rytmického modelu učitelem i žáky. Učitel rytmický motiv pozmění a úkolem žáků je změnu co možná nejrychleji zaregistrovat a zahrát. Teprve tehdy, když změnu všechny děti zvládnou, obměňuje vyučující motiv dál. U „proměnlivého echa“ učitel předtleská sám jednoduchý rytmus. Děti jej opakují rytmicky přesně, avšak s libovolnými prvky hry na tělo. V „doplňovacím echu“ zopakuje žák danou část a dále ji doplní. „Doplňovací echo“ představuje zároveň i první setkání s hudební formou a učitel na příkladech názorně vysvětluje správné řešení úkolů. Pro tento druh hry na ozvěnu se ujalo i označení „hra na otázku a odpověď“.

Učitel (tleskání)

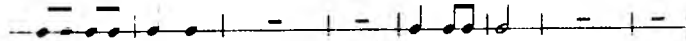


Žáci

- luskání
- tleskání
- pleskání
- dupání

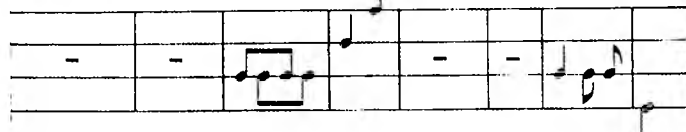


Učitel (tleskání)

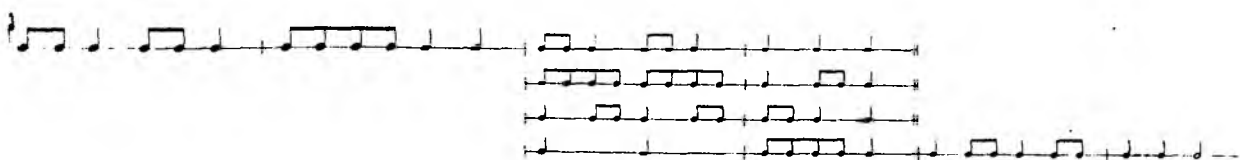


Žáci

- luskání
- tleskání
- pleskání
- dupání



Příklad 3 „Proměnlivé echo“. (Keetman 1970, s. 29).



Příklad 4 „Doplňovací echo“. Příklad řešení. (Orff a Keetman 1950, s. 82).

Zvláštní formu hry na ozvěnu tvoří *rytmický kánon*, při němž skupinka opakuje hru improvizovanou sólisty. Na počátku cvičení této formy tleskají děti známé dvoutaktové motivy a učitel se k nim kanonicky přidá. Později zvyšuje učitel délku a náročnost improvizovaných vzorových frází, které děti po něm opakují. Dbá při tom na zařazování

jednoduchých rytmů a pauz, které jsou podmínkou vnímání předešlého. Pokud by následovala jedna obtížná figura za druhou, nebyli by hráči schopni předtleskané zopakovat. Vzniklé a případně písemně zachycené kánony mohou sloužit jako pramen dalšího instrumentálního či pohybového zpracování.<sup>90</sup>



Dupání      Příklad 5 Rytmický kánon. (Orff a Keetman 1950, s. 93).

Rytmické modely a jejich kombinace procvičujeme nejprve již zmíněnou hrou na tělo. Později je hraje na drobné bicí a melodicko-rytmické nástroje, přičemž volíme vhodnou kombinaci rytmů a nástrojů.<sup>91</sup> Modelová slova postupně ztrácejí na své důležitosti a v konečné fázi jsou v představě dítěte nahrazena notovým obrazem. Rytmické modely tvoří základ nejen veškeré práce, ale i ostinátních doprovodů a melodické improvizace.

Hledání nových slov k rytmům, vymýšlení vlastních doprovodů, pohybových gest k říkadlu i písni, hra na „otázku a odpověď“ či improvizace kupletů rouda jsou příklady prvních improvizací. Improvizaci sólistů v kupletech lze doprovázet rytmickým tutti doprovodem, jak je uvedeno i v následujícím příkladu z prvního svazku „Musik für Kinder“.

<sup>90</sup> Např. Jedna skupina hraje na dřevěné nástroje (vysoko), druhá na bubínky (nízko). Pohybové ztvárnění kánonu v soustředných kruzích.

<sup>91</sup> Dlouho znějící nástroj vyžaduje rytmické motivy obsahující delší notové hodnoty, hbité a rychlé rytmy naopak krátce znějící nástroj.

## Rhythmische Rondospiele

Beispiele:

Příklad 6 Rytmičkéhó róna. (Orff a Keetman 1950, s. 85).

Melodická improvizace začíná nejprve na dvou tónech, pátém a třetím stupni, a zanedlouho vyučující zařadí stupeň šestý. V této elementární improvizaci žáci zhudebňují například vlastní jména, názvy věcí apod. Vhodná jsou i říkadla a dětské písně. Uvedme příklad zhudebnění lidového textu z prvního svazku „České Orffovy školy“.

### 1 ŠNEČEK

Příklad 7 Příklad zhudebnění říkadla „Šnečku, šnečku.“ (HURNÍK I. a EBEN P. Česká Orffova škola I. Začátky. Praha: Supraphon, 1969, s. 55).

Třítónový prostor se rozšíří o dva tóny na bezpůltónovou *pentatoniku*,<sup>92</sup> vytvářející ideální „ochranný“ rámec skupinové improvizace. Pentatonika zároveň ničí svazující představu

<sup>92</sup> Pětitétonovou řadu, jejíž název je odvozen z řeckého „pente“ (pět) a „tonos“ (tón).

kadencující harmonie i melodiky a otevírá předpoklady pravé tvořivé práce. „In diesem, ihm mental entsprechenden Bezirk (Fünftonraum) kann das Kind am leichtesten zu eigener Ausdrucksmöglichkeit gelangen, ohne der Gefahr einer Anlehnung an die überstarken Vorbilder anderer Musik ausgesetzt zu sein.“<sup>93</sup> Pentatonika existuje ve dvou formách: anhemitonická a hemitonická. Hemitonická<sup>94</sup> pentatonika, na rozdíl od bezpůltónové anhemitonické, musí obsahovat alespoň jeden půltón. Obě její formy jsou velmi staré. Pentatonika stála na počátku vývoje většiny hudebních kultur a v mnohých<sup>95</sup> přetrvává dodnes. Bezpůltónovou (anhemitonickou) formu pentatoniky přejal Orff jako součást svého pedagogického konceptu. Jelikož se nelyzuje harmonickými stupni a kadencujícími harmoniemi, vytváří ideální prostor pro improvizaci i pro laiky bez předchozích teoretických znalostí. Souzvuk všech pěti tónů vytváří jedinou její základní harmonii. I přes velký počet tónů je to souzvuk měkce disonantní a pro sluch snadno přijatelný. Jedno z možných vysvětlení vzniku pentatoniky představuje princip řazení vzestupných kvint:



Příklad 8 Jedna z teorií o vzniku pentatoniky.

Od zmíněné pentatoniky „do“ (např. c-d-e-g-a) odvozujeme její další čtyři varianty. Označujeme je relativními solmizačními slabikami podle postavení základního tónu k řadě „do“ jako „re“, „mi“, „fa“, „so(l)“ a „la“ pentatonika. Svým charakterem se zásadně liší, především vzájemně nejkontrastnější pentatoniky „do“ a „la“. První a třetí tón „do“ řady jsou od sebe vzdáleny o velkou tercii a řada naznačuje durový charakter. Začátek „la“ řady tvoří interval malé terciie, což způsobuje její inklinování k mollovému typu. Někteří muzikologové považují „do“ a „la“ pentatoniky za předchůdce dnešních durových a mollových tónin.

<sup>93</sup> „V této jemu mentálně odpovídající oblasti (pětitónovém prostoru) se může dítě nejnázne vyjádřit bez nebezpečí silného vlivu vzorů jiné hudby.“ (Orff In Keetman 1970, s. 16).

<sup>94</sup> Z řeckého „hemitonos“ (půltón).

<sup>95</sup> Především oblast Asie (Čína, Japonsko, západní Indie), Afriky i Ameriky. V Evropě se nejvíce prosadila ve Skandinávii, Skotsku a Finsku. Ve střední Evropě se s jejími náznaky setkáváme u starších lidových písní.

Do - pentatonika                      Re - pentatonika

Mi - pentatonika                      So(l) - pentatonika

La - pentatonika

Příklad 9 Typy anhemitonické pentatoniky.

Při pokusu o terciového uspořádání pentatonického materiálu (např. c-d-e-g-a) narazíme vždy na kvintovou mezeru (viz následující příklad, např. d-a, g-d). Pokud uplatníme kvartový princip, zjistíme, že rozložení je mnohem organičtější a pravidelné. Proto základ pentatonické harmonie tvoří kvarty.

Příklad 10 Terciové uspořádání pentatoniky.

Příklad 11 Kvartové uspořádání pentatoniky.

Jak dlouho bychom měli se třídou improvizovat v pětiténovém prostoru? Wilhelm Keller<sup>96</sup> doporučuje minimálně jeden rok a v případě, že se skupinou pracujeme méně než dvakrát týdně či kratší dobu než devadesát minut, neváhá toto časové období prodloužit. Nejhorší je podle něj netrpělivost učitele a podcenění významu pentatoniky.

<sup>96</sup> Keller a Reusch 1954.

Doplněním „do“ pentatoniky o čtvrtý a sedmý stupeň rozšíříme improvizační rámec dětí nejprve na *šesti-*, později na *sedmitónový prostor*. Vyplnění prostoru mezi dvěma terciemi zároveň znamená začátek tradičního harmonického cítění. Procvičujeme je zpočátku ostinátním *střídáním dvou harmonických funkcí*<sup>97</sup> prvního a druhého, poté prvního a šestého harmonického stupně. V doprovodech užíváme paralelní vedení tercií, sext i trojzvuků. Mezitím se v některých improvizacích opět vrátíme k pentatonice.

Příklad 12 Střídání harmonických funkcí prvního a druhého stupně. Taneční skladba (Orff a Keetman 1951, s. 99).

Příklad 13 Střídání harmonických funkcí prvního a šestého stupně. Mučednický týden (Orff a Keetman 1951, s. 111).

<sup>97</sup> „Pendelharmonik“.

V třetím dílu „Hudby pro děti“<sup>98</sup> pracuje Orff a Keetmanová s dominantní a subdominantní harmonickou funkcí, se septimami a nónami. Pro zdůraznění dominantní funkce užívá často tympanů (viz následující příklad).

The image shows three systems of musical notation. Each system includes four staves: Soprano Flute (Sopran-Flöten), Soprano Xylophone (Sopran-Xylophon), Alto Xylophone (Alt-Xylophon), and Percussion (Pauken). The notation consists of rhythmic patterns and melodic lines, with dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Příklad 14 Střídání tónické a dominantní funkce. Allegro (Orff a Keetman 1951, s. 21).

*Mollové tóniny*, blízké „la“ pentatonice, uvádí Orff z odlišnosti durového a mollového kvintakordu podobným způsobem jako tóniny durové. Ve čtvrtém dílu „Hudby pro děti“ najdeme pak příklady improvizací v aiolských, dórských a frygických tóninách.

Při poslechu hudby dochází u mnoha dětí ke spontánní elementární **pohybové improvizaci**, která vyrůstá z jejich přirozené touhy po pohybu. K úkolům učitele patří tyto potřeby probouzet, podporovat je a udržovat i pečlivě zvolenou hudbou a zadáními. Zpočátku je přirozené nechat všechny děti improvizovat společně či ve skupinkách, teprve později jednotlivě. Improvizaci spojujeme s pohybovými<sup>99</sup> a hudebními<sup>100</sup> úkoly.

„Nikdy neopakovat a nepřerušovat!“<sup>101</sup> uvádí Wilhelm Keller jako základní pravidlo improvizace. Je to hra v čase s nutnou návazností na minulé i budoucí. I když třeba nejsme spokojeni s jedním tónem či pohybem, je nutné hrát dál a neopravovat. Jen tak se naučíme pravé improvizaci. Pro učitele není improvizace zcela jednoduchá. Vyžaduje důkladnou přípravu, jasně stanovená pravidla a díky své „nepředvídanosti“ i pohotovou reakci a flexibilitu vedoucího.

<sup>98</sup> ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder III. Dur : Dominanten.* [Orffiv Schulwerk. *Hudba pro děti III. Dur: Dominanty.*] Mainz: B. Schott's Söhne, 1953. 122 s.

<sup>99</sup> Na příklad improvizace ve dvojicích (zrcadlo, stín druhého); všichni napodobují pohyb improvizujícího sólisty („mir nach“); „stop & go“ – pohybová improvizace ve dvou fázích. ^

<sup>100</sup> Na příklad zapojení drobných bicích nástrojů, tympanů v místnosti.

<sup>101</sup> Holzkecht a kol. 1969, s. 238.

## 1.2.4 Orffovy nástroje

Orffovými nástroji označujeme soubor rytmických, rytmicko-melodických a melodických nástrojů, které slouží jako pomůcka pro hudebně-pohybovou výchovu v duchu myšlenek Carla Orffa. K elementárnímu instrumentáři patří kromě Orffových nástrojů, jejichž vznik dále popisujeme, i nástroje zhotovené samotnými dětmi či běžné znějící předměty všedního dne.

„Die natürlichsten Instrumente bringt jeder Mensch mit: Hände und Füße, mit denen er klatschen, stampfen und patschen kann.“<sup>102</sup> Ne každý tuší, kolik odlišných zvuků a barev mu může poskytnout vlastní tělo. Z pohybových činností na Günther-Schule vznikla tehdy revoluční „*hra na tělo*“, jež má základní čtyři činnosti: Luskání, tleskání, pleskání a dupání. Už jenom tyto čtyři možnosti nabízejí řadu barev a zvuků: Při tleskání udeří lehce napnuté prsty jedné ruky pružně do dlaně ruky druhé. Dbáme na vzpřímený, uvolněný postoj, volnost paží a dostatek prostoru kolem sebe. Pohyb paží je spojen s dýcháním a jeho velikost je závislá na tempu. Při pomalém tleskání vedeme ruce vláčnými velkými gesty, při rychlém tempu vychází pohyby převážně ze zápěstí. Tleskáme před tělem, jako obměnu nad hlavou, stranou či za tělem. Hledáme různé zvukové varianty. Vyklenutí dlaní způsobí dutý zvuk, úder prstů ruky jedné o hřbet ruky druhé naopak lehké údery. Pružné údery celou plochou dlaní do stehů v blízkosti kolen nazýváme pleskání. I při něm dbáme na uvolněné tělo a elasticitu pohybů. Pleskáme ve stoje, vsedě, oběma rukama současně či střídavě. Dupání docílíme pomocí slyšitelného přinožení plochy chodidla jedné nohy k chodidlu nohy druhé. Současně s dopadem propneme kolena, před dalším přinožením je opět pokrčíme. Pérování v kolenou a jejich následné propínání se jeví jako účelná průprava správného dupání. Můžeme dupat stále jednou nohou či oběma střídavě. Smýkavý pohyb palce o prostředníček nebo prsteníček s eventuálním podpurným pohybem paží nazýváme luskání. Můžeme luskat oběma rukama současně nebo střídavě. Jednotlivý druh hry na tělo procvičujeme nejprve zvlášť, později v kombinacích. Způsob „hry na tělo“ byl následně rozšířen v tak zvané „*body percussion*“.

Carl Orff přidal ke „hře na tělo“ barevně rozmanitější drobné rytmické nástroje - „das kleine Schlagwerk“, což jsou různá chřestila, dřívka, činely, triangl, kastaněty, dřevěný

---

<sup>102</sup> „Ty nejpřirozenější nástroje si každý člověk přináší s sebou: Může tleskat, dupat a pleskat rukama a nohama.“ (Keller a Reusch 1954, s.7).



blok, rolničky či ruční bubínek.<sup>103</sup> V době jeho působnosti na škole Dorothee Güntherové v Mnichově inicioval vznik speciálních „Orffových nástrojů“, které měly za úkol rozšířit paletu bicích nástrojů o rytmicko-melodickou složku. Ze skupiny klasických bicích nástrojů převzala tato škola jen ty, které byly snadněji ovladatelné a nevyžadovaly důkladný předchozí výcvik. Tehdy užívané koncertní rytmicko-melodické nástroje nebyly pro běžnou pedagogickou praxi díky obtížnosti hry myslitelné. Orff hledal snadno ovladatelné a zároveň svou kvalitou přijatelné rytmicko-melodické nástroje „pro všechny“. Cestu k nim usnadnilo přátelství Orffa s hudebním vědcem a etnologem C. Sachsem, ředitelem sbírky hudebních nástrojů v Berlíně. I když byly na svém počátku přijaty s rozpaky, existuje jich dnes velké množství. Předkládám pokus o jejich členění podle Vladimíra Poše:<sup>104</sup>

Poš rozděljuje Orffovy nástroje do dvou základních skupin – nástroje bicí a nástroje melodické. Mezi prvně jmenovanými rozlišuje bicí nástroje laditelné a bicí nástroje s neurčitou výškou, do skupiny melodických nástrojů řadí zobcovou flétnu a dále všechny klasické nástroje.

Laditelnými bicími nástroji jsou zvonkohry, metalofony, xylofony, tympány a sklenkohry.<sup>105</sup> Zvonkohry svým charakteristickým stříbitým zvukem vynikají nad ostatními melodicko-rytmickými nástroji. Jejich vyjímatelné kameny jsou vyrobeny ze stříbrné či jinak zbarvené ocele a na rozdíl od metalofonů se vyznačují krátkým, jasným zvukem. Notují se v jedno- a dvoučárkované oktávě, avšak jejich znějící rozsah je ve skutečnosti vyšší. Sopránová (c3-a4) zvonkohra zní o dvě, altová (c2-a3) o jednu oktávu výš. Užíváme dřevěných nebo umělohmotných paliček podle typu



Obrázek 15 Sopránová zvonkohra chromatická.



Obrázek 16 Altový metalofon.

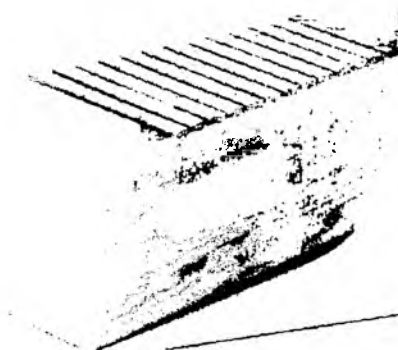
zvonkohry a požadovaného výsledného zvuku. Metalofony (metal – kov) mají dlouho znějící kovové hrací kameny, na které hrajeme měkkými (plstěnými nebo vlněnými) paličkami. Sopranový (c2-a3) a altový (c1-a2) metalofon se běžně notuje v houslovém klíči, avšak sopránový zní ve skutečnosti o jednu oktávu výš. Basový metalofon (c-f1) notujeme v basovém klíči. Pro svůj měkký, dlouhý a sametový zvuk je metalofon vhodný zejména ke hře dlouhých tónů. Xylofony (z řeckého xylos - dřevo) jsou nástroje, jejichž hrací kameny jsou vyrobeny z palisandrového dřeva.

<sup>103</sup> „Ekstatický tanec“ (Orff a Keetman 1954, s. 101-107) je příkladem bravurní kombinace „hry na tělo“ s rytmickými nástroji.

<sup>104</sup> Holzknacht a kol. 1969, s. 216 – 217.

<sup>105</sup> Přiložený obrazový materiál Orffových nástrojů je převzat z reklamních materiálů firmy „Studio 49“.

Xylofon má africko-asijský původ a do evropské symfonické hudby pronikl již v 19. století. Ve 20. století vznikla jeho nová koncertní varianta – marimbafon, u něhož je každá dřevěná destička podložena kovovou ozvučnou rourou. Roku 1927 se Orff vrátil k africkým předlohám, z nichž Maendler vytvořil miniaturní xylofon evropského ladění. Hrajeme na něj plstěnými, vlněnými i dřevěnými paličkami dle typu nástroje a charakteru skladby. Je vhodný pro rychlé rytmické sledy. Patří k nejoblíbenějším melodicko-rytmickým nástrojům. Mezi xylofony rozlišujeme nástroje sopránové (c2-a3), altové (c1-a2) a basové (c1-f1). Zvonkohry, metalofony a xylofony se vyrábějí v diatonické nebo v chromatické podobě v C ladění s možností vyjmutí a výměny kamenů. Vyplňují zvukový prostor mezi rytmickými a melodickými nástroji a tvoří barevný základ orchestru „Orffova“ instrumentáře. Tympány byly přejaty ze soustavy klasických bicích nástrojů a vyrábí se v různých velikostech. Často se setkáváme s opačným



Obrázek 18 Basový xylofon.

umístěním dvojice tympánů než v klasické hře: hlubší tympán po levé, vyšší po pravé ruce. Výhodu tohoto rozmístění spatřují pedagogové v podobnosti s rozmístěním vyšších a hlubších tónů na klavíru, xylofonu a na jiných nástrojích. Posledními nástroji patřícími do skupiny laditelných bicích nástrojů jsou sklenkohry. Naplníme-li jednotlivé sklenky



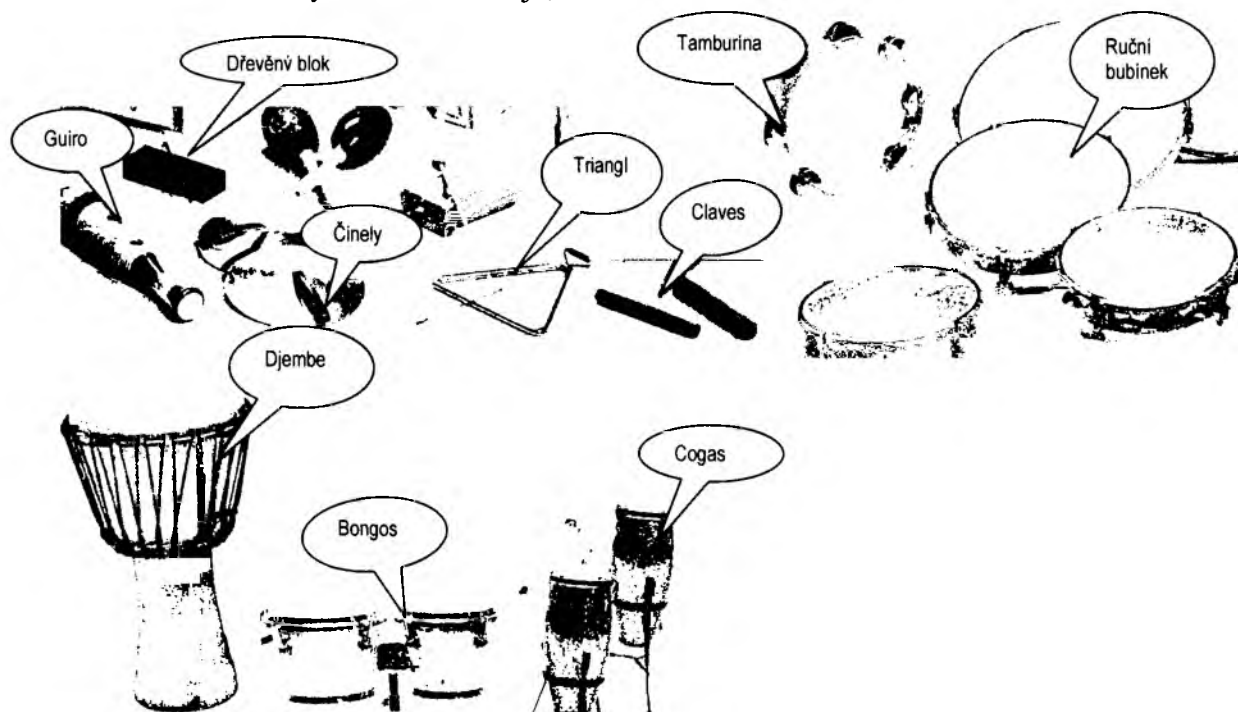
Obrázek 17 Sklenkohra. (Off, Keetman 1950, obrazová příloha).

různým množstvím vody, dosáhneme tónů odlišné výšky. Hrajeme na ně úderem dřevěnými paličkami.

Bicích nástrojů s neurčitou výškou je velké množství. Díky malým rozměrům většiny z nich a jednoduchosti ovládnutí jsou vhodným doplňkem pohybových činností. Je možné je rozdělit do tří skupin<sup>106</sup>: (1) klasické bicí nástroje, přejaté z klasického instrumentáře (triangl, shaker, velký a malý buben), (2) původní Orffovy nástroje, tj. upravené klasické bicí nástroje a nástroje nově navržené pro potřeby hudebně-pohybové výchovy (např. ruční bubínek, tamburíny, rolničky, prstové činelky, zvonky) a (3) rytmické nástroje mimoevropských kultur, především kultury latinsko-americké (claves, bongos, congas, agogo, vibra-slap), africké (djembe, dondo, rakatak) a asijské (templový blok).

<sup>106</sup> Vlastní členění.

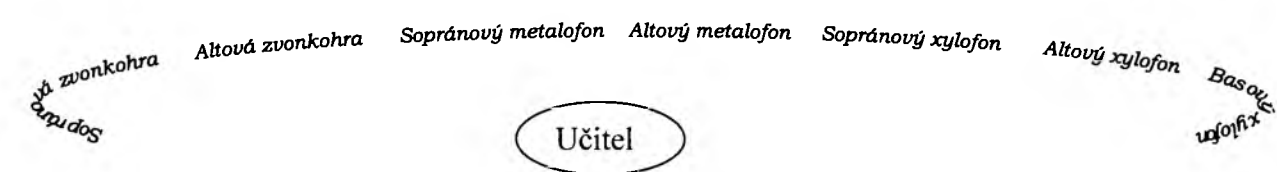
Mezi melodické nástroje, jak již zmíněno, řadí Poš zobcovou flétnu a všechny klasické nástroje. Zobcovou flétnu Orff považoval za hlavní melodický nástroj svého instrumentáře. Její přednosti viděl především ve snadné ovladatelnosti a možnosti využití při pohybu. Dnes se ovšem od původního privilegovaného postavení zobcové flétny upouští, neboť technika hry se rozvinula do takové míry, že použití flétny jako elementárního, pro všechny snadno ovladatelného nástroje se již zdá nevyhovující.<sup>107</sup> Rozlišujeme čtyři hlavní typy zobcové flétny: sopránovou, altovou, tenorovou a basovou. S Orffovým instrumentářem lze kombinovat všechny hudební nástroje, na které se zrovna žáci učí.



Obtížnost instrumentálních úkolů by vždy měla odpovídat dovednostem a schopnostem žáků tak, aby nebyli nuceni doprovody cvičit v rámci domácí přípravy. Návčik nového rytmu podpoříme rytmickou deklamací a „hrou na tělo“. Teprve potom hrajeme na nástroje. Pro rozmístění nástrojů v místnosti platí stejné pravidlo jako ve sboru: hluboké nástroje vpravo, vyšší vlevo, malé bicí nástroje libovolně dle místa a důležitosti ve skladbě. Vhodné a doporučující zůstává pravidlo: Nástroje stejného a podobného charakteru zanechat co nejvíce u sebe. Vhodné je položit nástroje na malé stolečky tak, aby výška plochy mírně přesahovala výšku kolen sedícího hráče. Malé děti hrají ve stoje. Držení těla při hře je rovné, volné a vzpřímené. Paličky držíme palcem, ukazovákem a prostředníkem, prsteníček a malíček volně přiložíme. Dbáme na to, abychom nepropínali ukazovák ve směru paličky,

<sup>107</sup> V západních zemích je obor zobcových fléten i samostatné koncertní studium.

neboť bychom tím velmi omezili pružnost jejího dopadu na hrací kámen a tím i výsledný zvuk. Hřbet ruky směřuje nahoru tak, abychom spatřili ještě konec rukojeti. Neprovedujeme lokty. Snažíme se o pružný, kolmý úder.



Příklad 15 Rozmístění nástrojů v místnosti.

Při práci s rytmicko-melodickými nástroji zařazujeme nejprve doprovod bordunového charakteru, po jeho zvládnutí opakující se ostináta. Bordun původně označoval neproměnlivý, stále znějící základní tón. Zněl buď samostatně, nebo ve spojení s kvintou či oktávou. V počátečních cvičeních vytváří statický, klidný protiklad k pohyblivé melodii. Keller rozlišuje „schweifende Bordun“ („kroužící, potulující se bordun“), v němž se jeden z tónů kvintového či oktávového intervalu pohybuje kroky či malými skoky okolo svého původního tónu ornamentálním způsobem, a tak zvaný „doppelt schweifende Bordun“ („dvojitě kroužící, potulující se bordun“), v němž se popsáním způsobem vzájemně paralelně či protipohybem pohybují dva tóny. Ostináta vznikají z bordunu jako samostatné a pravidelně se opakující figury, které však již ztrácejí jeho klidný a statický charakter. Hranice mezi bordunem a ostinátem je plynulá a ne vždy jednoznačná. Ostináta se neustále opakují na způsob analogického principu etnických „patternů (Pattern-Musizieren)“. Orff použil ve dvacátých letech minulého století ostinátní techniku známou z hudby etnické. Abychom mohli hrát s radostí na Orffovy nástroje, nemusíme cvičit dlouhá léta a dny. I při malých dovednostech můžeme vytvořit větší formu opakováním a vynecháváním jednotlivých prvků.

### 1.2.5 Internacionální charakter Orffova Schulwerku

Vydání hlavních pěti svazků Orffova Schulwerku<sup>108</sup> znamenalo obrovský rozmach hudebně výchovného systému Carla Orffa a jeho rozšíření prakticky po celém světě. V mnoha zemích také byly vytvořeny jeho národní adaptace, z nichž uvádím v následujícím přehledu

<sup>108</sup> „Musik für Kinder“ „Hudba pro děti“; Mainz : Schott, 1950-54.

alespoň ty nejdůležitější. Podle samotného Carla Orffa patřila česká adaptace k nejzdařilejším.

Afrika	W. K. Amoaku	Mainz: Schott, 1971
Česká republika	Ilja Hurník a Petr Eben	Praha: Supraphon, Muzikservis 1969-1996
Čína	Lin Jong-Teh	Mainz: Schott, 1980.
Dánsko	Minna Ronnefeld	Mainz: Schott, 1977.
Francie	Jos Wuytack a Aline Pendleton-Pelliot	
Holandsko	Jos Wuytack	
Itálie	Raffaello Menini	Milano: Ricordi, 1980.
Latinská Amerika	Guillermo Graetzer	Mainz: Schott, 1961
Portugalsko	Maria de Lourdes Martins	1964
Řecko	Polyxene Mathéy	Mainz: Schott, 1963
Španělsko	Montserrat Sanuy a Luciano Gonzalez Sarmient	Madrid: Union Musical Española, 1969.
Švédsko	Daniel Helldén	
USA	Doreen Hall a Arnold Walter	Schott
Velká Británie	Margaret Murray	Schott

Tabulka 1 Přehled národních adaptací Orffova Schulwerku.

V mnoha zemích byly založeny Orffovy společnosti. Pro ulehčení jejich vzájemné komunikace vzniklo při Orffově institutu v Salzburgu Orffovo fórum, na kterém se každým rokem schází představitelé společností a vyměňují si své zkušenosti. V České republice existuje Orffova společnost již dlouho. Dříve byla součástí České hudební společnosti a od roku 2006 je zcela samostatným sdružením. Její předsedkyní je PhDr. Jarmila Kotůlková, která vyučuje na Pražské konzervatoři.<sup>109</sup>

V průběhu několika desetiletí se metodické postupy Carla Orffa včlenily do běžných pedagogických zásad a setkáváme se s nimi při práci s různými věkovými a sociálními skupinami. Dle slov Barbary Haselbachové je Orff Schulwerk „Vielfalt in Einheit und Einheit

<sup>109</sup> Více informací na jejich domovské webové stránce [www.orff.unas.cz](http://www.orff.unas.cz) / e-mail: [orff@seznam.cz](mailto:orff@seznam.cz).

in Vielfalt“.<sup>110</sup> Já si jej představuji jako klubičko různobarevných nití, principů, z něhož nemohu vytáhnout jen jednu barvu (princip), protože jsou všechny důkladně do sebe svázané.

<sup>110</sup> „Mnohostí v jednotě a jednotou v mnohosti“; převzato z ústního referátu na Orffově fóru 2006 v Salzburgu.

## 2. Přípravná oddělení dětských sborů

### 2.1 Charakteristika a cíle dětských sborů

Sborový zpěv jako jedna z forem estetické výchovy přispívá k harmonicky rozvinuté osobnosti, k citovému a kognitivnímu prožívání a k chápání uměleckých, estetických i etických hodnot. Prostřednictvím vhodně zvolených skladeb utváříme kladný vztah dítěte k přírodě, společnosti i k sobě samému. Díky zpívání ve sboru aktivně poznáváme vyjadřovací prostředky hudby, rozvíjíme své hudební schopnosti i dovednosti či zlepšujeme techniku bráničního dýchání a tím i celkový zdravotní stav. Pěvecké dýchání prohlubuje kapacitu plic, posiluje srdce, zvyšuje pružnost cév, snižuje četnost aspiračních onemocnění a pravidelný pohyb bránice zlepšuje i trávení. Neméně důležitá je sociální funkce sboru. Ve sboru se učíme smyslu pro kolektiv, ohleduplnosti i odpovědnosti za zdařené dílo celku.

Podle hlasů, které jsou ve sboru zastoupeny, dělíme sbory na stejnorodé a smíšené.<sup>111</sup> Ke stejnorodým sborům patří sbory dětské (chlapecké nebo dívčí), ženské a mužské. Ke smíšeným řadíme soubory dětské (zpívají v nich chlapci i děvčata), mládežnické a sbory dospělých pěvců, ve kterých jsou zastoupeny zpěváci obou pohlaví. Podle věku rozlišujeme sbory dětské, mládežnické a dospělé, podle velikosti<sup>112</sup> malé (do 20 členů), střední (do 50 členů) a velké (přes 50 členů). Dětské sbory, bez ohledu na to, zda se jedná o stejnorodé nebo smíšené, je možné dále rozdělit podle věku a celkové vyspělosti do následujících kategorií: děti 1. až 3. třídy základní školy (6-8 let), děti 4. až 5. třídy základní školy (8-11 let) a děti od 6. do 9. třídy základní školy (11-15 let). Karl-Peter Chilla přidává ke členění Č. Staška ještě kategorii předškolních sborů pro děti od 5 do 6 let. Toto členění odpovídá vývojovým potřebám dětí a jejich znalost tvoří předpoklad úspěšné sbormistrovy práce.

Myšlení předškolních dětí (3-6 let) je dle Piageta<sup>113</sup> názorné a intuitivní, vyznačuje se egocentrismem, fenomenismem a magičností. Úsudky jsou vázány na subjektivní dojem a na aktuální situační kontext. Dítě utváří svůj obraz světa na základě zjevné vnější podoby věcí a při interpretaci dění reálného světa si mnohdy vypomáhá zkreslením, fantazií a magičností. Předškolní dítě například věří, že zakrytím očí se stane neviditelným, a neživým

<sup>111</sup> Rozdělení sborů dle Lýska.

<sup>112</sup> Dle Č. Staška.

<sup>113</sup> Dle CHILLA, K. P. *Handbuch der Kinderchorleitung. [Příručka dětského sborového zpěvu.]* Mainz : Schott, 2003. ISBN 3-7957-8727-0. 232 s.

předmětům připisuje vlastnosti živých věcí. Povídá si s hračkami a domnívá se, že ostříhá-li plyšové kočičce fousky, že jí opět narostou. Začíná chápat sebe sama jako subjekt a uvědomuje si vlastní identitu. Přejímá a rozlišuje společensky dané dívčí a chlapecké role. Ačkoli je dítě stále emocionálně vázáno na rodiče, s kterými se identifikuje a nekriticky přejímá jejich názory, vytváří první vrstevnické vztahy založené především na vnější podobnosti, například stejného pohlaví, chování či hraček. Předškolní dítě se učí především imitací. Předškolní věk je rozhodujícím pro další hudební rozvoj dítěte. Dochází k rozvoji sluchového analyzátoru a jeho diferenciačních schopností. Zlepšení hrubé i jemné motoriky znamená větší připravenost a koordinovanost pěveckého a pohybového projevu. Postupně se zlepšuje kvalita vokálního projevu i čistota intonace a již od pěti let je obvykle možné začít se systematickou hlasovou výchovou. Zhruba v pěti letech dochází k dokončení vývoje hrtanových svalů a tím i ke správné funkci hlasivek. Do tohoto období vývoje dítěte je proto možné umístit i počátky dětského sborového zpěvu. Sbormistr předškolních sborů by měl pamatovat na silnou vazbu dětí k rodičům. Není výjimkou, že některé děti na začátku zkoušky nechtějí opustit matčin klín a celou hodinu jen pozorují z povzdálí. Sbor ze během zkoušky stává „náhradní rodinou“ a sbormistr „náhradním rodičem“ dětí. K jeho hlavním rysům by měla proto patřit vlídnost, schopnost porozumění a empatie. Účast na sboru by měla být vždy dobrovolná, stavba hodiny velmi pestrá s možností spontánního pohybu dětí. Předškolní děti se pohybují rády, často nevědomky a tato aktivita je pro ně prostředkem k vyjádření vlastních pocitů i odreagováním. Součástí každé zkoušky sboru dětí předškolního věku by proto měly být písně doprovázené pohybovým projevem. Chlapci preferují pohyby, při kterých mohou uplatnit sílu, rádi běhají, skáčou a skotačí. Dívky upřednostňují jemnost a diferencovanost. Vhodné jsou skladby s jednoduchou sylabickou melodií a s dětem blízkým textem.

Dolní časovou hranici zpěváků dětských sborů mladšího školního věku (1.-3. třída; 6-8let) tvoří vstup dítěte do školy a s ním spojený sociální mezník v životě každého člověka. Dítě se stává školákem a přechází do nové, vyšší vývojové etapy. Jeho motorické schopnosti i zrakové a sluchové vnímání je na úrovni umožňující splnění požadavků základní školy i hudební výchovy. Dochází k rozvoji komplexní funkce hudebního sluchu, rytmického cítění, motoriky, pěveckých dovedností a elementárních tvůrčích projevů. Dítě se orientuje ve výškovém vnímání tónů, v základním pohybu melodie, v existenci tonálního cítění a základních hudebních představ. Nastává optimální čas pro začátek výuky na hudební nástroje. Významný je i rozvoj kognitivních procesů, který Piaget nazval jako fázi konkrétních logických operací. Školní dítě již respektuje základní zákony logiky a reality



a při rozhodování není tolik ovlivňováno svým subjektivním pohledem na skutečnost. Úkol sbormistra a jeho sociální role je v této fázi velmi významný. Dítě porušuje silnou vazbu k rodičům a přibírá jako novou vztažnou osobu svého učitele (sbormistra). Čím více se dítě s učitelem (sbormistrem) identifikuje, tím snazší je pro něho práce se skupinou. Žáci touží po přízni a pochvale učitele, pro kterou učiní velmi mnoho. Nároky rodičů, učitelů a sbormistrů působí jako silné vnější impulsy výkonové motivace. Děti mladšího školního věku rády utvářejí pěti- až šestičlenné skupinky, které vnitřně diferencují. Svými pochvalami a káráním jedinců může sbormistr ovlivnit i jejich sociální rozvrstvení. I děti mladšího školního věku se rády pohybují, i když v porovnání s předškoláky je zájem výrazně nižší. Více než taneční pohyb k písňím preferují diferenciováný pohyb jednotlivých částí těla (luskání, tleskání, pleskání, dupání). Vhodné jsou dětské, pohybové, lidové či církevní písně s tematikou ze života dětí a s melodikou sylabického charakteru. Vhodnou formou nácvičku je metoda imitační, případně s pomocí znázorňujících pomůcek.

U sboru dětí středního školního věku (4.-5.třída; 8-11 let) pokračuje fáze „zlatého“ klidného dětství a méně dramatické vývojové fáze. Dítě se plynule rozvíjí ve všech oblastech a na psychické úrovni se připravuje bouřlivý průběh budoucích proměn. Je realistou, extrovertem a optimistou. Mění svůj vztah ke škole, své roli žáka dává jiný význam a jeho postoj k učiteli ztrácí emocionální vazbu. Více než rodiče či učitel je pro ně důležitá vrstevnická skupina, ve které se učí různé sociální kompetence (komunikovat, soupeřit, kooperovat). Ačkoli si každá dětská skupina vytvoří vlastní normy, nejsou ještě důležitější než pravidla dospělých. I vztah ke sbormistrovi u dětí středního školního věku není tolik emocionální, stává se věcnější a distancovanější. Nejsilnější motivací ke zpěvu ve sboru je zpívání samotné a identifikace s cílovou sborovou skupinou. Sbornistr se nemusí bát zvyšovat své nároky. Zájem o skupinové tance výrazně klesá a většina chlapců se jich odmítá účastnit. Diferenciováný pohyb jednotlivých částí těla (body percussion) se stává jedinou přijatelnou pohybovou formou. Vhodným repertoárem jsou kromě tradiční „klasické“ literatury i cizojazyčné písně obsahující i melismatické spoje a obtížnější melodickou strukturu. Při nácvičku můžeme již použít notový zápis skladeb.

Zhruba v jedenácti letech vstupují děti do první fáze dospívání, do období pubescence. Sbory dětí mezi 11 a 15 lety (od 5. třídy) vyžadují proto citlivé a odborné vedení sbormistra. Dospívání je doprovázeno proměnou všech složek osobnosti: fyzických, psychických i sociálních a vyznačuje se kolísavostí emočního ladění, hledáním vlastní identity a oproštěním se od vlivu rodičů. Významným faktorem se pro dospívajícího stávají vrstevnické skupiny. Děti mezi 11 a 15 lety nerady přijímají podřízené role, vyžadují

rovnoprávnost a jsou kritické. Vidí-li však profesionální připravenost sbormistra, jsou ochotni spolupracovat. Myšlení dospívajících se odpoutává od konkrétní reality a je schopno hypotetických úvah. Piaget je nazývá stádiem formálních logických operací. Dospívající jsou ochotni zpívat literaturu ze všech oblastí, zejména skladby cizojazyčné. Písně s přílišnou citovostí mohou být některými kolektivy odmítány. K vhodným žánrům patří gospel, spirituál či klasická sborová literatura různých stylů. Při nácviu se opíráme o notový zápis.

Mnohé dětské sbory bez ohledu na jejich věkové rozvrstvení mají kromě koncertních oddělení, jejichž úkolem je mimo jiné i častá koncertní činnost, i tzv. oddělení přípravná. Jak již označení samo napovídá, patří k jejich hlavním cílům příprava, ať již na přestup do koncertního oddělení nebo na pozdější vztah dětí k hudbě. Všeobecně můžeme tvrdit, že v přípravných odděleních dětských sborů najdeme děti z různých důvodů méně hudebně rozvinuté. Příčin může být mnoho, např. nedostatečný rozvoj hudebních schopností a hudební zkušenost či slabší fyziologické předpoklady. V žádném případě by je sbormistr neměl vnímat jako sbor „druhé kategorie“ a zanedbávat svou přípravu. Vhodně zvoleným postupem lze dosáhnout rychlého rozvoje hudebnosti dětí, jejich přestupu do vyššího oddělení, a proto je zodpovědnost za jejich vedení zvláště velká. Ze všech zpěváků se zřejmě nestanou profesionální hudebníci, ale hudba se nezvratně zapíše do jejich života. Oproti koncertním sborům bývá náplň práce v přípravných sborech podstatně odlišná. Zatímco v koncertních odděleních tvoří vedle rozezpívání téměř veškerou náplň zkoušek nácviu, opakování a zdokonalování koncertního repertoáru, přípravné sbory jsou vedle práce s písňovým repertoárem zaměřeny obecněji na rozvoj hudebnosti dětí, včetně intonačního a rytmického výcviku a základů hudební nauky. Některé sbory, např. DPS Svítání, zařazují do přípravných sborů i základní poučení o dějinách hudby. Tato pestřejší pracovní náplň v přípravných sborech má i druhý důvod – menší děti sotva budou schopny koncentrovat se tak dlouhou dobu na jeden typ hudební činnosti. Potřebují oproti tomu z důvodu udržení pozornosti a zájmu jejich častější střídání. Rozvoj celkové hudebnosti a zájmu o sborový zpěv patří tedy k hlavním cílům práce v přípravných odděleních dětských sborů.

Kde se setkáme s dětskými sbory a jejich přípravnými odděleními v systému českého školství? Významnou roli zaujímají základní umělecké školy, v jejichž rámci je práce zpravidla nejintenzivnější,<sup>114</sup> dále soukromé instituce,<sup>115</sup> mateřské, základní školy a sbory zájmových činností.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Např. sbory Radost Praha.

<sup>115</sup> Např. Bambini di Praga.

<sup>116</sup> Např. tramské sbory.

## 2.2 Možnosti využití Orffova Schulwerku v přípravných odděleních dětských sborů

Výuka v duchu Orffova Schulwerku je vždy spojena s aktivní hudební činností, s pohybem a s improvizací, třeba jen minimálního rozsahu. Aktivním kontaktem dětí s hudbou dochází k rychlému a rovnoměrnému rozvoji jejich hudebních schopností, kreativity, intonačního sluchu, témbrového slyšení, smyslu pro rytmus i pro hudební formu a dochází i k rozvoji vokálních schopností, neboť stejným způsobem, kterým děti improvizují na Orffovy nástroje, mohou improvizovat i hlasem.

V přípravných odděleních dětských sborů zpívají většinou děti, které jsou z různých příčin méně vokálně rozvinuty, a proto může být právě hra na Orffovy nástroje jejich první cestou k hudbě a k hlasovému projevu vůbec. Často se uplatňují v metodice rozvoje pěvecky zaostalých dětí, tzv. „bručounů“, jak známe z jiných prací.<sup>117</sup> Přínos Orffových nástrojů je v jednoduchosti a snadnosti ovládnutí, takže může na ně hrát každý zpěvák. Při aranžování by měl sbormistr dbát na vhodnost užití a množství nástrojů, aby jejich celkový zvuk nebyl hlasitější než zpěv sboru.<sup>118</sup>

V předchozí kapitole jsme v charakteristice věkových skupin hovořili o pohybových potřebách dětí. Výuka v duchu Orffova Schulwerku nabízí k jejich realizaci řadu aktivit: tanec k písni, pohybové hry, hru na tělo, body percussion, uvolňovací cvičení, cvičení ke zlepšení koncentrace apod. Prací využívajících chuť ke spontánnímu pohybu je celá řada, k nejnámějším patří práce (publikace) Libuše Kurkové, Ludmily Battěkové či Boženy Viskupové.<sup>119</sup> Pohyb přispívá výrazným způsobem i k rozvoji pěvecké techniky. Vhodně zvolené gesto či gymnastický pohyb může pozitivně ovlivnit průběh celé hudební fráze. Pohyb uvolňuje, zlepšuje smysl pro rezonanci či pěvecké dýchání a napomáhá k emocionální otevřenosti dětí. Chůzi, lehké poskoky, pohupy, tleskání i body percussion můžeme proto zařadit do programu každé zkoušky sboru.

Jak v hudební, tak i v pohybové práci lze uplatnit improvizální a kreativní cvičení, během kterých se mohou děti samy vyjádřit a dále rozvíjet. K nejjednodušším příkladům ve vokální práci patří zhudebňování otázek a odpovědí, kdy žák sám odpovídá na otázku

---

<sup>117</sup> Např. . TICHÁ, A. *Učíme zpívat všechny děti: hlasová výchova pomocí her pro děti od 5 do 11 let*. Praha : Portál, 2005. ISBN 80-7178-916-X. 148 s.; TICHÁ A. *Hlasová výchova v dětském sboru prostřednictvím her a motivací*. Praha : Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2004. ISBN 80-7068-186-1. 95 s.; TICHÁ A. *Rozvoj hudebnosti a zpěvnosti žáků mladšího školního věku prostřednictvím pěveckých aktivit*. Dizertační práce - Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy, Praha, 2003. 245 s.

<sup>118</sup> Vhodnými příklady jsou úpravy Pavla Jurkoviče. Odkazují na seznam literatury v příloze práce.

<sup>119</sup> Odkazují na seznam literatury v příloze.

učitele, zhudebňování textu říkadel nebo podkládání melodie novým textem. Zpěváci hledají vlastní ostinátní doprovod na nástroji či pohybové vyjádření obsahu písně. Odvaha k experimentování s vlastním hlasem či k jiným improvizacím úkolům jde ruku v ruce se získáváním sebedůvěry a sebejistoty dětí.

Výuka v duchu Orffova Schulwerku je všestranná a umožňuje začlenění všech dětí - i méně nadaných. Hra je hlavní vyučovací formou a je silným motivačním faktorem, prostřednictvím něhož navazuje dítě své první vztahy k hudbě. Orffův Schulwerk je nepostradatelný pro práci v přípravných odděleních dětských sborů, jejichž hlavním úkolem je probuzení zájmu o zpěv a rozvoj hudebních schopností dětí.

### 2.2.1 Příklad z praxe Schnurpsenchor

V jedné německé pohádce vystupují malí hodní skřítkové „Schnurpsové“, kteří pohotově, nápaditě a obratně řeší každou nenadálou situaci. Christiane Wieblitzová použila jejich označení a roku 1979 založila dětský sbor „Schnurpsenchor“, který po dlouhá léta neodmyslitelně patřil k Orffově institutu. K jeho největším úspěchům patří účast na mezinárodním festivalu dětských sborů v Halle/Saale v květnu roku 1997 a zdařilá nahrávka hudebních obrazů Ernste Wieblitze na texty Iriny Korschunové „Es träumen die Giraffen“.<sup>120</sup> Kromě tradiční koncertní činnosti realizovali řadu scénických vystoupení,<sup>121</sup> na jejichž vzniku se podílely všechny děti. Dnes je Schnurpsenchor součástí salzburžské hudební školy Musicum. Sbor navštěvuje zpravidla 25 až 30 dětí mezi osmi a jedenácti lety průměrně po dobu dvou let. Někteří zpěváci zpívají ve sboru i čtyři roky, jiní pouze jeden rok. Při vstupu do sboru nemusí dítě konat přijímací zkoušky a jedinou podmínkou je, že chce zpívat. Repertoár sboru je široký a zahrnuje velké spektrum hudebních stylů a obsahů. Kromě vícehlasých skladeb a kánonů zpívají děti i tradiční písně cizích národů, recitují deklamační skladby a tančí tance. Vše se pestře střídá. Skladby bez doprovodu (a capella) střídají skladby s nástrojovým doprovodem či doprovodem hrou na tělo (body percussion), zpěv sólisty se mění ve zpěv všech (tutti), deklamační hry přecházejí v písně. Některé skladby doprovázejí i pohybové formy. K pravidelným sborovým akcím patří kromě

---

<sup>120</sup> „Žirafy sní“.

<sup>121</sup> „Wo die Wilden Kerle wohnen“, „Die Wundersame Nachtigall“, „Gibt's wirklich nur, was du siehst?“ „Frederik“.

devadesátiminutových zkoušek jednou týdně i řada vystoupení včetně závěrečného koncertu na konci školního roku. Občas přicházejí na zkoušky i rodiče, kteří s dětmi společně zpívají.

Sbormistryně Christiane Wieblitzová (obrázek 19) studovala nejprve učitelství prvního stupně. Poté se zaměřila na taneční a hudební pedagogiku a absolvovala studia Orffova institutu, kde následně i dlouhá léta (1970-2002) vyučovala metodiku dětské hlasové výchovy, sbormistrovství dětských sborů a kreativní dětský tanec. Od roku 2002, kdy ukončila aktivní pedagogickou činnost na institutu, se věnuje publikační a lektorské činnosti. Je hostem mnoha mezinárodních kurzů.



obrázek 19:  
Christiane  
Wieblitzová

V letech 2001-03 se mi naskytlá příležitost hospitovat v hodinách Schnurpsenchoru a ve školním roce 2002/03 být asistentkou Christiane Wieblitzové. Během četných hodin a rozhovorů jsem si uvědomila mnoho společných rysů mezi prací Christiany Wieblitzové a Orffovým Schulwerkem. Zejména lidského aspektu, ve kterém zaujímá zpívající dítě centrální místo. Každé dítě je přijímáno takové, jaké je, a dostává šanci se dále rozvíjet. „Nicht so sehr, wie gut die Kinder singen, sollten wir zunächst im Blick haben, sondern dass sie singen - und mit Freude singen.“<sup>122</sup> Hodnotný duševní potenciál, včetně hudebního, je uvnitř každého dítěte, byť jen v zárodku. Úkolem učitele je ho v dítěti najít, rozvíjet, povzbuzovat a utvrzovat. Jako ideální prostředek rozvoje se nabízí experimentování a vlastní tvořivost.

Vokální práce je pro Wieblitzovou vždy spojena s kreativitou: „Das Singen mit Kindern ohne eine gehörige Portion Kreativität ist wie eine Suppe ohne Salz und Pfeffer.“<sup>123</sup> I při opakování „starých“ skladeb by se mělo vždy objevit něco nového. Monotónní opakování známého bez přidání nového pohybu, pantomimy, gesta či objektu vede často k frustracím dítěte, které mnozí důvěrně znají z „tradičního“ zpěvu ve školách. Podmínkou úspěšných kreativních činností je i atmosféra prostředí. Učitelé podporující tvořivé pokusy dětí, přispívají výrazně i k jejich sebejistotě a sebedůvěře. Tvořivost dětí je vždy spojena s hrou. I veškeré učební obsahy se učí jejím prostřednictvím. Například hlasová výchova probíhá ve spojení s pantomimickými, pohybovými, imitačními představami či hrou s objekty (např. s míčky, vatovými tampóny, bublifukem, balónky), nahrazujícími mechanická pěvecká cvičení.

<sup>122</sup> „Dříve než začneme hodnotit, jak dobře děti zpívají, bychom si měli nejprve všimnout toho, že vůbec zpívají a že zpívají s radostí.“ (Wieblitzová 1999, s. 4).

<sup>123</sup> „Zpívání s dětmi bez patřičné porce kreativity je jako polévka bez soli a pepře.“ (Wieblitzová 1999, s. 4).

Zpěv je pro Wieblitzovou duševním dějem spojeným s celou osobností. V článku „Singende Kinderkindgemässes Singen“, který sepsala pro interní lektorské potřeby, popisuje funkce a význam zpěvu, jež považuje za důležitou součást lidského vzdělání i sociálních vztahů. „Wenn das Kind selber singt, dann können sich die Kräfte verstärken, die es braucht, um ein gesundes Selbstbewusstsein und Selbstwertgefühl zu entwickeln. Vorausgesetzt, dem Kinde wird dieser unbewertete Freiraum als ein selbstverständlicher Bestandteil seines Lebens zugestanden.“<sup>124</sup> Matka, která dítěti zpívá, hledí na něj jistě pozitivním, milým obličejem a nevědomky ovlivňuje část citového světa dítěte. Ve sboru oproti zpěvu sólovému se přidává i nový komunikativně-sociální aspekt. Ve sboru se hlas dítěte realizuje ve společném zvuku skladby a stává se důležitým prvkem kolektivu.

Neoddělitelnou součástí pedagogické koncepce je pro C. Wieblitzovou pohyb, který zařazuje do každé vyučovací hodiny. Přesně určený pohybový úkol zapříčiní, že se během jeho realizace necítí dítě svázané a pozorované a že se odváží projevit své vyjadřovací a experimentální schopnosti. „Das Entdecken der eigenen Stimme, das freie Spiel mit den Tonhöhen, gehaltenen wie gleitenden Tönen, vollzieht sich in freien, jeweils eigenen Raumwegen am unbefangenen, wo das Kind nicht den Beobachtungen der Gruppe ausgesetzt ist.“<sup>125</sup> Pohyb nespojuje C. Wieblitzová jen s kreativitou, nýbrž i s pěveckou technikou, intonací (ve spojení relativní solmizace s fonogestikou), vnímáním hudebních frází, s nácvikem písní a rytmicky obtížných úseků. Vždy volí pohyby jednoduché, dětem srozumitelné, logické a přehledné. Nedílnou součástí práce Schnurpsenchoru je také nástrojová hra, která spočívá především v doprovodu písní na Orffovy nástroje a v obohacení vokálního muzicírování.

Během hospitací jsem vyzorovala následnou strukturu vyučovacích hodin. Každá zkouška začíná tancem nebo pohybovou hrou, jejímž hlavním cílem je děti fyzicky a duševně připravit na zkoušku. Děti zažily před zkouškou různé situace všedního dne a prožily odlišné věci. Tanec či hra zpěváky „vzvedne“ tam, kde se právě nacházejí, a sjednotí je na stejnou úroveň. Neméně významným je i sociální aspekt, neboť v tanci se utváří společnost a smysl pro kolektiv. Po první „zahřívací“ fázi následují protahovací, dechová a hlasová cvičení, ve kterých zpěváci zlepšují např. správný pěvecký postoj, brániční dýchání, aktivitu bránice, klidnou pozici hrtanu i lehkost hlavového tónu. Cvičení

---

<sup>124</sup> „Zpěv dítěte přispívá k rozvoji zdravého sebevědomí a sebejistoty. Zároveň se stává samozřejmou součástí jeho života.“ (Wieblitzová 1999, s. 1).

<sup>125</sup> „Objevit vlastní hlas, volné hry s výškami tónů, s drženými a klouzavými tóny se dětem nejměleji podaří tehdy, je-li jejich experimentování podpořeno volným pohybem místností a tam, kde se dítě necítí být pozorováno skupinou.“ (Wieblitzová 1999, s. 3).

se provádějí jednotlivě, v párech, ve skupině či s vazbou na objekt nebo představu. Následná sluchová a intonační cvičení mohou následovat buďto bezprostředně po rozezpívání, nebo je lze zařadit i později. Děti zpívají klastry, současně znějící tóny libovolné výšky, které se snaží udržet, a intonují pomocí relativní solmizace a fonogestiky. Zpěváci zpívají učitelem zadané intonační modely, intonují dvouhlasně a sólově. Často přejímají roli učitele a sami navrhují intonační úkoly. Vše v hodinách probíhá s lehkostí a radostí a pozorovateli připomíná spíše hru než náročné intonační a sluchové úkoly. V hlavní sborové fázi nacvičují děti písně, kánony a koncertní program. Skladby, které nevyžadují pohybové ztvárnění, zpívají děti vsedě na židličkách seřazených do půlkruhu. Noty děti nemají v hodině k dispozici a dostanou je na konci jako pomůcku pro zpěv doma.

### 2.2.1.1 Příklady vyučovacích hodin

Zkoušky Schnurpsenchoru se konají pravidelně jedenkrát týdně v pondělí od 16:30 do 18 hodin v budově Orffova institutu. Zkušebna nabízí velké pohybové možnosti a je vybavena řadou Orffových nástrojů, dvěma klavíry i CD přehrávačem. Po stranách jsou umístěny židle. Dále popisuji tři vyučovací hodiny, kterých jsem byla svědkem. Části některých z nich jsem sama vyučovala.

Nejprve popíši průběh hodiny 25. listopadu 2002.<sup>126</sup> Na zkoušce bylo přítomno celkem 23 zpěváků z celkového počtu 26 dětí a dvě studentky Orffova institutu, které v průběhu hodiny pomáhaly. Kánon „Ubi sunt gaudia“ slyšely děti poprvé, ostatní skladby již, alespoň částečně, znaly z předchozích hodin. Před hodinou rozmístila sbormistryně v zadní části místnosti hrací kameny s paličkami a na tabuli napsala text kánonu „Ubi sunt gaudia“. Vyučovací hodinu jsem rozdělila do deseti fází, z nichž každá se zaměřovala na jasně definované specifické cíle. První osmiminutovou fází hodiny jsem vyučovala já. Mým cílem bylo podpořit rozvoj optimální tělesné i duševní kondice žáků pro další práci v hodině. Šlo o to, aby se děti rozpohybovaly, lépe se soustředily a aby se vytvořila dobrá spolupráce ve skupině. K tomuto účelu jsem vybrala jednoduchý český tanec, polku, který jsem s dětmi (již dříve) postupně nacvičila - nejprve základní kroky a prvky, poté větší celky bez hudby, nakonec celý tanec s hudbou. Dále vyučovala paní Wieblitzová sama. Druhá, pětiminutová část hodiny sestávala z pohybových a dechových cvičení zaměřených na zdokonalení pěveckého postoje a bráničního dýchání. K dosažení dobrého protažení a uvolnění svalů

---

<sup>126</sup> Podrobnější zápis hodiny uvádím v tabulce v příloze.

využila Wieblitzová i práci ve dvojicích. Velký význam zde mělo introspektivní pozorování, a proto zvolila techniky, které ho usnadňují – např. zavření očí, napodobování automaticky probíhající fyziologické funkce (dechu) pohybem ruky. Třetí, čtyřminutová fáze hodiny se soustředila zejména na rozvoj hlavové rezonance a precizního nasazení tónu. Nazvala jsem ji „Znějící kamínky“, podle imaginárních kamínků, kterých se děti měly dotýkat a představovat si, že se rozeznávají. Při každém dotyku fiktivního kamínku děti zazpívaly tón na slabiku „DON“. Čtvrtá fáze hodiny trvala čtyři minuty a orientovala se na rozvoj sluchových schopností (přesný poslech, rozlišování tónů, reprodukce) a rozvoj hudební paměti. Všichni se postavili do kruhu a jeden po druhém opakovali slyšené tóny a každý vždy jeden tón přidal. Pátá, třeminutová část vyučovací hodiny podporovala rozvoj sluchových, intonačních a rytmických schopností a rozvoj smyslu pro hudební frázi. Zahrnovala experimentování s hracími kameny, zpívání předebraných intervalů, opakování rytmických motivů, hudební dialog i práci ve skupinách. V šesté, pětadvacetiminutové etapě nacvičovala Wieblitzová s dětmi kánon „Ubi sunt gaudia“. Nejprve se soustředila na práci s textem (správná výslovnost, překlad, porozumění), poté na melodii (nácvik po částech, využití fonogestiky, vyhledávání nejhlubšího tónu melodie apod.) a nakonec na nácvik melodie s textem. Když se děti s písní seznámily, diskutovaly se sbormistryní o počtu částí v písni i o způsobu jejího dirigování atd. Na závěr jsme nacvičovali kánonický tříhlas, k čemuž byla využita technika tzv. „chůze v hadech“, při níž děti zpívající stejný hlas chodily v řadě za sebou. Cílem tohoto vyučovacího oddílu bylo rozvíjet dovednost zpívat unisono i v kánonu, porozumět latinskému textu písně, procvičit své sluchové a představové schopnosti. Sedmá, dvouminutová část hodiny se soustředila na nácvik správného pěveckého sedu a poskytla dětem rovněž krátkou možnost odpočinku, odreagování od předchozí náročnější fáze. Sbornistryně předcvičovala krátké rytmické, pohybové motivy, které poté žáci opakovali. Osmá, osmiminutová fáze navazovala na předchozí vyučovací hodinu – s žáky zopakovala sbormistryně již známou píseň a nově je naučila pohybovou sekvenci k druhé části. Aby se žáci seznamovali i s tradičními písněmi jiných národů, nebyla zvolena německá, ale finská skladba. Předposlední, osmiminutová část výuky navazovala stejně jako předchozí na již známé učivo. Tentokrát byla zvolena africká tradiční píseň a místo pohybové sekvence se děti nově učily druhý hlas k hlavní melodii. Cílem tedy bylo vedle seznamování s tradičními písněmi jiných národů také rozvíjení vícehlasého zpěvu. Na závěrečnou část hodiny vyčlenila sbormistryně dvě minuty, rozdala žákům noty a sdělila jim důležité organizační informace.



Druhá popisová hodina se uskutečnila v pondělí 20. ledna 2003<sup>127</sup> v čase od 16:30 do 18 hodin, též v prostorách budovy Orffova institutu. Na zkoušce bylo přítomno 24 z celkového počtu 26 zpěváků a jedna studentka Orffova institutu, která při zkoušce asistovala. Písně, které děti v hodině zpívaly, znaly již alespoň částečně z minulých hodin. Zcela nový byl pro ně tanec v úvodu hodiny, který jsem s nimi nacvičovala sama. Ostatní zkoušku vedla sama sbormistryně, paní Wieblitzová. Jak již zmíněno začala jsem hodinu nácvičením jednoduchého tance „ Švec “ na motiv české lidové písně „Tancovaly dvě panenky“, ve kterém dvojice dětí v kruhovém postavení střídaly taneční figuru polkového kroku s napodobením práce ševce v kleku. Po první pětiminutové fázi procvičovaly děti pod vedením stálé sbormistryně techniku správného bráničního dýchání a staccata. Vyučující zařadila i několik pohybových cvičení, ve kterých děti střídavě cvičily rovnováhu v aktivitách na jedné noze. Tyto úkoly spojené s rozmanitými představami rozvíjely tvořivost, správné držení těla a brániční dýchání a byly zároveň přípravou na rozezpívání, zaměřené na podporu hlavové rezonance. V třetí fázi se děti držely

za ruce, zvednutím rukou podpořily nádech a s dlouhým výdechem tón držely či plynule měnily. Druhá i třetí část hodiny byla kratší, trvala zhruba 5-8 minut. Dalších 12 minut následovala sluchová cvičení, která vyžadovala od dětí velké soustředění. Jednotlivé děti ve vytvořených dvojicích se střídaly v tichém pohybovém vedení a pak ve vedení hlasovém – tónovém. Kromě sluchu se tím posilovaly pro sborový zpěv důležitá



Obrázek 20 Příklad zkoušky „Schnurpsenchoru“ (20.1.2003), dechová a hlasová cvičení. (foto-vlastní archiv).

důvěra i zodpovědnost za sebe i partnera. V páté fázi hodiny se děti vrátily ke známé africké rytmické písni, jejíž zpěv spojovaly s pohybem (gesty a prvky hry na tělo). Před následující fází, ve které děti procvičovaly intonaci, zařadila sbormistryně krátkou pohybovou hru. Třinácti minutové intonační a sluchové úkoly byly spojeny se solmizačními slabikami a fonogestikou. Nejprve ukazoval krátké melodické útvary učitel, poté i samy děti. V posledních dvou fázích sbor opakoval dvě písni známé z minulých hodin a vylepšoval techniku jejich pěveckého i pohybového ztvárnění. Několik závěrečných organizačních poznámek ukončilo 90 minutovou vyučovací hodinu.

<sup>127</sup> Podrobnější zápis hodiny uvádím v tabulce ve příloze.

Na třetí popisované zkoušce sboru dne 13. března 2006 bylo přítomno 18 dětí, z toho 16 dívek a 2 chlapci, z celkového počtu 23 zpěváků. Sbormistryni Christiane Wieblitzové vypomáhaly dvě studenty Orffova institutu. V hodině nebyla nacvičována žádná nová skladba, nýbrž se pracovalo na zdokonalení skladeb již v minulých hodinách zpívaných. Tanec „Sellers round“ znaly děti též. Celou hodinu vedla sbormistryně sama. Na začátku hodiny si děti zopakovaly již jim známý country tanec „Sellers round“, přičemž nejdříve předvedla sbormistryně část tance bez hudby a děti měly uhodnout, o jaký tanec se jedná. Poté si je děti společně zopakovaly bez hudby na počítání a následně s hudbou. Cílem těchto 10 minut bylo stmelení kolektivu a jeho soustředění na další práci. Cvičení podporující správný pěvecký postoj a dech byla zařazena v druhé fázi hodiny (trvala 5 minut) a zároveň vytvářela předstupeň k rozezpívání, v němž byl kladen důraz na podporu hlasové rezonance, nízké polohy hrtanu, staccata a legata, artikulační a rytmická hlasová cvičení. Děti nejen opakovaly učitelem předváděná cvičení, ale samy je i dle vzoru navrhovaly. Zpívaly samy i jednotlivě. V této 12 minutové fázi se děti věnovaly opakování deklamačního cvičením „Tshukatuka

vetcheteb!“ pro čtyři skupiny. Rytmická skladba doprovázená hrou na tělo vedla nejen k odreagování, ale byla i cvičením přesné artikulace, rytmického cítění a vícehlasu. Děti nacvičily v hodině jen tři hlasy. Čtvrtý hlas



Obrázek 21 Příklad zkoušky „Schnurpsenchor“ (13.3.2006), pohybové ztvárnění rytmické skladby „Tschukatuka“. (foto-vlastní archiv).

byl nechán pro rodiče pozvané na další hodinu, což děti zvláště motivovalo a umožnilo i rodičům nahlédnout do atmosféry výuky. Po 15 minutách přešly děti k opakování dvojhlasé písně „Eine rote Rosenblüte“ a během 20 minut zvládly i doprovod k písni na Orffovy nástroje (metalofon, zvonkohra). Následujících 15 minut patřilo rozvoji přednesu a hudební představivosti. Zpěváci text písně „Die Krähe“ měli vyjádřit rozmanitým emočním způsobem (vesele smutně, rozčileně) s důrazem na důkladnou výslovnost. Dále měly děti zpívat melodii v duchu a na pokyn učitele nahlas pokračovat. V poslední části hodiny děti opakovaly píseň

„Un poquito cantas“, nacvičenou v minulých hodinách (10 minut). S krátkými organizačními poznámkami a závěrečným tříhlasým kánonem vyučování (90 minut) skončilo.

Uvedené hodiny se vyznačovaly, kromě již výše uvedených charakteristik, pestrým střídáním hudebních aktivit, propojením zpěvu, pohybu, slova i improvizace a svým způsobem výuky zcela odpovídaly konceptu Orffova Schulwerku.

### 3. Projekt na Základní umělecké škole Jižní Město

Níže popisovaný projekt jsem uskutečnila na jaře roku 2006 s přípravnými odděleními dětských sborů Základní umělecké školy Jižní Město v Praze 4, na niž jsem dva roky před svým odchodem do zahraničí působila v letech 1999 – 2001 jako asistentka sbormistryně a podílela jsem se na tamější sborové práci. V následující koncepci projektu jsem se snažila realizovat propojení principů Orffova Schulwerku a práce v přípravných odděleních dětských sborů tak, jak je popsáno v teoretické stati. Velké poděkování patří vedení školy a paní Mgr. Zuzaně Drtinové, kteří mi realizaci projektu umožnili.

Základní umělecká škola (ZUŠ) Jižní Město je součástí systému základního vzdělávání a řídí se vyhláškou o základních uměleckých školách §112/113 odstavce 52.561/2004 Sb., která je součástí školského zákona č. 561 vydaným roku 2004 Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR roku 2004. Hlavní budova školy se nachází v Hájích<sup>128</sup> a pobočka v Kunraticích.<sup>129</sup> Na škole je zřízeno hudební, taneční, výtvarné a literárně-dramatické oddělení.

Obor sborového zpěvu vede již mnoho let zástupkyně ředitele Mgr. Zuzana Drtinová. Škola má tři typy sborů: dva přípravné dětské sbory a jeden koncertní dívčí sbor. Práce ve sboru pro nejmladší zpěváky ve věku od 5 do 8 let - „*Kořata*“ - probíhá hravou formou s cílem maximálního rozvoje hudebnosti dětí a jejich zájmu o hudbu jako takovou. Repertoár tvoří jednohlasé písně lidové, písně s dětskou tematikou, převážně současných českých autorů (např. skladby Miroslava Raichla, Petra Ebena, Jana Vičara) a písňové hry (např. hudební rozpočítadla). V oddělení pro starší děti od 8 do 11 let – „*Kantilénka*“ - zvyšuje sbormistryně nároky své práce a zařazuje více dětských písní a méně her. Zpěváci zpívají literaturu technicky i obsahově náročnější. V koncertním oddělení, v *Pražské kantiléně*, pro zpěváky od 11 let je charakter práce výrazně náročnější a sbor vystupuje na četných koncertních vystoupení. Vstup do přípravných oddělení je volný bez předchozích přijímacích zkoušek. Do koncertního oddělení jsou děti přijímány na základě předzpívání, mohou to být jednak děti, které prošly vlastními přípravnými odděleními, ale i zpěváci hlásící se tzv. z venku. Obsah a metody výuky Z. Drtinové jsou blízké vyučování v duchu Orffova Schulwerku, což bylo pro mne dalším důvodem vybrat si pro projekt právě tuto základní uměleckou školu.

<sup>128</sup> Křtinská 673, 149 00 Praha 4 – Háje.

<sup>129</sup> Jana Růžičky 1179, 148 00 Praha 4 – Kunratice.

### 3.1 Stanovení cílů projektu

Předložený projekt jsem realizovala během tří měsíců (v čase od března 2006 do června 2006) s dětmi přípravných oddělení dětských sborů - „Kořat“ a „Kantilénky“- Základní umělecké školy Jižní Město. Jeho vyústěním bylo vystoupení obou přípravných dětských sborů v první části mého absolventského koncertu 3. června 2006 v Sále Martinů na Malostranském náměstí v Praze 1.<sup>130</sup> Koncert s mottem „O lásce, světu a míru“ byl postaven na třech tématických okruzích. První představovaly tradiční lidové písně různých evropských i mimoevropských národů (česká lidová říkadla a písně: „Hřej, sluníčko, hřej“, „Cib, cib cibulenká“, „Žezulička“, „Ptala se Zuzana Kuby“ a „Červený šáteček“; dále lidové písně z celého světa: izraelská „Hashivenu“, arabská „Tumba“, africká „A boron ma“ a latinsko-americká „Un poquito cantas“) a umělá tvorba jimi ovlivněná.<sup>131</sup> Druhou myšlenkovou ideou dramaturgie koncertu byla tematika lásky v jejích různých podobách, proměnách a její odraz v lidové poezii a v hudbě. Nejprve zazněla skladba o věrné lásce „My dearest, my fairest“ Henryho Purcella v podání „Pražské kantilény“. Dále pak píseň „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte“<sup>132</sup> W. A. Mozarta, sborové skladby „Žal“, „Společný hrob“, „Divná voda“ z cyklu „Deseti zpěvů pro ženský sbor a čtyřruční klavír“ Josefa Suka a v podání smíšeného sboru „Ancora“ tři písně „Pod zeleným dubem“, „Galánečka moja“ a „Stálá láska“ z cyklu „Láska a smrt“ Petra Ebena. Skladby „Parapiglia“ Giovanniho Domenica da Nola a cyklus „Jak by kdosi krásně hrál“ 3 písní pro dívčí sbor, flétnu a harfu na verše Dagmary Leděčové Zdeňka Lukáše spadal do poslední třetí oblasti přírodní lyriky. Na samotném koncertu se podílelo zhruba 150 účinkujících a celá řada pomocných organizátorů, kteří zajišťovali technické provedení dramaturgicky náročného projektu.<sup>133</sup> Účinkovaly čtyři sbory (dva dětské, jeden dívčí a jeden smíšený) a sólisté reprezentující české i zahraniční instituce.<sup>134</sup> I proto jsem zvolila jako závěrečnou skladbu „Hymnus“ Otmara Máchy na slova Jana Ámose Komenského jakožto završující bod všech tří okruhů.

K samotnému projektu na ZUŠ jsem zvolila literaturu tradičních lidových písní, které jsem upravila pro Orffovy a tradiční nástroje a z větší části k nim i sama vytvořila

<sup>130</sup> Digitální záznam projektu je přiložen na DVD.

<sup>131</sup> Písně „Dobrá noc“ a „Ej mám já koňa faku“ z cyklu pro sólový hlas „V lidovém tónu“ Antonína Dvořáka a etnickými prvky ovlivněné skladby pro bicí nástroje: „Ghanaia“ Matthiase Schmidta a „Drumhands“ Nils Rohwera.

<sup>132</sup> „Když Luisa spalovala dopisy svého nevěrného milence“.

<sup>133</sup> Program koncertu je přiložen v příloze.

<sup>134</sup> ZUŠ Jižní Město, Hudební akademie múzických umění v Praze, Univerzität Mozartem Salzburg aj.

choreografie. První oddělení přípravných sborů – „Kořata“- zpívalo, hrálo a tančilo výše uvedené české lidové písně, druhé oddělení – „Kantilénka“ – interpretovalo tradiční lidové písně z celého světa. Se zpěvem tradičních cizojazyčných písní se setkáváme (jak v úvodu blíže popsáno) v českých publikacích velmi zřídka. Ze schválených učebnic pro hudební výchovu nalezneme pouze jednu, která nabízí kromě českých lidových písní i písně světové.<sup>135</sup> Přesto i zde jsou texty světových písní volně překládány do češtiny, čímž dle mého názoru dochází ke ztrátě jednoho významného prvku skladby a ke zeslabení jejího celkového poselství. Proto děti zpívají v projektu písně v originálním jazyce. Lidové písně z Čech a z celého světa představují zároveň i literaturu odpovídající duševnímu vývoji dětí.

Hlavním cílem projektu bylo přispět aplikací principů Orffova Schulwerku v přípravných odděleních dětských sborů k rozvoji celkové hudebnosti, pěveckých, pohybových a instrumentálních dovedností dětí a zvýšit jejich zájem o hudbu jako takovou.

## 3.2 Popis projektu

### 3.2.1 Charakteristika skupin, materiálního vybavení a pomůcek

Projektu se zúčastnila dvě přípravná oddělení dětského (dívčího) sboru Pražská kantiléna - „Kořata“ a „Kantilénka“. Sbor Kořata navštěvovalo v době konání projektu celkem 45 dětí, z toho 18 chlapců a 27 děvčat, rozdělených do dvou skupin. Jedna skupina o počtu 33 dětí se scházela v úterý (16-17 hod.) v hlavní budově ZUŠ v Hájích, druhá s 12 dětmi vždy ve středu (15:30-16:15) na pobočce v Kunraticích. Díky vysokému počtu dětí, především chlapců na úterní zkoušce, byly skupiny neobyčejně neklidné, a bylo proto třeba veškeré činnosti rychle střídát. Oddělení Kantilénky čítalo letos 40 zpěváků, z toho 8 chlapců a 32 děvčat. V porovnání s „Kořaty“ byly to skupiny mnohem klidnější a děti byly schopny delší koncentrované činnosti. „Kantilénka“ byla též rozdělena na dvě skupiny, první s 13 dětmi zkoušela ve středu (16:15-17:00) na pobočce v Kunraticích, druhá s 27 zpěváky ve čtvrtek (16-17) v hlavní budově v Hájích. Jelikož sborové skupiny, které zkoušely na hlavní budově ZUŠ v Hájích, byly v počtu dětí dvojnásobné, zkoušely o čtvrt hodinu déle než děti paralelní skupiny na pobočce.

---

<sup>135</sup> KOLÁŘ, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Hudební výchova pro 6. ročník základní školy (Hudební dílna II.)* Úvaly : Jinan, 1997. 111 s.

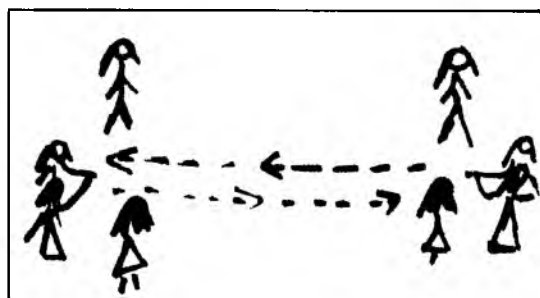
Sborové zkušebny jsou velmi světlé, vybaveny pianinem, lehkými židlemi, Hi-fi soupravou, tabulí a několika rytmickými „Orffovými nástroji“, jejichž kvalita je bohužel velmi špatná. Pro realizaci projektu jsem si potřebné Orffovy nástroje zapůjčila a přivezla s sebou z Rakouska.

### 3.2.2 Studované skladby a činnostní úkoly

V projektu jsem realizovala následné skladby: dětmi zhudebněná říkadla, české lidové písně - „Hřej, sluníčko, hřej“, „Cib, cib, cibulka“, „Žezulička“, „Ptala se Zuzana Kuby“, „Červený šáteček“ a písně mimoevropských národů - izraelskou „Hashivenu“, arabskou „Tumbu“, africkou „A boron ma“ a latinskoamerická „Un poquito cantas“. Nejprve zpívaly a tančily písně všechny děti, v konečné fázi jsem sbor rozdělila na tři pracovní skupiny: zpěváky, tanečníky, instrumentalisty. Děti měly možnost si vybrat, ve které skupině by chtěly raději pracovat. Skupinu instrumentalistů jsem vzhledem k celkové časové tísní celého projektu posílila o několik zkušenějších dětí z vyššího oddělení. Úkoly zpěváků a instrumentalistů snadno vyčteme z přiložených partitur v závěru práce (při nácviu jsem nepoužívala notový materiál), huře však taneční choreografii jednotlivých písní.

K první písni „Hřej, sluníčko, hřej“ tančily děti kruhový tanec.<sup>136</sup> Během 1.- 8.taktu se chytly za ruce a šly jemnou chůzí po kruhu. Na konci skladby (v 9.-10. taktu) se pustily a čtyřmi kroky se každé samo otočilo jednou dokola.

Výchozím rozmístěním druhé a třetí choreografie Libuše Kurkové<sup>137</sup> byly dva malé kroužky. V písni „Cib, cib, cibulka“ hrály na bambusové tyčky, kterými zároveň dotvářely hudební doprovod písně, v písni „Žezulička“<sup>138</sup> tancovaly děti ve dvou malých kroužcích a pohybem reagovaly na „kukání kukačky“. Ve vlastní choreografii písně „Ptala se Zuzana Kuby“ vycházím z jejího textového obsahu a polkového charakteru. Děti vytvoří páry a postaví se



Obrázek 22 Tanec k písni „Ptala se Zuzana Kuby“- náčrt pohyb vnějších dvojic polkovým krokem.

<sup>136</sup> Dle BATĚKOVÁ, L., JURKOVIČ, P. *Neseme, neseme májíček* Praha : Muzikservis, 2000. ISBN 80-86233-10-3. 54s.

<sup>137</sup> KURKOVÁ, L. a EBEN, P. *Hudebně pohybová výchova šestiletých až osmiletých dětí*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1975. 59 s.

<sup>138</sup> Choreografie dle KURKOVÁ, L. a LUKÁŠ, Z. *Od jara do zimy: Taneční hry*. Praha : IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1997.

do čtveřic. V páru si rozdělí role: jedno dítě představuje Zuzanu, druhé Kubu. Během první části písně děti pantomimicky znázorňují rozhovor Zuzany a Kubu, v druhé části písně se jedna dvojice uchopí a tančí mezi druhým párem polku. Na závěrečnou píseň českého lidového bloku „Červený šáteček“ zařazují všeobecně známou mazurku.

### **3.3 Průběh projektu**

#### **3.3.1 Časový plán projektu**

Jelikož se děti kromě mého projektu účastnily i řady jiných vystoupení, bylo třeba všechny zkoušky dostatečně dopředu naplánovat. Zkoušela jsem pravidelně se skupinami na hlavní budově ZUŠ a v hodinách mi asistovaly stálé sbormistryně (Drtinová a Šebešová). Výuku na pobočce realizovaly dle návodu z velké části sbormistryně samy. Zkoušet jsem začala v březnu dle časového plánu uvedeného příloze. V konečné fázi projektu jsem sestavila i detailní plán zkoušek pro jednotlivé skupiny, který též uvádím níže v příloze.

#### **3.3.2 Popis a plán práce s jednotlivými pracovními skupinami**

Organizace a práce ve skupinách vyžadovala speciální přípravu. Především v instrumentální skupině bylo nutné vše předem bezchybně zkoordinovat, neboť každý z celkového počtu osmi hráčů hrál v průběhu projektu na více nástrojů. V pracovním plánu jsem každému z nich přiřadila číslo, které sloužilo k rychlé orientaci v celém hudebním i jevištním scénáři, a barvu. Rozdala jsem barevné lepicí štítky, kterými si označili své nástroje. Navíc jsem zhotovila hudební scénář jednotlivých hráčů. Listinu všech použitých nástrojů i hudební scénář jednotlivých hráčů najdete níže v příloze.

V choreografickém plánu zachyceném v celkovém scénáři projektu<sup>139</sup> jsem tanečnický označila z důvodu snadné orientace čísly. Protože tancovali tance, které se již naučili dříve s ostatními dětmi, nebylo třeba zařazovat mnoho zkoušek v závěrečné fázi projektu. Kvůli šití kostýmu (oranžové a žluté sukně) byla přesto i zde nezbytná detailní evidence.

---

<sup>139</sup> Celkový scénář najdete v příloze.



### 3.3.2.1 Zápis průběhu vybraných zkoušek sboru

Dále zmiňuji alespoň některé zkoušky, které se uskutečnily v rámci projektu. Nejprve zkoušku Kořat na pobočce v Kunraticích ze dne 19.4.2006.<sup>140</sup> Zkouška, která se konala ve středu 19.4. v 15:30-16:15, byla první po Velikonocích. Před začátkem hodiny jsem se zeptala dětí na jejich zážitky ze svátků, abych poznala, v jakém rozpoložení přicházejí děti do zkoušky a abych dle toho přizpůsobila průběh hodiny. Děti již znaly dvě písně („Cib, cib, cibulěnka“, „Žežulička“) plánovaného projektu a tuto hodinu pracovaly s jarními říkadly, ke kterým samy vymyslely melodii. Seznámily se i s novou písní „Ptala se Zuzana Kuby“. Na zkoušce, která trvala 45 minut, bylo přítomno 11 z celkového počtu 12 dětí. Hodinu jsem rozdělila do šesti fází. V první osmiminutové fázi s hlavním cílem rozvoje tělesné i duševní připravenosti dětí na zkoušku jsem zařadila hudebně-pohybové cvičení. Děti si představily, že jsou na jarní louce. Během klavírní improvizace učitele po ní libovolně chodily a poskakovaly. Když uslyšely zvuk činelu, který symbolizoval poslední jarní mrazíky, zastavily se a pohybem ztvárnily libovolnou „zmrzlou“ jarní květinu. Poté učitel začal improvizovat dál a hra se opakovala. Na konci cvičení se děti postavily před židličky a navzájem si ukázaly ty květiny, u kterých si myslely, že se jim nejvíce povedly. Následná dechová a hlasová cvičení, trvající taktéž osm minut, jsem spojila s různými představami: např. s foukáním do odkvetlé pampelišky, opakováním zpěvu jarních ptáků či se zhudebňováním jmen květin. Přitom děti samy navrhovaly vlastní motivky a cvičení. V třetí vyučovací fázi jsem přešla k nácvičce říkadla „En ten táje“ z Plickova Českého roku. Děti text nejprve opakovaly, poté se jej snažily přednést různým způsobem (smutně, rozčileně, překvapeně..) i různě zmelodizovat. Z navržených melodií jsme společně vybrali jedinou, kterou jsme se naučili všichni. Dalších deset minut opakovaly děti již známé tance a písně „Cib, cib, cibulěnka“ a „Žežulička“. Učitel je doprovázel hrou na klavír. Předposlední fázi jsem zahájila hrou na rytmickou ozvěnu



Obrázek 23 Zkouška mladšího oddělení „Kořat“, nácvič rozpočítadla „En ten táje“. (foto – vlastní archiv).

<sup>140</sup> Detailní popis hodiny uvádím v příloze.

a postupně jsem zapojovala i prvky hry na tělo. Poslední zadaný rytmus byl zároveň i doprovodným rytmem (1x plesk a 1x tlesk) druhé části písně „Ptala se Zuzana Kuby“. Za ostinátého doprovodu hrou na tělo jsme se naučili text druhé části písně. Poté, již bez tleskání, melodii a první část. Poslední minutu zkoušky jsem naplánovala pro organizační sdělení a rozloučení.

Dále popisuji zkoušku staršího oddělení „Kantilénky“, která se konala ve čtvrtek 23. března 2006 od 16 do 17 hodin v hlavní budově ZUŠ v Hájích. V minulých hodinách jsem s dětmi zpívala arabskou lidovou píseň „Tumba“ a tuto hodinu jsem s nimi začala studovat latinskoamerickou píseň, kterou jsem poznala při hospitacích ve „Schnurpsenchoru“.

Hodinu jsem rozdělila do čtyř fází. V první fázi jsem se zaměřila na celkovou flexibilitu a protažení dětí, dále na dechová a hlasová cvičení. Jednotícím prvkem úvodní části bylo téma cestování. Učitelem povzbuzované děti „balily kufry“, „utíkaly k letadlu“ a divily se nad krásou země, do které přiletěly. Sbornistr volil hlasová cvičení, jejichž text odpovídal charakteru navštívené země. Děti hádaly oblast, o které se zpívalo, a cvičení doplňovaly vlastními návrhy. Po deseti minutách jsme odletěli



Obrázek 24 Zkouška staršího oddělení „Kantilénky“, nácvik latinskoamerické písně „Un poquito cantas“, hledání pohybového vyjádření slova „bailas“ (tancovat). (foto – vlastní archiv).

do poslední země, do oblasti latinské Ameriky, z které pocházela i následující píseň „Un poquito cantas“ (Trochu si zapívat). Vzhledem k obtížnosti textu písně jsem jej před hodinou ve fonetické podobě napsala na tabuli. S dětmi jsem nacvičila nejprve samostatně slova, poté i melodii písně. Obsah písně znázornily děti gesty. Z řady navrhovaných gest jsme vybrali ty, které budeme ukazovat. Pro konkrétní představu uvádím český překlad textu písně:

<i>Španělsky</i>	<i>Česky</i>	<i>Pohyb</i>
„Un poquito cantas...“	„Trochu zpívat...“	Děti znázorňují zpěv.
„Un poquito bailas...“	„Trochu tancovat...“	Děti znázorňují tanec.
„Un poquito bino...“	„Trochu vína...“	Děti ukážou sklenku s vínem.
„Un poquito aqua...“	„Trochu vody...“	Děti znázorňují vodu.

„Un poquito bjentos...“	„Trochu větru...“	Děti znázorňují vítr.
„Un poquito sombras...“	„Trocha stínu...“	Děti znázorňují stín.
„Un poquito machos...“	„Trochu chlapců...“	Děti znázorňují chlapce.
„Un poquito chicas...“	„Trochu dívek...“	Děti znázorňují dívky.

Tabulka 2: Překlad textu písně „Un poquito cantas“.

Po nácvičku americké písně, který trval zhruba 22 minut, jsem přešla k opakování arabské písně „Tumba“. Pečlivě jsme ji zopakovali a dbali na intonační přesnost zpěvu. Poté jsme přistoupili k průpravě hry na Orffovy nástroje, ke hře na tělo. V aranžmá písně měly důležitou roli xylofony, které hrály tóny (b-c1-g1) osminové hodnoty. V první části písně se opakovaly pouze dva „c1-g1“, v druhé části se opakují tři „c1-g1-b-g1“. Děti si sedly vedle sebe na židle a rukama střídavě pleskaly rytmus osminek do steh (,c1“ – plesk na levé stehno, „g1“ – plesk do pravého stehna). Vždy, když měla přijít na řadu nota „b“, pleskly do pravého stehna svého levého souseda. Děti se pokusily při hře na tělo i zpívat. Po této náročné 20 minutové činnosti jsem zařadila volnější fázi her, organizace a opakování známých písní.

### 3.3.3 Konečná příprava a vlastní realizace

V poslední fázi zkoušek jsem vytvořila detailní scénář a jevištní plán projektu, který přikládám níže v příloze a plán zkoušek pro specializované pracovní skupiny. Dále popisují průběh a vznik jednotlivých skladeb. Nejprve skladby zpívané mladším přípravným oddělením, „Kořaty“.

Melodie „Říkadel“ vznikla z přejetých návrhů dětí. Předložila jsem dětem text dvou jarních říkadel, které si děti samy zhudebnily. Melodické ztvárnění jsem doplnila ostinátním bordurovým doprovodem rytmicko-melodických Orffových nástrojů a několika nástroji rytmickými. Zpěv obou říkadel najednou byl míněn i jako první krok k vícehlasému zpěvu. V písni „Hřej,



Obrázek 25 Závěrečné vystoupení mladšího přípravného oddělení - „Kořat“. (foto – vlastní archiv).

sluníčko, hřej“ jsem usilovala mimo jiné i o zpěv jemným hlavovým tónem, podobným svitu



Obrázek 26 Závěrečné vystoupení mladšího přípravného oddělení - „Kot'at“. (foto – vlastní archiv).

slunečních paprsků. S tímto záměrem jsem volila doprovodné nástroje s kovovými destičkami (metalofon, zvonkohra, tamburína). V rytmickém tanci a písni „Cib, cib, cibulenká“ mi šlo především o radost z pohybu, ze hry na bambusové tyčky a prožití rytmické struktury písňe. Na rozdíl od toho jsem v následující písni „Žežulička“ usilovala o to, aby se děti na chvíli zastavily a „naslouchaly“ ozvěně kukačky (zpodobené zvukem tympanů na konci písňe). Pregnantní

taneční rytmus písni „Ptala se Zuzana Kuby“ a „Červený šáteček“ jsem podpořila tancem, doprovodem i hrou na tělo. Hlavním cílem pro mě byla radost dětí z pohybu, zpěvu a hry.

První skladbou staršího přípravného oddělení „Kantilénka“ byla píseň „Hashivenu“ o vyhnání Izraelitů. Základem doprovodu bylo ostinátní střídání dvou harmonií. Arabská „Tumba“ patřila jak po pěvecké tak i po instrumentální stránce k nejobtížnějším písňím celého projektu a instrumentální skupina ji cvičila nejvíce ze všech. Africká „A boron ma“ je taneční písňe ze severní Guiney. Rytmické aranžmá jsem sestavila z tradičních afrických rytmů (paternů), které byly jediným doprovodem písňe. Latinsko-americkou píseň „Un poquito



Obrázek 27 Závěrečné vystoupení staršího přípravného oddělení - „Kantilénky“. (foto – vlastní archiv).

cantas“ jsem pojala jako pomalou sambu, během které děti gesty vyjadřovaly obsah písňe.

### 3.4 Závěrečné vyhodnocení projektu

Celý projekt na ZUŠ Jižní Město trval tři měsíce a vyvrcholil 3. června 2006 veřejným vystoupením. Během celé doby jsem se setkala se vstřícným postojem jak vedení, tak i dětí. Bylo to poprvé, co děti hrály na Orffovy nástroje a na jevišti tančily. Zejména proto cením jejich obrovskou flexibilitu a angažovanost. V projektu jsem se snažila zapojit vlastní nápady (hudební, pohybové) dětí, podporovat jejich kreativitu a zájem o hudbu jako takovou. Řeč, zpěv, hra a tanec se spojil v jeden celek.

Při realizaci jsem se setkala i s problémy, např. na vystoupení přišlo ze staršího sboru málo dětí, chyběl hráč na rytmické nástroje, zapomněli jsme několik drobných nástrojů, které jsme narychlo nahrazovali jinými.. Part flétny jsem pro potřeby koncertu zadala klarinetistovi. Nabízí se i řada možných rozšíření do budoucna, např. v písni „A boron ma“ přidat choreografii s bambusovými tyčemi či taneční choreografii s šátky k arabské „Tumbě“. Realizace projektu nebyla po dramaturgické stránce jednoduchá, ať už to byla organizace transportu nesčetného množství zapůjčených nástrojů či zohlednění změn, které nastaly na základě onemocnění některých dětí. Před koncertem děti místo přestávky samy cvičily na Orffovy nástroje a s radostí si písničky zpívaly. Tato jejich reakce byla pro mne nejen největší odměnou, ale i důvodem, proč tak organizačně náročnou akci zopakovat ještě jednou...

## Závěr

Myšlenka tvořivého rozvoje hudebnosti dětí, včetně uplatnění komplexní hudební výchovy pronikla do vědomí české hudební pedagogiky již před 40 lety. Snahy o propojení hudebního, pohybového, slovesného a kreativního projevu dětí se staly součástí dnes užívaných osnov pro hudební výchovu na základních školách. Bohužel se tyto myšlenky v našich školách ještě plně neetablovaly. Podobně v přípravných odděleních dětských sborů probíhá drtivá většina veřejných vystoupení dle stejného pravidla: Děti nastoupí postupně po řadách, zazpívají písně a posléze v řadách opět odejdou. Právě proti tomuto „stereotypu“, který dle mého názoru neodpovídá přirozeným potřebám dětí, jsem se snažila ve své diplomové práci argumentovat.

Popsala jsem vznik, utváření a kořeny Orffova Schulwerku, zachytila jsem jeho hlavní principy: spojení hudby, pohybu a slova, důraz na kreativní procesy a improvizaci a využití Orffových nástrojů. Orffův Schulwerk je určen všem dětem bez ohledu na stupeň rozvoje jejich nadání. Sborový zpěv jako jedna z forem estetické výchovy přispívá k harmonicky rozvinuté osobnosti, k citovému a kognitivnímu prožívání a k chápání uměleckých, estetických i etických hodnot. Zpěv ve skupině rozvíjí i řadu cílů sociálního charakteru jako např. smysl pro kolektiv, ohleduplnost i odpovědnost za zdařené dílo celku. Stává se proto nepostradatelnou součástí společnosti a vzdělávání. V projektu, který popisuji ve třetí části práce, jsem se snažila o propojení dvou aspektů: estetických, uměleckých, pedagogických i sociálních cílů sborového zpěvu s koncepcí Orffova Schulwerku. Zvolila jsem literaturu tradičních českých i cizojazyčných lidových písní, které jsem na rozdíl od většiny českých publikací provedla v originálním jazyce a upravila pro Orffovy nástroje. Snažila jsem se vystihnout takovou obtížnost doprovodu, která by byla pro děti technicky zvladatelná a zároveň uspokojovala určitou estetickou úroveň. V projektu mi vypomáhala několik profesionálních hráčů,<sup>141</sup> kteří pomohli dětem s náročnými party. Realizaci celého projektu považuji za zdařilou a propojení obou oblastí (sborového zpěvu a Orffova Schulwerku) za velmi výhodné. Proto doporučuji všem sbormistrům přípravných oddělení dětských sborů, aby se ve své práci ubírali právě tímto směrem. Tak budou moci přispět k rozbití mýtu, který se v Čechách dodnes traduje, že Orffův Schulwerk je pouze instrumentální výchovnou metodou.

---

<sup>141</sup> Klarinetista Jan Roneš, tympánista Jan Horváth a další.

## Shrnutí / Zusammenfassung

V diplomové práci jsem se pokusila o konkrétní aplikaci principů Orffova Schulwerku do prostředí českých přípravných oddělení dětských sborů. Ačkoli známe některé principy Orffova Schulwerku již z dob Jana Ámose Komenského, jeho vlastní vznik datujeme až do třicátých let 20. století. Carl Orff tehdy působil jako vedoucí hudebního oddělení vzdělávacího institutu Dorothee Güntherové v Mnichově, jehož hlavním cílem bylo znovuoobjevení přirozené jednoty hudby a pohybu: „Als ich 1924 die Günther-Schule gründete, war es meine Absicht, einen Weg zur Wiederherstellung der naturgegebenen Einheit von Musik und Bewegung – Musik und Tanz – zu finden. Ein Weg, der nicht nur für einige intuitive Künstler gangbar sein, sondern der eine pädagogische Lösung bringen sollte, die es ermöglichte, allgemein im Menschen wieder rhythmische Schwingung, Aufnahme- und Gebefähigkeit, Tanz und Musizierlust zu erwecken.“<sup>142</sup> Při hledání vhodné taneční hudby vyšel Orff, na rozdíl od předešlých pedagogů opírajících se o klavírní doprovod, z uplatnění klasických bicích nástrojů. Poprvé se setkáváme se spojením bicích nástrojů a tance setkáváme u tance „Čarodějnice“<sup>143</sup> ztvárněné Mary Wigmanovou, ve kterém improvizaci tanečníka spontánně doprovází skupina hráčů na rytmické bicí nástroje (činely, tympány, gongy apod.). Ze skupiny klasických bicích nástrojů přebral Orff v nezměněné formě pouze rytmické bicí nástroje (činely, tympány, gongy, claves, kastaněty aj.). Melodicko-rytmické nástroje (marimby, koncertní xylofony, zvonkohry, vibrafony) zjednodušil dle předlohy afrického xylofonu a tím výrazně zjednodušil techniku hry do takové míry, že hra na ně je možná bez dlouhého předchozího školení. V Mnichově vznikla roku 1949 firma „Studio 49“ specializující se na výrobu „Orffových nástrojů“. V letech 1950-54 vyšlo nakladatelstvím Schott nejznámějších pět svazků Orffova Schulwerku „Musik für Kinder“<sup>144</sup> a myšlenky

---

<sup>142</sup> „Znovuoobjevení přirozené jednoty hudby a pohybu – hudby a tance - bylo mým hlavním cílem při otevření mé školy roku 1924. Nalezení cesty, která není určena jen pár intuitivním umělcům, ale pro všechny. Vedla mě snaha o nalezení pedagogického metody k znovuprobuzení rytmického chvění, schopnosti přijímat a realizovat i objevení radosti z hudby a tance.“ (Güntherová In Jungmair 2003, s. 92).

<sup>143</sup> „Hexentanz“.

<sup>144</sup> ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder I. Im Fünftonraum.* [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti I. V pětitónovém prostoru.] Mainz : B. Schott's Söhne, 1950. 155 s.  
ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder II. Dur: Bordun-Stufen.* [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti II. Dur: Bordun - stupně.] Mainz : B. Schott's Söhne, 1953. 122 s.  
ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder III. Dur: Dominanten.* [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti III. Dur: Dominanty.] Mainz : B. Schott's Söhne, 1953. 122 s.

Carla Orffa se začaly šířit do celého světa. Vznikla i řada národních adaptací.<sup>145</sup> Vše vyústilo roku 1961 v založení vzdělávacího a informačního centra – Orffova institutu - při rakouské univerzitě Mozarteum v Salzburgu.

„*Orffův Schulwerk není metoda* ani se nemíní stát náhražkou za jiné metody, používané při elementární hudební výchově především na všeobecně vzdělávacích školách, a neznamená už vůbec ‚vylepšení‘ něčeho, co zde již dříve bylo. Nejvýstižněji bychom snad mohli Schulwerk charakterizovat výrazem směr, proud, pojetí či způsob anebo formu elementární hudební výchovy, která nevyklučuje žádnou z metod (např. různé metody intonační), pokud se neoctne v přímém rozporu s duchem Schulwerku.“<sup>146</sup> Výuka v duchu Orffova Schulwerku je všeobecná, určená všem bez rozdílu jejich nadání, je založena na prožitku a aktivizaci hudebně-výchovného procesu. Významnou roli hraje hudební i pohybová improvizace, použití Orffových nástrojů a spojení hudby, pohybu a řeči v jeden neoddelitelný celek.

**Sborový zpěv** jako jedna z forem estetické výchovy přispívá k harmonicky rozvinuté osobnosti, k citovému a kognitivnímu prožívání a k chápání uměleckých, estetických i etických hodnot. Prostřednictvím vhodně zvolených skladeb utváříme kladný vztah dítěte k přírodě, společnosti i k sobě samému. Rozlišujeme více typů sborů. Dětské sbory je možné dále rozdělit podle věku a celkové vyspělosti do následujících kategorií: předškolní děti (5-6 let), děti 1. až 3. třídy základní školy (6-8 let), děti 4. až 5. třídy (8-11 let) a děti od 6. do 9. třídy základní školy (11-15 let). Toto členění odpovídá vývojovým potřebám dětí a jejich znalost tvoří předpoklad úspěšné sbormistrovy práce. Mnohé dětské sbory bez ohledu na jejich věkové rozvrstvení mají kromě koncertních oddělení, jejichž úkolem je mimo jiné i častá koncertní činnost, i tzv. oddělení přípravná, v kterých bývá oproti koncertním sborům náplň práce podstatně odlišná. Zatímco v koncertních odděleních tvoří vedle rozezpívání téměř veškerou náplň zkoušek nácvik, opakování a zdokonalování koncertního repertoáru, přípravné sbory jsou vedle práce s písňovým repertoárem zaměřeny obecněji na rozvoj hudebnosti dětí, včetně intonačního a rytmického výcviku a základů hudební nauky. Aktivním kontaktem dětí s hudbou dochází k rychlému a rovnoměrnému rozvoji jejich hudebních

---

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder IV. Moll: Bordun-Stufen. [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti IV. Moll: Bordun - stupně.]* Mainz : B. Schott's Söhne, 1953. 149 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder V. Moll: Dominanten. [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti V. Moll: Dominanty.]* Mainz: B. Schott's Söhne, 1954. 136 s.

<sup>145</sup> HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola I. Začátky.* Praha: Supraphon, 1969. 99 s.

HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola II. Pentatonika.* Praha: Supraphon, 1969. 53 s.

HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola III. Dur-Moll.* Praha: Supraphon, 1972. 107 s.

HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola IV. Modální tóniny.* Praha : Muzikservis, 1996. 59 s.

<sup>146</sup> Poš In Holzknicht a kol. 1969, s. 202.



schopností, kreativity, intonačního sluchu, témbrového slyšení, smyslu pro rytmus i pro hudební formu. Výuka v duchu Orffova Schulwerku je vždy spojena s aktivní hudební činností a svou hravou formou se stává zároveň i silným motivačním faktorem, jehož prostřednictvím navazuje dítě své první vztahy k hudbě. Proto shledávám Orffův Schulwerk pro práci v přípravných odděleních dětských sborů, jejichž hlavním úkolem je probuzení zájmu o zpěv a rozvoj hudebních schopností dětí, nepostradatelným. Jako příklad sboru pracujícího v duchu konceptu Orffova Schulwerku uvádím dětský sbor „Schnurpsenchor“, který založila roku 1979 Christiane Wieblitzová a který dlouhá léta neodmyslitelně patřil k Orffově institutu. Vokální práce je pro Wieblitzovou vždy spojena s kreativitou: „Das Singen mit Kindern ohne eine gehörige Portion Kreativität ist wie eine Suppe ohne Salz und Pfeffer.“<sup>147</sup> I při opakování „starých“ skladeb by se mělo vždy objevit něco nového. Neoddělitelnou součástí pedagogické koncepce je pro C. Wieblitzovou pohyb, který zařazuje do každé vyučovací hodiny. Přesně určený pohybový úkol zapříčiní, že se během jeho realizace necítí dítě svázané a pozorované a že se odváží projevit své vyjadřovací a experimentální schopnosti. Ze své zkušenosti a jednoletého asistování ve sboru (2002/03) uvádím příklady vyučovacích hodin.

V třetí části práce popisuji projekt, který jsem uskutečnila na jaře (od března do června) roku 2006 s přípravnými odděleními dětských sborů Základní umělecké školy Jižní Město v Praze 4 s dětmi přípravných oddělení dětských sborů - „Kot'at“ a „Kantilénky“. Zvolila jsem literaturu tradičních lidových písní, které jsem upravila pro Orffovy a tradiční nástroje a z větší části je i sama opatřila choreografiemi. První oddělení přípravných sborů – „Kot'ata“- zpívalo, hrálo a tančilo výše uvedené české lidové písně, druhé oddělení – „Kantilénka“- interpretovalo tradiční lidové písně z celého světa. V aranžmá pro Orffovy či tradiční nástroje se snažím o zachování charakteru hudby příslušné země. Cizojazyčné písně zpívají děti v originálním jazyce. Přínos popisovaného projektu shledávám i v aspektu multikulturní výchovy a v rozbití chybného mýtu, že Orffův Schulwerk je výhradně „instrumentální metodou“, ve které zabírá vokální projev podřadné místo.

Práce zachycuje vznik a vytváření Orffova Schulwerku a jeho možnou aplikaci v přípravných odděleních dětských sborů.

---

<sup>147</sup> „Zpívání s dětmi bez patřičné porce kreativity je jako polévka bez soli a pepře.“ (Wieblitzová 1999, s. 4).

In der Arbeit versuchte ich, die Prinzipien des Orff-Schulwerks in die Kinderchorarbeit zu übertragen.

Obwohl wir einige Gedanken des Orff-Schulwerks schon bei Jan Amos Comenius finden würden, über seinen Anfang und seine Entstehung können wir erst seit den Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts in der Günther-Schule in München sprechen. Über die Zielsetzungen der Schule sagte ihre Gründerin Dorothee Günther folgendes: „Als ich 1924 die Günther-Schule gründete, war es meine Absicht, einen Weg zur Wiederherstellung der naturgegebenen Einheit von Musik und Bewegung – Musik und Tanz – zu finden. Ein Weg, der nicht nur für einige intuitive Künstler gangbar sein, sondern der eine pädagogische Lösung bringen sollte, die es ermöglichte, allgemein im Menschen wieder rhythmische Schwingung, Aufnahme- und Gebefähigkeit, Tanz und Musizierlust zu erwecken.“<sup>148</sup> Carl Orff, der Leiter der Musikabteilung, suchte passende Instrumente, die dem Charakter des Tanzes am Besten entsprechen würden und die nicht zu schwer zu spielen sein würden. Für diesen Zweck übernahm er einige klassische Schlaginstrumente und nach dem afrikanischen Vorbild konstruierte neue Xylofone, Glockenspiele und Metallofone, die wir heute unter dem Begriff „Orff-Instrumente“ kennen. Die Spieltechnik darauf ist sehr einfach und sie sind für alle ohne besondere Vorkenntnissen verständlich. Orff und seine Kollegen schrieben die Ergebnisse ihrer Arbeit in Heften zusammen, die wir heute als „Orff-Schulwerk“ bezeichnen. Die Auflage der fünfbandigen Hefte „Musik und Tanz für Kinder“<sup>149</sup> bedeutete einen Start des Orff-Schulwerks in die Welt. In einer kurzen Zeit entstanden unterschiedliche nationale Adaptionen. Die tschechische Adaptation von Hurník und Eben gehört nach Orff zu den besten. Das alles führte im Jahre 1961 zur Gründung des Orff-Instituts bei der Universität Mozarteum Salzburg.

Das Orff-Schulwerk ist für „alle“ Musikinteressierte und übermittelt eine elementare Musik. In ihm verbindet sich die Musik, Bewegung und Sprache in eine Einheit. „Elementare

---

<sup>148</sup> Güntherová In Jungmair 2003, s. 92.

<sup>149</sup> ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder I. Im Fünfstonraum. [Orffüv Schulwerk. Hudba pro děti I. V pětitónovém prostoru.]* Mainz : B. Schott's Söhne, 1950. 155 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder II. Dur: Bordun-Stufen. [Orffüv Schulwerk. Hudba pro děti II. Dur: Bordun - stupně.]* Mainz : B. Schott's Söhne, 1951. 122 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder III. Dur: Dominanten. [Orffüv Schulwerk. Hudba pro děti III. Dur: Dominanty.]* Mainz : B. Schott's Söhne, 1953. 122 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder IV. Moll: Bordun-Stufen. [Orffüv Schulwerk. Hudba pro děti IV. Moll: Bordun - stupně.]* Mainz : B. Schott's Söhne, 1953. 149 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder V. Moll: Dominanten. [Orffüv Schulwerk. Hudba pro děti V. Moll: Dominanty.]* Mainz : B. Schott's Söhne, 1954. 136 s.

Musik ist nie Musik allein, sie ist mit Bewegung, Tanz und Sprache verbunden, sie ist eine Musik, die man selbst tun muss, in die man nicht als Hörer, sondern als Mitspieler einbezogen ist. Sie ist vorgeistig, kennt keine große Form, keine Architektonik, sie bringt kleine Reihenformen, Ostinati, kleine Rondoformen. Elementare Musik ist erdnah, naturhaft, körperlich, für jeden erlern- und erlebbar, dem Kinde gemäß.<sup>150</sup> Eine wichtige Rolle im Orff-Schulwerk spielt auch die Improvisation.

Das Chorsingen stellt eine Form der ästhetischen Erziehung dar und trägt zum Erleben der künstlerischen, ästhetischen und ethischen Werte der Gesellschaft bei. Mit einer guten Liederauswahl bilden wir eine positive Beziehung des Kindes zur Natur, zur Gesellschaft und zu sich selbst. Wir unterscheiden einige Typen von Chören. Die Kinderchöre unterteilen wir nach dem Alter in folgende Kategorien: Vorschulkinder (5-6 Jahre), Kinder ab 1. bis 3. Klasse (6-8 Jahre), Kinder ab 4. bis 5. Klasse (8-11 Jahre) und Kinder ab 6. Klasse (11-15 Jahre). Diese Gliederung entspricht ihrer Entwicklung und ihren Bedürfnissen. Einige Kinderchöre haben neben der Konzertabteilung, die sich unter anderen auf eine häufige Konzerttätigkeit konzentriert, auch so genannte Vorbereitungsabteilungen, die sich außer der Liederarbeit auch mit der ganzheitlichen musikalischen Entwicklung, Intonationsschulung und der rhythmischen Schulung beschäftigen. Am schnellsten gelingt die musikalische Entwicklung durch eine aktive musikalische Tätigkeit. Das Orff-Schulwerk geht von einer aktiven Tätigkeit aus und diese ist daher für die Arbeit in Vorbereitungsabteilungen des Kinderchores unentbehrlich. Als Beispiel des Chores, der in diesem Sinne arbeitet, führte ich ein „Schnurpsenchor“ an. Der „Schnurpsenchor“ wurde im Jahre 1979 von Christiane Wieblitz gegründet und lange Jahre gehörte er zum Orff-Institut der Universität Mozarteum Salzburg. Die vokale Arbeit ist für Prof. Wieblitz immer mit Kreativität verbunden. „Das Singen mit Kindern ohne eine gehörige Portion Kreativität ist wie eine Suppe ohne Salz und Pfeffer.“<sup>151</sup> In der Arbeit erwähnte ich meine Erfahrungen aus Hospitationen in diesem Chor.

In dem praxisbezogenen Teil der Arbeit beschrieb ich ein Projekt, das ich an der Grundschule für Künste in Prag im Frühling 2006 verwirklichte. Ich arbeitete mit zwei Kinderchören, mit „Kot'ata“ und „Kantilénka“. „Kot'ata“ (Kätzchen) ist ein Kinderchor für die jüngsten Sänger(innen) im Alter von fünf bis acht Jahren, in dem ein besonderer Schwerpunkt auf die Entwicklung der Musikalität und des Interesses der Kinder an der Musik gesetzt wird. Im Schuljahr 2005/06 besuchten den Chor insgesamt 45 Kinder. Im Kinderchor „Kantilénka“

---

<sup>150</sup> (Orff In Jungmair 1992, s. 127).

<sup>151</sup> (Wieblitzová 1999, s. 4).

singen Kinder zwischen acht und elf Jahren. Der Chor stellt somit eine Zwischenstufe in der Chorabteilung der Musikschule dar. Die Sängerinnen und Sänger singen technisch und inhaltlich schwierigere Chorliteratur. Heuer sangen in dieser Abteilung 40 Kinder. Im Projekt arrangierte ich tschechische und weltliche Volkslieder für das Orff-Instrumentarium und zu einigen Liedern dachte ich einige Tänze aus. Kinder sangen, spielten und tanzten. Das Projekt wurde am 3. Juni auf meinem Abschlusskonzert aufgeführt. Die DVD – Aufnahme lege ich dieser Arbeit bei.

Den Beitrag des Projektes und der ganzen Arbeit sehe ich in der Verbindung des Orff-Schulwerks mit der Kinderchorarbeit, so wie in der musikalischen Entwicklung der Kinder und in der Förderung ihrer Motivation zum Singen.

## Literatura

### A) Česká literatura

BATTEKOVÁ, L., JURKOVIČ, P. *Neseme, neseme májíček* Praha : Muzikservis, 2000.  
54 s. ISBN 80-86233-10-3.

BRABEC, J. *Hudební výchova pro 7. ročník. Vybrané kapitoly.* Praha : Jinan, 1995.  
75 s.

BRABEC, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Hudební výchova pro 8. ročník. Vybrané kapitoly.* Praha : Jinan,  
1994. 78 s.

BRABEC, J. *Hudební výchova pro 9. ročník. Vybrané kapitoly.* Praha : Jinan, 1997.  
64 s.

BUDÍK, J. *Hudební výchova pro 1 pro první ročník základní školy.* Praha : SPN, 1984.  
165 s.

BUDÍK, J. *Hudební výchova 2 pro druhý ročník základní školy.* Praha : SPN, 1979. 3. vydání.  
115 s.

BUDÍK, J. *Hudební výchova pro 2. ročník základní školy. Metodická příručka k učebnici.*  
Praha : SPN, 1985. 166 s.

BUDÍK, J. *Hudební výchova 3 pro třetí ročník základní školy. Metodická příručka.*  
Praha : SPN, 1986. 175 s.

BUDÍK, J. *Hudební výchova 3 pro třetí ročník základní školy.* Praha : SPN, 1986. 125 s.

CIPRO, M. *Galerie světových pedagogů. Svazek třetí. Dvacáté století.* Praha : Miroslav Cipro, 2002. 633 s. ISBN 80-238-8004-7.

CIPRO, M. *Galerie světových pedagogů. Svazek první. Od starověku k osvícenství.* Praha : Miroslav Cipro, 2002. 592 s. ISBN 80-238-7452-7.

CIPRO, M. *Slovník pedagogů.* Praha : Miroslav Cipro, 2001. 552 s. ISBN 80-237-6334-7.

DANIEL, L. *Metodická příručka k učebnici hudební výchovy Kukačka pro učitele 1. ročníku základní školy.* Panton : Praha, 1994. 58 s. ISBN 80-7039-200-2.

DANIEL, L. *Kukačka. Hudební výchova pro 1. ročník základní školy.* Panton : Praha, 1994. 31 s. ISBN 80-7039-199-55.

DANIEL, L. *Metodická příručka k učebnici hudební výchovy Pěnička pro učitele 2. ročníku základní školy.* Panton : Praha, 1995. 73 s. ISBN 80-7039-224-X.

DANIEL, L. *Pěnička. Hudební výchova pro 2. ročník základní školy.* Panton : Praha, 1995. 24 s. ISBN 80-7039-223-1.

HAMAN, J., SKOPAL, J. *Dětský pěvecký sbor na prvním stupni základní školy.* Hradec Králové : Gaudeamus, 1991. 150 s. ISBN 80-7041-372-7.

HERDEN, J. *My pozor dáme a posloucháme. Posloucháme hudbu se žáky 1. stupně základní školy.* Scienta : Praha, 1994. ISBN 80-85827-56-5. 119s. + CD

HERDEN, J. *My pozor dáme a nejen posloucháme. Posloucháme hudbu se žáky 2. stupně ZŠ a nižších ročníků osmiletých gymnázií.* Scienta : Praha 1997. 210 s. ISBN 80-7183-087-9. 2.

HOLAS, V., KORBEL, V. (Vyd.) *Sborník. Seminář o hudebních nástrojích v hudební výchově.* Olomouc : Československá společnost pro hudební výchovu v Praze, pobočka v Olomouci a redakce časopisu Hudební nástroje, 1968. 112 s.

- HOLZKNECHT, V. et al. *Člověk potřebuje hudbu*. Praha : Panton, 1969. 452 s.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola I. Začátky*. Praha : Supraphon, 1969. 99 s.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola II. Pentatonika*. Praha : Supraphon, 1969. 53 s.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola III. Dur-Moll*. Praha : Supraphon, 1972. 107 s.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola IV. Modální tóniny*. Praha : Muzikservis, 1996. 59 s.
- CHARALAMBIDIS, A. et al. *Hudební výchova 1 pro gymnázia*. Praha : SPN, 2003. 166 s. ISBN 80-7235-211-3.
- CHARALAMBIDIS, A. et al. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. Praha : SPN, 2003. 191 s. ISBN 80-7235-219-9.
- JURKOVIČ, P. *Hudební nástroj ve škole*. Praha : Muzikservis, 1998. 65 s. ISBN 98-580607-12.
- KOLÁŘ, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Hudební výchova pro 5. ročník základní školy. Hudební dílna I.* Úvaly : Jinan, 1995. 95 s.
- KOLÁŘ, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Hudební výchova pro 6. ročník základní školy. Hudební dílna II.* Úvaly : Jinan, 1997. 111 s.
- KURKOVÁ, L., EBEN, P. *Hudebně pohybová výchova šestiletých až osmiletých dětí*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1975. 59 s.
- KURKOVÁ, L., LUKÁŠ, Z. *Od jara do zimy: Taneční hry*. Praha : IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1997.
- LIŠKOVÁ, M. *Metodická příručka k učebnici hudební výchova pro 2. ročník základní školy*. Praha : SPN, 1999. 80 s. ISBN 80-7235-065-X.

LIŠKOVÁ, M., HURNÍK, L. *Hudební výchova pro 2. ročník základní školy*. SPN : Praha, 1998. 130 s. ISBN 80-7235-009-9.

LÝSEK, F. *Dětský sborový zpěv*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1958. 173 s.

MIHULE, J., STŘELÁK, M. *Hudební výchova 6 pro šestý ročník základní školy*. Praha : SPN, 1989. 217 s. ISBN 80-04-23817-3.

MIHULE, J., JURKOVIČ, P. *Hudební výchova 7 pro sedmý ročník základní školy*. Praha : SPN, 1982. 285 s.

MOURYC, F. In *Program základní škola*, Fortuna : Praha 2001. ISBN 80-7168-595-X. 344 s.

PLICKA K., VOLF, F. *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách. Léto*. Praha : Vydavatelstvo družstevní práce, 1950. 416 s.

POLEDŇÁK, I. *Hudebně pedagogické invence*. Praha : Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2005. 158 s. ISBN 80-7290-229-6.

POŠ, V. (Vyd.) *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchovy*. Edice Comenium musicum 7. Supraphon : Praha, 1969. 188 s.

PRCHAL, J. *Populární hudba ve škole*. Musikservis : Praha, 1998. 65 s. ISBN 98.580607-16.

PRCHAL, J., HOLUBEC J. *Populární hudba ve škole. Zpíváme a hrajeme*. Praha : Musikservis, 1999. 83 s. ISBN 80-86233-08-1.

PRŮCHA et al. *Pedagogický slovník*. Praha : Portál, 1995. 292 s. ISBN 80-7178-029-4.

STAŠEK Č. *ABC začínajícího sbormistra*. Praha : Supraphon, 1981. 141 s.



VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha : Karolinum, 2002. 196 s. ISBN 80-246-0435-3.

## B) Cizojazyčná literatura

CHILLA, K. P. *Handbuch der Kinderchorleitung. [Příručka dětského sborového zpěvu.]* Mainz : Schott, 2003. 232 s. ISBN 3-7957-8727-0.

DAWIDOWICZ, A. (Vyd.) *Komm, sing mit! Österreichisches Liederbuch. [Přijď, zpívej s námi! Rakouský zpěvník.]* Innsbruck : Helbling, 1980. 464 s.

GIES S., STRAUMER C. a ZWIENER D. (Vyd.) *Dalcroze 2000*. Dresden : Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, 2002. 135 s. ISBN 3-93038283-0.

GOBBERT, J. *Zur Methode Jaques-Dalcroze. Die Rhythmische Gymnastik als musikpädagogisches System. [Metoda Jaques-Dalcroze. Rytmičká gymnastika jako hudebně-pedagogický systém.]* Frankfurt am Main : Peter Lang, 1998. 497 s. ISBN 3-631-32527-4.

JUNGMAIR, U.E. *Das Elementare. Zur Musik- und Bewegungserziehung im Sinne Carl Orffs. [Elementare. K hudební a pohybové výchově v duchu Carla Orffa.]* 2. rozšířené a přepracované vydání. Mainz : Schott, 2003. 304 s. ISBN 3-7957-0222-4.

KEETMAN, G. *Elementaria. Erster Umgang mit dem Orff – Schulwerk. [Elementaria. První setkání s Orffovým Schulwerkem.]* 1. vyd. Stuttgart : Ernst Klett, 1970. 200 s.

KELLER, W., REUSCH, F. *Orff Schulwerk. Einführung in „Musik für Kinder“. Grundlagen und Ziele des Orff-Schulwerks. [Orffův Schulwerk. Úvod k „Hudbě pro děti“. Základy a cíle Orffova Schulwerku]* 1. vyd. Mainz : B. Schott's Söhne, 1954. 55 s.

KOPŘIVOVÁ, J. *Musikunterricht an der Grundschule in Tschechien mit den Mitteln der Musik- und Bewegungserziehung. Gedanken und Beispiele*. Diplomarbeit im Rahmen des Kurzstudiums „Musik- und Bewegungserziehung“. Universität Mozarterm Salzburg, Institut für Musik- und Tanzpädagogik- „Orff-Institut“. 2003

KUGLER, M. (Vyd.) *Elementarer Tanz – Elementare Musik. Die Günther-Schule München 1924 bis 1944*. [Elementární tanec – elementární hudba. Günther-Schule München 1924 do 1944.] Mainz : Schott Musik International, 2002. 307 s. ISBN 3-7957-0449-9.

KUGLER, M. *Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk. Elementare Musikübung. Bewegungsorientierte Konzeption der Musikpädagogik*. [Metoda Jaques-Dalcroze a Orffův Schulwerk. Elementární hudební cvičení. Pohybově zaměřené koncepce hudební pedagogiky] Frankfurt am Main : Peter Lang, 2000. 384 s. ISBN 3-631-35252-2.

ORFF, C. *Orff-Schulwerk. Elementare Musikübung. Rhythmisch-melodische Übung*. [Orffův Schulwerk. Elementární hudební cvičení. Rytmičko-melodické cvičení.] Mainz : B.Schott's Söhne, 1933. 63 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder I. Im Fünftonraum*. [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti I. V pětitónovém prostoru.] Mainz : B. Schott's Söhne, 1950. 155 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder II. Dur: Bordun-Stufen*. [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti II. Dur: Bordun - stupně.] Mainz : B. Schott's Söhne, 1951. 122 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder III. Dur: Dominanten*. [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti III. Dur: Dominanty.] Mainz : B. Schott's Söhne, 1953. 122 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder IV. Moll: Bordun-Stufen*. [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti IV. Moll: Bordun - stupně.] Mainz : B. Schott's Söhne, 1953. 149 s.

ORFF, C., KEETMAN, G. *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder V. Moll: Dominanten*. [Orffův Schulwerk. Hudba pro děti V. Moll: Dominanty.] Mainz : B. Schott's Söhne, 1954. 136 s.

REGNER, H., RONNEFELD, M, (Vyd.) *Gunild Keetman. Ein Leben für Musik und bewegung. A Life Given to Music and Movement. [Gunild Keetmanová. Život pro hudbu a pohyb.]* Mainz : Schott Musik International, 2004. 265 s. ISBN 3-7957-0504-5.

WIEBLITZ, C. *Grundlegende Gedanken zum Singen mit Kindern / Singen im Kinderchor.* Lektorský materiál, 1995.

WIEBLITZ, C. *Singende Kinder – kindgemäßes Singen.* Lektorský materiál, 1999.

WIGMANOVÁ M. *The Language of Dance.* Middletown : Wesleyan University, 1966. 118 s. ISBN 66-18118.

*40 Jahre Orff-Institut 1961-2001. [40 let Orffova institutu 1961-2001].* Salzburg : Institut für Musik- und Tanzpädagogik – „Orff-Institut“ der Universität Mozarteum Salzburg a Orff-Schulwerk Forum, 2002. 116 s.

## Seznamy příkladů a tabulek

<i>Příklad 1 Ukázka textování rytmu.</i>	32
<i>Příklad 2 Rytmičká ozvěna s předtaktím. (Orff a Keetman 1950, s. 72).</i>	33
<i>Příklad 3 „Proměnlivé echo“. (Keetman 1970, s. 29).</i>	33
<i>Příklad 4 „Doplňovací echo“. Příklad řešení. (Orff a Keetman 1950, s. 82).</i>	33
<i>Příklad 5 Rytmičký kánon. (Orff a Keetman 1950, s. 93).</i>	34
<i>Příklad 6 Rytmičkého ronda. (Orff a Keetman 1950, s. 85).</i>	35
<i>Příklad 7 Příklad zhudebnění říkadla „Šnečku, šnečku.“ (HURNÍK I. a EBEN P. Česká Orffova škola I. Začátky. Praha: Supraphon, 1969, s. 55).</i>	35
<i>Příklad 8 Jedna z teorií o vzniku pentatoniky.</i>	36
<i>Příklad 9 Typy ahemitonické pentatoniky.</i>	37
<i>Příklad 10 Terciové uspořádání pentatoniky.</i>	37
<i>Příklad 11 Kvartové uspořádání pentatoniky.</i>	37
<i>Příklad 12 Střídání harmonických funkcí prvního a druhého stupně. Taneční skladba (Orff a Keetman 1951, s. 99).</i>	38
<i>Příklad 13 Střídání harmonických funkcí prvního a šestého stupně. Mučednický týden (Orff a Keetman 1951, s. 111).</i>	38
<i>Příklad 14 Střídání tónické a dominantní funkce. Allegro (Orff a Keetman 1951, s. 21).</i>	39
<i>Tabulka 1 Přehled národních adaptací Orffova Schulwerku.</i>	45
<i>Tabulka 2: Překlad textu písně „Un poquito cantas“.</i>	67

# Přílohy

<b>Přílohy</b>	<b>1</b>
<b>A) DVD</b>	<b>2</b>
<b>B) Doplnkové přílohy k první a druhé kapitole</b>	<b>3</b>
B1) Seznam literatury Orffova Schulwerku a jeho podpůrných pedagogických materiálů	3
B2) Seznam českých publikací inspirovaných Orffovým Schulwerkem	8
B3) Popis zkoušek „Schnurpsenchoru“	9
<b>C) Přílohy k projektu na ZUŠ Jižní Město</b>	<b>23</b>
C1) Program absolventského koncertu Jitky Kopřivové	23
C2) Dlouhodobý časový plán projektu	25
C3) Časový plán poslední fáze projektu	26
C4) Jevištní plán projektu	27
C5) Zápis ze sborové zkoušky mladšího oddělení přípravného dětského sboru - „Kotat“	28
C6) Zápis ze sborové zkoušky staršího oddělení přípravného dětského sboru – „Kantilénky“	31
C7) Hudební scénáře jednotlivých hráčů	35
<del>C8) Celkový</del>	<del>50</del>
C8) Celkový scénář projektu	51
C9) Notová příloha projektu	60

## A) DVD

Na přiloženém dvd na konci práce je nahrán záznam vystoupení projektu z 3. června 2006. Písně zazní v následujícím pořadí:

České lidové písně a říkadla úprava Jitka Kopřivová	1. Říkadlo	Kořata (dětský sbor)
	2. Hřej, sluníčko, hřej	Klarinet: Jan Roneš
	3. Cib, cib, cibulenka	Tympány: Jan Horváth
	4. Žezulička	Orffovy nástroje: Lucie Mauleová, Barbora Pazderová Jana Kolmašová, Anna Moravcová Markéta Šťastná, Marie Škvorová Eliška Janzová
	5. Ptala se Zuzana Kuby	Tanečnice: Dominika Benešová, Isabela Césarová Barbora Holubová, Anna Chalupová Tereza Kadlecová, Petra Kolmašová Helena Solařová, Adéla Mauleová
	6. Červený šáteček	Kantilénka (dětský sbor)
Lidové písně z celého světa úprava J. Kopřivová	7. Hashivenu (Izrael)	Klarinet: Anna Ptáková
	8. Tumba (Arábie)	Klavír: Olga Majerová
	9. A boron ma (Severní Guinea)	Tympány a percussion: Jan Horváth, Václav Salvét, Lea Šebešová, Olga Majerová
	10. Un poquito cantas (Latinská Amerika)	Orffovy nástroje: Lucie Mauleová, Barbora Pazderová Jana Kolmašová, Anna Moravcová Markéta Šťastná, Marie Škvorová Eliška Janzová

## B) Doplnkové přílohy k první a druhé kapitole

### B1) Seznam literatury Orffova Schulwerku a jeho podpůrných pedagogických materiálů

Rok vydání	Autoři	Publikace	Poznámky	
1932-1938	Hans Bergese (osm sešitů), Gunild Keetman (dva sešity), Carl Orff (čtyři sešity), Wilhelm Twittenhoff (jeden sešit)	Übung für Schlagwerk: Handtrommel / Cvičení pro bicí: Ruční bubínek (1932, Bergese)	Prvních dvacet sešitů Orffova Schulwerku vzniklých ze zkušeností na Günthe-Schule v Mnichově.  Jsou výsledkem práce kolektivu učitelů na Günther-Schule v Mnichově	
		Spielstücke für kleines Schlagwerk / Skladby pro drobné bicí nástroje (1932, Bergese)		
		Spielstücke für Blockflöten und kleines Schlagwerk / Skladby pro zobcové flétny a drobné bicí nástroje (1932, Keetman)		
	<b>Orff-Schulwerk - Elementare Musikübung (Elementární hudební cvičení)</b>	Kleines Klavierbuch / Malá klavírní knížka (1933, Orff)		
		Stücke zum Singen und Spielen / Skladby ke zpěvu a hraní (1933, Bergese)		
		Tanz- und Spielstücke / Taneční a instrumentální skladby (1933, Keetman)		
		Rhythmisch-melodische Übung / Rytmicko-melodická cvičení (1933, Orff)		
		Klavier-Übung / Cvičení pro klavír (1933, Orff-Bergese)		Slouží jako sbírky příkladů uplatnění nových hudebních nástrojů a jako didaktická pomůcka na četných kurzech.
		Geigen-Übung / Cvičení pro housle (1933, Orff)		
		Üb- und Spielstücke / Skladby pro cvičení a hru (1933, Bergese)		
		Kleine Tänze / Malé tance (1933, Bergese)		
		Kleines Spielbuch / Malá sbírka skladeb (1934, Orff)		
		Übung für Stabspiele. Xylofon/ Cvičení pro rytmicko-melodické nástroje. Xylofon. (1934, Bergese)		
		Spielstücke für kleines Schlagwerk / Skladbičky pro drobné bicí nástroje (1934, Bergese)		
		Einführung in Grundlagen und Aufbau/ Úvod do základů a výstavy Orffova Schulwerku (1935, Twittenhoff)		
		Alte und neue Tänze für Blockflöten und Handtrommel/ Staré a nové tance pro zobcové flétny a ruční bubínek (1938, Bergese)		

		<p>Band I - Im Fünffonraum (Sv. I – V pětiténovém prostoru)</p> <p>1. díl: Reime und Spiellieder (Rýmy a písničky)</p> <p>2. díl: Rhythmisch-melodische Übung (I. Teil) (Rytmico – melodická cvičení, 1. díl)</p> <p>3. Spielstücke (Skladby)</p>	
		<p>Band II – Dur – Bordun / Stufen (Sv. II – Durové tóniny – bordun/stupně)</p> <p>1. díl: Bordun</p> <p>2. díl: Stufen (stupně)</p>	
		Band III – Dur – Dominanten	
		Band IV – Moll – Bordun/Stufen	
		Band V – Moll – Dominanten	
		Paralipomena	
		<p>Svazek I (Keetman):</p> <p>Schlaf Kindlein balde – Heidschibumbeidschi – Tra-ri-ro – Drunt in der Birkenau</p>	
1950-1954	<p>Carl Orff, Gunild Keetman</p> <p><b>Orff-Schulwerk - Musik für Kinder (Hudba pro děti)</b></p>	<p>Svazek II (Willert–Orff):</p> <p>Alle Vögel sind schon da – Laterne, Laterne – Ein Männlein steht im Walde – Es tanzt ein Bibabutzemann – Jetzt fängt das schöne Frühjahr an – Wenn ich ein Vöglein wär – a další písně</p> <p>Svazek III (Keetman):</p> <p>Erwacht ihr Schläferinnen – Maria durch ein Dornwald ging – O Tannenbaum – Grüß Gott du schöner Maien – In dulci júbilo – a další písně</p> <p>Svazek IV (Willert – Orff):</p> <p>Schlaf, Kindlein schlaf – Weißt du, wieviel Sternlein stehen – Kommt ein Vogerl – Ade zur guten Nacht – Kein schöner Land – a další písně</p> <p>Svazek V (Keetman):</p> <p>Bibihenderl – O Wunder, was soll es bedeuten – Was tut denn der Ochs – Der Winter ist vergangen – Ufm berge da gehet der Wind – Es ist ein Schnitter - a další písně</p> <p>Svazek VI (Orff):</p> <p>Kuckuck rufts aus dem Wald – Fuchs du hast die Gans gestohlen – O du lieber Augustin – Ich geh durch einen grasgrünen Wald – Ein Jäger aus Kurpfalz – Es freit ein wilder Wassermann – Es waren zwei Königskinder – Stille Nacht - a další písně</p>	<p>Jednotlivé díly vycházely postupně tak, jak vznikaly během práce autorů s dětmi. Dílo má hierarchický charakter. Na začátku najdeme jednoduchá říkadla a materiál dětského charakteru. Časem přibývá náročnosti a témata se přibližují psychice dospělého člověka. Hudba pro děti je směřována dětem ve věku povinné školní docházky (6-</p>



		Svazek VII (Keetman): (Rheinische Lieder) – Da Jesus in den Garten ging – Mäten es en goden Mann – Et gieng en Paterke langs de Kant – Danz, danz, Quieselche – Fuckepotterei – Morge fänk uns Kirmes an – a další písně	14 let) a představuje hlavní dílo Orffova Schulwerku.
<b>Lieder für die Schule (Písně pro školu)</b>	Erster Spielam Xylofon – První hra na xylofon (Keetman)	Pro Orffův instrumentář upravené písně německé lidové tradice určené dětem předškolního a mladšího školního věku. Hlavním výběrovým kritériem skladeb byla snaha vzbudit, podpořit a podnitit přirozenou radost dětí z muzicírování. („die natürliche Musizierfreudigkeit der Kinder anzuregen und zu unterstützen“ <sup>1</sup> )	
	Spielbuch für Xylophon im pentatonischen Raum – Skladby pro xylofon v pentatonice (Keetman): Sešit I – pro jednoho hráče Sešit II – pro dva hráče Sešit III – pro velký xylofon		
	Die Weihnachtsgeschichte – Vánoční příběh (hudba Keetman, text Orff): obsazení – vypravěč, 3 pastýři, anděl, Marie, Josef, dětský sbor, sóla, zobcové flétny, kytara, smyčce, tympány, melodické a rytmické nástroje		
	Spielstücke für Blockflöten – Skladby pro zobcové flétny (Keetman)		
	Stücke für Flöte und Trommel-Skladby pro flétnu a buben (Keetman)		
	Spielstücke für Blockflöten und kleines Schlagwerk – Skladby pro zobcové flétny a drobné bicí nástroje (Keetman)		
	Spielstücke für kleines Schlagwerk – Skladby pro drobné bicí nástroje (Keetman)		
Gunild Keetmann, Carl Orff  <b>Ergänzende und weiterführende Ausgaben I (Doplňující a rozšiřující vydání)</b>	<b>Část I</b>	Einzug und Reigen – Příchod (Orff)	Příručka je určena pro děti od čtyř let pro pedagogická centra a mateřské školy.
		Klavierübung – Cvičení na klavír (Orff)	Příručka obsahuje i podněty k improvizaci a osvětluje, že lze v pentatonice obsahují široké melodické a zvukové spektrum.

<sup>1</sup> Keetman 1970, 193


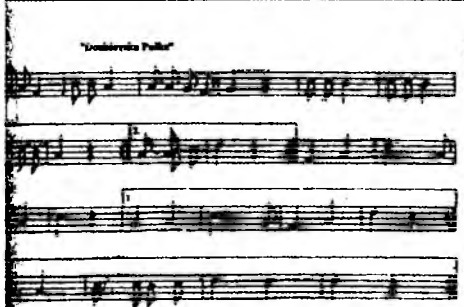
			Geigenübung – Cvičení pro housle (Orff): Sešit I Sešit II	
		<b>Část II</b>	Bläserübung (Blechbläser)– Cvičení pro hráče na žesťové dechové nástroje (Regner): Sešit I Sešit II	Lehké skladby pro dvě až pět fléten.
			Cantus-Firmus-Sätze (Orff)	
			Kantaten nach Texten von Franz Werfel und Bertolt Brecht für gemischten Chor, Klavier und Schlaginstrumente – Kantáty na texty Franze Werfela a Bertolta Brechta pro smíšený sbor, klavír a bicí nástroje (Orff)  Svazek I: Veni creator spiritus (Werfel) Svazek II: Der gute Mensch (Werfel) Svazek III: Fremde sind wir (Werfel) Svazek IV: Vom Frühjahr, Öltank und vom Fliegen (Brecht)	Devět snadných skladeb pro tři a čtyři zobcové flétny a drobné bicí nástroje.
				Pro zobcové flétny, drnkací a bicí nástroje.
		<b>Část III</b>		Nevychází se z notového zápisu, ale z hudebních představ.
				Sešity obsahují drobné skladby a příklady jednoduchých doprovodů.

				<p>Skladby v prvním sešitu mohou být hrány sólově i sborově. Podporují i volné muzicírování a odpoutání se od notového zápisu.</p> <p>Druhý sešit navazuje na první a přidává bici nástroje.</p>
		<p><b>Část IV</b> (kompoziční část, nejvyšší stupeň Orffova Schulwerku)</p>		<p>Deset starých melodií pro jeden zpěvní hlas nebo nástroj, jež jsou i jako alternativa upraveny do tříhlasé podoby.</p>
1985	učitelé Orffova institutu			<p>Učební materiály určeny pro hudební výchovu v předškolním věku a mladším školním věku.</p>
	„Musik und Tanz für Kinder“ („Hudba a tanec pro děti“)			

## B2) Seznam českých publikací inspirovaných Orffovým Schulwerkem


- BATTĚKOVÁ, L., JURKOVIČ, P. *Neseme, neseme májíček*. Praha : Muzikservis, 2000. 54 s. ISBN 80-86233-10-3.
- BATTĚKOVÁ, L., JURKOVIČ, P. *Bude zima, bude mráz*. Praha : Muzikservis, 2000. 60 s. ISBN 80-86233-12-X.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola I. Začátky*. Praha : Supraphon, 1969. 99 s.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola II. Pentatonika*. Praha : Supraphon, 1969. 53 s.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola III. Dur-Moll*. Praha : Supraphon, 1972. 107 s.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola IV. Modální tóniny*. Praha : Muzikservis, 1996. 59 s.
- JURKOVIČ, P. *Hudební nástroj ve škole*. Praha : Muzikservis, 1998. 65 s. ISBN 98-580607-12.
- JURKOVIČ, P. *Instrumentální soubor na základní škole*. Praha : SPN, 1988. 181 s.
- JURKOVIČ, P. *Lidová píseň ve škole*. Praha : Muzikservis, 1998. 64 s. ISBN 97-580607-12.
- JURKOVIČ, P. *Písničky s doprovodem dětských hudebních nástrojů*. Praha : Supraphon, 1982. 39 s.
- JURKOVIČ, P. *Živá hudba minulosti ve škole*. Praha : Muzikservis, 1999. 77 s. ISBN 80-86233-0703.
- JURKOVIČ, P., FISCHER, V. *Co slabika, to muzika aneb od říkadla k písničce, od písničky k pohádce*. Praha : Muzikservis, 2001. 78 s. ISBN 80-86233-14-6.
- KURKOVÁ, L. *Hudebně pohybové hry v mateřské škole*. Praha : 1989. 140 s.
- KURKOVÁ, L. *Tanec a hudba*. Praha : SPN, 1987. 191 s.
- KURKOVÁ, L., EBEN, P. *Hudebně pohybová výchova šestiletých až osmiletých dětí*. Praha : SPN, 1975. 58 s.
- KURKOVÁ, L., LUKÁŠ, Z. *Od jara do zimy. Taneční hry*. Praha : IPOS, 1999. 22 s. ISBN 80-7068-146-2.
- POŠ, V. (Vyd.) *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově*. Edice Comenium musicum 7. Supraphon : Praha, 1969. 188 s.


### B3) Popis zkoušek „Schnurpsenchoru“

Fáze	Průběh	Cíle, metody, forma výuky	Média	Čas
<p><b>1. Český tanec „Dublevská polka“<sup>2</sup></b></p>	<p>Učitel s dětmi nacvičil nejprve základní kroky a prvky. Poté vysvětlil průběh tance, který děti zkoušely bez hudby. Nakonec tancovaly s hudbou.</p> <p>Popis tance: Děti vytvořily páry, postavily se čelem k sobě a chytly se za ruce. V první části tancovaly střídavým krokem volně prostorem. V části druhé vytvořily kruh (oba partneři stojí levým ramenem do jeho středu) a pohybovaly se střídavým krokem po obvodu po směru tance. Poté se partneři pustili a vnitřní děti se otočily čelem k sobě. Zatímco děti ve vnitřním kruhu tleskaly rytmický motiv, děti v kruhu vnějším šly jako dřívě střídavým krokem po směru tance. Na konci fráze se tanečníci zastavili a děti z vnitřního kruhu se otočily. Vznikly nové dvojice a tanec se opakoval od začátku.</p>  	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- warm up (tělesná připravenost pro hodinu)</li> <li>- podpora koncentračních schopností</li> <li>- sociální cíle (smysl pro skupinu)</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně demonstrační</li> <li>- imitační</li> <li>- slovní</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>	<p>Hudební nahrávka</p>	<p>8 minut</p>
<p><b>2. Pohybová a dechová cvičení</b></p>	<p>Zpěváci i učitel vytvořili kruh.</p> <p><u>Pozorování vlastního dechu (zklidnění):</u> Děti zavřely oči a pozorovaly vlastní dech. Pohyby ruky jej napodobovaly.</p> <p><u>Protažení zádových a dýchacích svalů:</u> S nádechem zpěváci vzpažili a propnuli paže, s výdechem se předklonili a pokrčili kolena. Hlava, paže a uvolněně visely směrem dolů. Podruhé zapojily děti při výdechu i hlas (glissando).</p> <p><u>Práce ve dvojicích:</u> Jeden z páru provedl stejné cvičení jako výše. Druhý zkontroloval volnost paží v předklonu. Předkloněné dítě uchopil za paže a pohyboval jimi. Vnímá jejich tíhu a váhu.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- zdokonalení bráničního dýchání</li> <li>- zdokonalení správného pěveckého postoje</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Názorně-demonstrační</li> <li>- Metoda praktických činností žáků</li> <li>- Slovní</li> <li>- Imitační</li> </ul>		<p>5 minut</p>

<sup>2</sup> Tuto část hodiny nacvičila s dětmi autorka této práce.

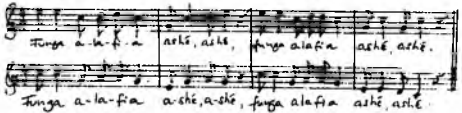
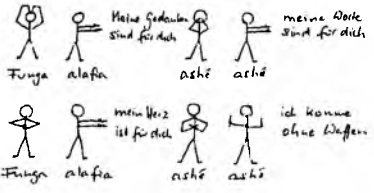
		Formy výuky: <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> <li>- práce ve dvojicích</li> </ul>		
<b>3. Rozezpívání – „Znějící kamínky“</b>	Všichni stáli v kruhu a děti si představily, že každé z nich má před sebou skřínku plnou drobných kamínků, které se při dotyku rozezní tónem na slabiku „DON“. Děti se dotýkaly kamínků a zpívaly jejich různé tóny.	Cíle: <ul style="list-style-type: none"> <li>- rozvoj hlavové rezonance a precizního nasazení</li> <li>- rozvoj kreativity</li> </ul> Metody: <ul style="list-style-type: none"> <li>- slovní</li> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> <li>- Improvizační</li> </ul> Forma výuky: <ul style="list-style-type: none"> <li>- práce jednotlivce</li> </ul>		4 m i n u t y
<b>4. Sluchová výchova</b>	Všichni stáli v kruhu a drží se za ruce. Učitel zazpíval dva tóny různé výšky. Dítě stojící vedle něho zopakovalo druhý tón a zazpívalo k němu tón jiný. Sousedící dítě přešlo opět jeho druhý tón a přidalo k němu vlastní nový. Hra se opakovala.	Cíle: <ul style="list-style-type: none"> <li>- rozvoj sluchových a rozlišovacích schopností (přesný poslech, reprodukce)</li> <li>- rozvoj hudební paměti (zapamatování si tónu)</li> </ul> Metody: <ul style="list-style-type: none"> <li>- slovní</li> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> </ul> Formy výuky: <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>		3 m i n u t y
<b>5. Hrací kameny</b>	Děti šly spolu s učitelem ke hracím kamenům v zadní části místnosti. Sedly si do kruhu okolo nich, každé dítě uchopilo jednu paličku. <u>Experimentování a seznámení se s nástroji:</u> Děti hrály libovolné motivky na kameny. Na pokyn učitele (zvednutí ruky) přestaly hrát a zbystřily. Hrál-li učitel dál, pokračovaly i děti. <u>Sluchová výchova a intonace:</u> Děti zavřely	Cíle: <ul style="list-style-type: none"> <li>- rozvoj sluchových, intonačních a rytmických schopností</li> <li>- rozvoj smyslu pro hudební frázi</li> </ul>	Hrací kameny  Paličky	3 0 m i n u t

	<p>oči. Učitel předebral na kameny různé intervaly, které měly děti zazpívat. Např:</p>  <p><u>Rozvoj rytmického cítění, smyslu pro pravidelnou pulsaci:</u> Každé dítě ucho pilo jeden hrací kámen a zařadilo se do velkého kruhu. Učitel hrál opačným koncem paličky rytmické motivky, které děti společně i jednotlivě opakovaly. Poté všichni paličky otočili a obvyklým způsobem každý zahrál jen jeden úder. Úkolem přitom bylo zachovat pravidelnou rytmickou pulsaci.</p> <p><u>Hudební fráze – dialog:</u> Děti se postavily a šly s kameny volně prostorem. Při setkání s druhým dítětem se oba zpěváci zastavili a improvizovali krátké rytmické fráze (představa rozhovoru). Některé děti předvedly dialog páru před ostatními dětmi.</p> <p><u>Práce ve dvojicích – intervaly:</u> Děti vytvořily dvojice a postavily se čelem k sobě. Představily si, že každé je jedním zvonem a lehce se pohupují přenášením váhy z pravé na levou stranu. Když se „zvony rozezněly“, začaly děti hrát na své kameny a pohupovat se. Přitom každé dítě zpívalo též hraný tón. V místnosti vznikla řada různých intervalů a kameny pomohly dětem udržet správnou výšku tónu. Po experimentální fázi děti předvedly své „zvonky“ ostatním.</p> <p><u>Vytvoření skupin:</u> Protože dětí v hodině bylo 23, některé tóny pentatonické řady se opakovaly. Děti hrály na kameny a zároveň hledaly ty, kteří měly kameny stejné výšky. Vždy stejné kameny vytvořily skupinku.</p>	<p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- slovní</li> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> </ul> <p>Formy výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> <li>- práce ve dvojicích</li> <li>- práce ve skupinách</li> </ul>		
<p><b>6. Kánon „Ubi sunt gaudia“</b> Fritze Jödeho</p>	<p><u>Práce s textem:</u> Děti si sedly na zem čelem k tabuli, na kterou před hodinou napsal učitel text. Učitel předčítal jednotlivé věty a zpěváci je po něm opakovali. Sbormistr vysvětlil nejasnosti a přeložil latinský text.</p> <p><u>Práce s melodií:</u> Učitel zazpíval část melodie na solmizační slabiky a její pohyb podpořil fonogestickými gesty. Zpěváci po něm opakovali. Děti hledaly nejvyšší a nejhlubší tón melodie. Nastudování melodie probíhalo spolu se sluchovou výchovou.</p> <p><u>Nácvik melodie s textem:</u> Zpěváci stáli volně v místnosti. Sbormistr předzpíval jednu frázi písně s textem a šel ke dvou dětem, které ucho pil za ruce. Společně opakovali frázi a šli do jiné části místnosti.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- děti dokáží zazpívat píseň unisono i v kánonu</li> <li>- děti ovládají a rozumí latinskému textu písně</li> <li>- při nácvi ku melodie procvičují děti své sluchové a představové schopnosti</li> </ul> <p>Metody:</p>	<p>Text napsaný na tabuli</p> <p>Noty písně „Ubi sunt gaudia“ (v hodině nejsou k dispozici)</p>	<p>2 5</p> <p>m i n u t</p>

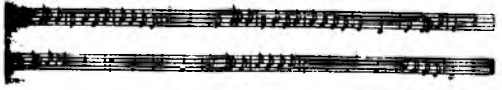
	<p>Poté zazpíval učitel další frázi a přišel k jiným dvou zpěvákům, s kterými opakoval zase jinou frázi.</p> <p><u>Analýza písně a rozhovor:</u> Sbornistr diskutoval s žáky o počtu částí v písni i o způsobu jejího dirigování.</p> <p><u>Tříhlasý kánon:</u> Na závěr zazpíval sbor kánonický tříhlas. Děti zpívající stejný hlas se postavily za sebe a uchopily se za ruce. Při písni chodila místností každá skupinka zvlášť, v tak zvaných „hadech“.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> <li>- slovní</li> <li>- imitační</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>		
<p>7. Pěvecký sed</p>	<p>Děti si vzaly židličky a postavily je do půlkruhu. Učitel svou židli umístil proti nim. Děti i učitel se posadili na kraj židlí. Sbornistr ukázal krátké rytmické, pohybové motivky chodidla a zpěváci je po něm opakovali. Poté učitel podobné motivky ukázal dlaněmi na stehnech a děti je přejímaly do pohybů nohou.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- správný pěvecký sed</li> <li>- děti se odregují</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> <li>- slovní</li> <li>- imitační</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>		<p>2 m i n u t</p>
<p>8. „Hab mir geschnitzt ein Weidenpfeiflein“<sup>3</sup> – finská tradiční píseň</p>	<p>Děti píseň částečně zpívaly píseň, kterou znaly již z minulé hodiny. Píseň opakovaly a učily se pohybovou sekvencí k druhé části písně.</p> 	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- děti se seznámí s tradiční písní jiných národů</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- metoda praktických činností žáků</li> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- slovní</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>	<p>Noty „Hab mir geschnitzt ein Weidenpfeifl ein“ (v hodině nejsou k dispozici)</p>	<p>8 m i n u t</p>

<sup>3</sup> „Uřízł mi vrbovou pišťalku“

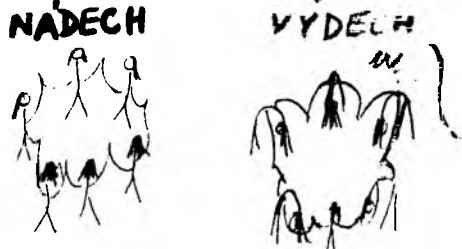





<p>9. „Funga alafia“ – africká tradiční píseň</p>	<p>Tuto píseň děti částečně znaly z minulé hodiny. Opakovaly ji a učily se druhý hlas.</p>  	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- děti se seznámí s tradiční písní jiných národů</li> <li>- rozvoj vícehlasého zpěvu</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační metoda praktických činností žáků</li> <li>- slovní</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>	<p>Noty „Funga alafia“ (v hodině nejsou použity)</p>	<p>8 m i n u t</p>
<p>10. Organizace</p>	<p>Na závěr rozdál učitel noty a sdělil důležité organizační informace.</p>			<p>2 m i n u t y</p>



Tabulka 1: Popis zkoušky „Schnurpsenchoru“ z dne 25. listopadu 2002.

Fáze	Průběh	Cíle, metody, forma výuky	Média	Čas
<p>1. Tanec „Švec“<sup>4</sup> – česká lidová píseň Tancovaly dvě panenky</p>	<p>Děti vytvořily dvojice a postavily se do kruhu. Jeden z páru stál čelem, druhý zády do směru tance. V první části tančili zpěváci polkový kruh po směru tance, v druhé části se otočily páry proti sobě, klekly si na pravé koleno a rukama napodobovaly ševcovu zaměstnání. (Svou obtížností odpovídá tanec spíše dětem předškolního věku.)</p> 	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- koncentrace</li> <li>- příprava na práci v hodině</li> <li>- sociální cíle (pocit soudržnosti skupiny, začlenění jednotlivce do kolektivu)</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- slovní monologická</li> <li>- slovní dialogická</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> </ul>	<p>Hudební nahrávka</p>	<p>5 m i n u t</p>

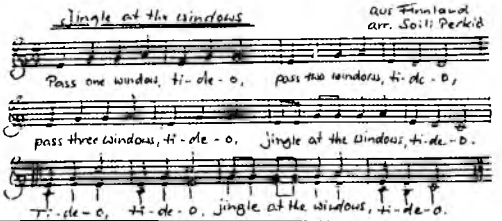
<sup>4</sup> Tuto část hodiny nacvičila s dětmi praktička Jitka Kopřivová.

<p><b>2. Pohybová a dechová cvičení</b></p>	<p>Zpěváci i učitel se postavili do kruhu.  <u>Pěvecký postoj- balancování:</u> Děti stály na jedné noze a volnou nohou psaly do vzduchu různá písmenka, číslice. Snažily se udržet rovnováhu a nepadat.  <u>Dechová cvičení- nafukovací balón:</u> Zpěváci i učitel stáli v kruhu a chytli se za ruce. Představili si, že uprostřed kruhu je nafukovací balón, který se vyfukuje plynule (výdech na dlouhé „s“) a nafukuje přerušovaně („š-š-š-š“). Při výdechu na „s“ se kruh zmenšoval, při přerušovaném výdechu na „š“ zvětšoval. Dále se nafukovací balón nafukoval a vyfukoval zcela nepravidelně. Průběh určil nejprve učitel. Dle toho, jak rychle šel do středu či ze středu kruhu, tak rychle se balón nafukoval či vyfukoval. Děti sledovaly pohyby nohou učitele a reagovaly stejnými pohyby a rychlostí výdechu. Poté roli učitele převezalo jedno z dětí.</p> <p><b>NADECH</b>                      <b>VÝDECH</b></p> 	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- v balancujících cvičeních rozvíjí zpěváci smysl pro správné držení a napětí těla</li> <li>- děti procvičují brániční dýchání</li> <li>- rozvoj kreativity, spontánní reakce</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> <li>- experimentální</li> <li>- slovní</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>	<p>5</p> <p>m i n u t</p>
<p><b>3. Rozezpívání</b></p>	<p>Zpěváci stáli v kruhu.  <u>Cvičení na podporu hlavové rezonance:</u>  Zpěváci se chytli za ruce. Při nádechu ruce zvedli, při výdechu zpívali klesající tón libovolné výšky a vokálu (představa „sirény“) a předklonili se.</p> <p><u>Cvičení na podporu hlavové rezonance a školení sluchu:</u> Děti vytvořily dvojice. Každá dvojice se otočila čelem k sobě a chytla se za ruce. S nádechem ruce zvedla, s výdechem zpívala tón libovolné výšky a vokálu. Snažila se výšku tónu během celého výdechu nezměnit.</p> 	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Příprava k vícehlasému zpěvu</li> <li>- Rozvoj kreativních schopností dítěte (libovolný výběr tónu)</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> <li>- slovní</li> </ul> <p>Formy výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> <li>- práce ve dvojicích</li> </ul>	<p>8</p> <p>M i n u t</p>

				
<p><b>4. Sluchová cvičení</b></p>	<p><u>Cluster – sluchová výchova ve dvojicích:</u> Děti vytvořily dvojice a postavily se rameny k sobě tak, že obě hleděla stejným směrem. Nechtly se za ruce a vnímaly blízkost partnera. Jeden z páru šel volně místností a vedl partnera. Dbal na to, aby se s žádnou jinou dvojicí nesrazil. Po čase se role vyměnily a dvojici vedlo druhé dítě. Výměnu rolí učitel neurčoval. Aniž by si děti cokoli řekly, vystřídaly role samy. Ovládalo-li děti již tento princip, přidal učitel další úkol. Dítě, které vedlo dvojici zazpívalo tón libovolné výšky. Jeho partner ho od něho přejal a zpíval též. Po nádechu zazpívalo dítě jiný tón, jenž soused opět přejal. Po nějakém čase se na pokyn učitele role vyměnily. Ve třídě zněl cluster, který se nepravidelně a neustále měnil. Obtížnost cvičení zvýšíme, zavře-li vedené dítě oči.</p>  <p><u>Sluchová cvičení v kruhu:</u> Zpěváci utvořili kruh a zazpívali libovolný tón (cluster), který se snažili nezměnit. Poté všechny děti zavřely oči. Učitel se procházel okolo kroužku a položil ruku na hlavu jednoho dítěte, které následně zazpívalo tón libovolné výšky. Ostatní zpěváci jej zopakovali. Poté přešel učitel k jinému dítěti a hra se opakovala.</p>	<p><b>Cíle:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Děti dokáží tóny souseda nepozměněně zpívat tóny souseda</li> <li>- Rozvoj sluchových schopností</li> <li>- Sociální cíle (důvěra v partnera, zodpovědnost za partnera)</li> </ul> <p><b>Metody:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- slovní</li> <li>- názorně-demonstrační metoda</li> <li>- praktických činností žáků</li> </ul> <p><b>Formy výuky:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- práce ve dvojicích</li> <li>- frontální</li> </ul>		<p>1 2 M i n u t</p>
<p><b>5. „Funga alafia“ – africká tradiční píseň</b></p>	<p>Africkou uvítací píseň znaly děti již z minulých hodin a doprovázejícími gesty vyjadřovaly její obsah. Zpívaly ji dvouhlasně, v mezihrách zařazovaly prvky hry na tělo (body percussion). Učitel předvedl několik gest vyjadřujících obsah písně a žáci měli za úkol uhodnout následující píseň. Poté opakovali oba hlasy, mezihru (body</p>	<p><b>Cíle:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- rozvoj vícehlasného zpěvu</li> <li>- rozvoj rytmických a koordinačních schopností</li> </ul>	<p>Noty africké písně „Funga alafia“ (v hodině nejsou použity)</p>	<p>7 m i n u t</p>

	percussion) a určili spolu s učitelem konečné provedení: 2x píseň – body percussion – 2x píseň. K opoře dvouhlasého zpěvu pomohlo dětem i jejich rozmístění po místnosti. Každý hlas vytvořil svůj vlastní kroužek.	Metody:	(body percussion)		
6. Intonační a sluchová výchova (solmizace)	Děti si vzaly židle a uspořádaly je do půlkruhu. Učitel si sednul proti nim. Na odreagování zařadil učitel krátkou hru. Při tlesknutí děti vstaly a rychle běžely k jiné židli, na kterou se zase posadily. Hra se několikrát opakovala.  <u>Fonogestika – intonační řady:</u> Učitel ukazoval pomocí fonogestiky procvičovanou intonační řadu. Děti zpívaly tóny na solmizační slabiky. <u>Fonogestika – melodie:</u> Učitel ukázal pohybem ruky krátkou melodií. Během ukazování si ji zpěváci zkusili zapamatovat a následně i ji s ukazováním zazpívat. <u>Dvouhlasá intonace:</u> Učitel rozdělil sbor na dvě poloviny. Každá polovina sledovala jednu učitelovu ruku, dle které zpívala. <u>Děti ukazují vlastní melodie:</u> Roli učitele přejalo jedno dítě a jednou rukou ukazovalo ostatním svou melodii.	Cíle:	- rozvoj hudební představivosti a hudební paměti - Podpora kreativních a improvizacních schopností dítěte		1 3 M i n u t
7. „Hab mir geschnitzt ein Weidenpfeiflein“ <sup>5</sup> (finská tradiční píseň)	Děti seděly stále v půlkruhu. Píseň znali zpěváci již z minulých hodin. V této zkoušce píseň opakovali a nacvičovali její obtížná místa (např. oktávoskok v předposledním taktu). Naučili se pohybově ztvárnění refrénu a zpívali píseň jej v kánonu.  Hab mir geschnitzt ein Weidenpfeiflein 1. Hab mir geschnitzt ein Weidenpfeiflein, nur ein kleines Weidenpfeiflein, pfeiflein. Auch im Keesee. (1) (2) 2. Sei, sorraah, korraah, pi-tini soi-pi, nur ein kleines Weidenpfeiflein, pfeiflein. 3. Bin ich im Walde, blas ich mein Pfeiflein, aber nur am stillen Abend. 4. Und meiner Herde Glocken läuten, klingen nur mit von fern. (Passung W. T. Übertragung: O) 5. Die 2. Kanon-Stimme singt am Ende der 1. Zeile 2e. Zeile. 6. Bei, sonstig, töhän klinge! minne Pfeiflein... → Ank.	Cíle:	- Děti ovládají oktávoskok v předposledním taktu refrénu - Zpěváci dokáží zpívat refrén kánonicky	Noty „Hab mir geschnitzt ein Weidenpfeiflein“ (v hodině nejsou použity)	1 0 M i n u t
		Metody:	- slovní - metoda praktických činností žáků - názorně-demonstrační		
		Forma výuky:	- frontální		

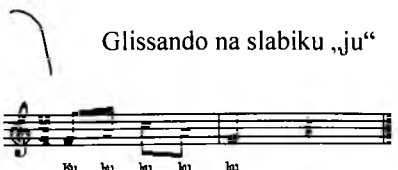

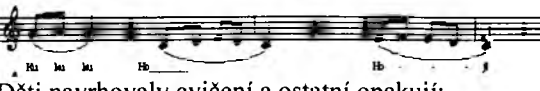
<sup>5</sup> „Uřízł mi vrbovou pišťalku“

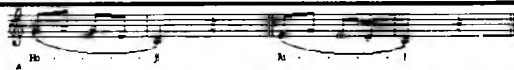
<p><b>8. „Jingle at the windows“<sup>6</sup> – finská lidová píseň aranžovaná Soili Perkiöovou</b></p>	<p>Děti znaly první hlas písně z minulých hodin. Stále seděly v půlkruhu.</p> <p><u>Nácvik dvojhlasu:</u> Děti zpívaly první hlas a učitel zpíval druhý. Poté se všichni zpěváci naučili druhý hlas. Když byli schopni jej samostatně zpívat, přidal se k nim potichu učitel, který zpíval první hlas. Poté zesílil a určil několik dětí, kteří zpívaly s ním. Na konci rozdělil sbormistr sbor na dvě skupiny. Každá zpívala jeden hlas.</p> <p><u>Pohybová hra:</u> Děti daly židle na stranu a vytvořily stejné skupinky jako při nácviku písně. Každá skupinka vytvořila jeden kroužek – vnější a vnitřní – a chytila se za ruce. Děti stojící ve vnějším kruhu zvedly ruce nad hlavu a zpěváci v kruhu vnitřním procházeli mezi dětmi v kruhu vnějšího (mezi „okny“).</p> <p><u>Hra na xylofony:</u> Několik dětí doprovázelo píseň na xylofon. Doprovod byl před hodinou nacvičen s dětmi zvlášť.</p> 	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Rozvoj schopnosti vícehlasého zpěvu</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- slovní</li> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- praktických činností žáků</li> </ul>	<p>Noty „Jingle at the windows“ (v hodině nejsou použity)</p>	<p>18 M i n u t</p>
<p><b>9. Organizace</b></p>				<p>2</p>

Tabulka 2: Popis zkoušky „Schnurpsenchoru“ ze dne 20. ledna 2003.

Fáze	Průběh	Cíle, metody, formy výuky	Média	Č a s
<p><b>1. Tanec „Sellers round“ (anglický Country dance)</b></p>	<p>Učitel a děti vytvořili kroužek a učitel předtancoval část tance bez hudby. Děti měly za úkol uhodnout, o jaký tanec se jedná. Po rozpoznání tance si děti společně s učitelem zopakovaly průběh celého tance bez hudby, pouze na počítání. Tanec s hudbou.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- koncentrace</li> <li>- příprava na práci v hodině</li> <li>- sociální cíle (pocit soudržnosti skupiny, začlenění jednotlivce do kolektivu)</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- slovní monologická</li> <li>- slovní dialogická</li> <li>- metoda</li> </ul>	<p>CD</p>	<p>10 m i n u t</p>

<sup>6</sup> „Ťukání na okna“

		praktických činností žáků		
		Forma vyučování: - frontální		
<b>2. Pohybová výchova, uvolňovací cvičení</b>	<p>Všichni stáli v kruhu. Učitel předvedl pohybová cvičení zaměřená na protažení mezižeberních, zádových svalů, zautomatizování bráničního dýchání a zpřímeného postoje. Děti jej napodobovaly:</p> <p>Popis: Dlaně spojíme před sebou a ruce vzpažíme. S hlasitým výdechem na „š“ nakloníme horní část těla na jednu stranu. S nádechem se vrátíme do středu a s následujícím výdechem nakloníme horní část těla na stranu opačnou. Poté se vrátíme zpět do středu a s výdechem tlačíme dlaně směrem vzhůru. Uvolníme a pokrčíme paže do úrovně hrudního koše, s výdechem paže propneme dopředu a protahujeme mezi lopatkové svalstvo. Při nádechu povolíme, s výdechem propneme paže opět vzhůru. Další výdech uvolní celý trup a zůstaneme v předklonu, hlava a ruce volně visí. Mírně pohupujeme v bocích nahoru a dolů. Při každém pohupu směrem dolů mírně vydechujeme na „š“. S hlubokým výdechem se narovnáme, ruce vzpažíme a tlačíme směrem vzhůru. Při dalším nádechu dlaně pustíme a přiložíme paže volně podél těla. Cvičení ukončíme krátkými poskoky a pérováním.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Protažení mezižeberních a zádových svalů</li> <li>- Automatizace bráničního dýchání</li> <li>- Vzpřímený postoj</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- slovní</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> </ul> <p>Forma vyučování:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>		5 m i n u t
<b>3. Rozezpívání</b>	<p>Všichni stáli v kruhu. Učitel předzpíval cvičení, která děti opakovaly všichni současně či jednotlivě. Děti samy navrhovaly hlasová cvičení.</p> <p>Cvičení na podporu hlavové rezonance:</p> <p>Glissando na slabiku „ju“</p>  <p>Cvičení na podporu hlavové rezonance a nízké polohy hrtanu:</p> <p>Učitel předzpíval cvičení staccato a děti je opakovaly legato.</p>  <p>Učitel předzpíval legato a děti opakovaly staccato.</p>  <p>Děti navrhovaly cvičení a ostatní opakuji:</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- rozvoj pěvecké techniky</li> <li>- rozvoj smyslu pro rytmus</li> <li>- rozvoj kreativity</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> <li>- metoda slovní</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>		1 2 m i n u t



Artikulační cvičení, brániční aktivita, rozvoj smyslu pro rytmus:

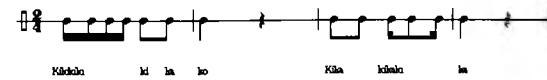
Učitel předřikával rytmická cvičení bez účasti hlasu a děti opakovaly.

pš-----

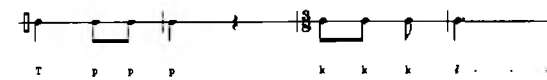
tu tu tu tu tu ..... (slabiky řikáme rychle za sebou)

du du du du .....

du ki du ki .....



Děti navrhovaly vlastní cvičení:



Cvičení na podporu hlavové rezonance, správné artikulace a brániční aktivity:

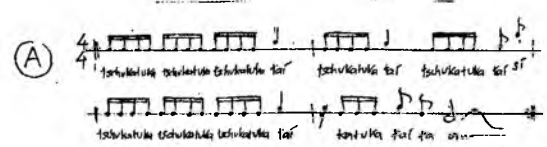
Učitel předzpíval cvičení a děti opakovaly.



**4. Ernst Wieblitz:**  
„Tschukatuka vetchetebl“  
Skladba pro 4 mluvící skupiny.

Opakování z minulé hodiny: Děti se minulou hodinu naučily dva rytmické hlasy „Tschukatuky vetchetebl“ a pokusily se ho ve skupinkách pohybově ztvárnit. Hledaly k nim i vhodná zvuková gesta hry na tělo. Dnes děti vytvořily stejné skupinky jako minule a navzájem si výsledky své práce předvedly.

Hlas A:



Hlas D:

Cíle:

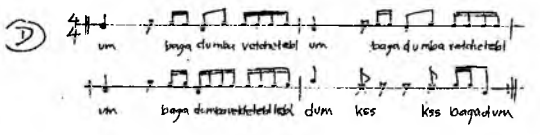
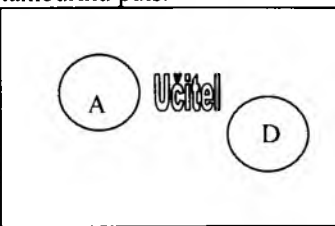
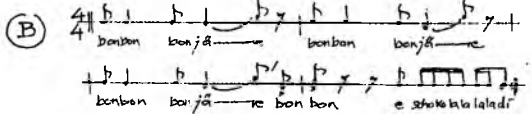
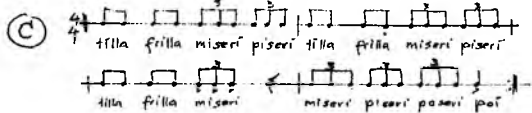
- Rozvoj přesné artikulace
- Rozvoj rytmického cítění
- Průprava vícehlasu

Metody:

- názorně-demonstrační
- slovní
- metoda praktických činností žáků

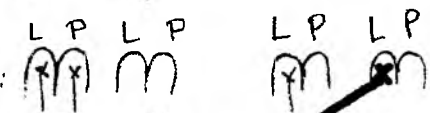
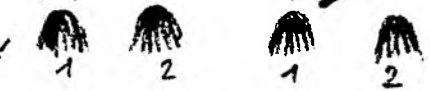


Noty (v hodině nejsou použity)




1  
5  
m  
i  
n  
u  
t

	 <p>Každá skupinka se postavila na druhý konec místnosti do hloučku. Obě skupinky se pokusily říci oba hlasy současně. Učitel stál mezi nimi a ťuká na tamburínu puls.</p>  <p>Všichni utvořili kroužek, sedli si na paty a naučili se třetí hlas skladby (hlas B). Učitel s dětmi nejprve procvičil obtížná místa. Hlas říkali všichni, skupinky, jednotlivci a opět všichni. Hlas B:</p>  <p>Na příští hodinu jsou pozváni i rodiče. Děti budou říkat hlasy A,B, D a rodiče se naučí hlas čtvrtý C:</p> 	<p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- skupinová</li> <li>- frontální</li> </ul>		
<p>5. „Eine rote Rosenblüte“<sup>7</sup> – dvouhlasá píseň s doprovodem Orffových nástrojů</p>	<p><b>Opakování a procvičování:</b> Děti se s písní seznámily již v minulých hodinách. Uměly ji zazpívat dvouhlasně. Učitel vyzval sbor ke zpěvu dvojhlasu ve čtveřicích. (V každém hlasu zpívali dva zpěváci.) <u>Hra na Orffovy nástroje a zobcovou flétnu:</u> Všichni utvořili malý kroužek a sedli si na paty. Zpívali společně unisono první hlas a při tom pleskali v pravidelném rytmu půlových hodnot do steh. Vždy, když má zaznít sexta c1-a1, pleskli pravou rukou do levého stehna pravého souseda. Levá ruka je stále pleskala pravidelně do levého stehna.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Děti dovedou doprovodit píseň hrou na metalofon, zvonkohru a zobcovou flétnu</li> <li>- Dokáží zpívat douhlasně i při instrumentální m doprovodu</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- slovní</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> </ul>	<p>Metalofon Zvonko- hra Zobcová flétna Noty (v hodině nejsou použity)</p>	<p>2 0 m i n u t</p>

<sup>7</sup> Chilský nápěv otextoval Ernst Wieblitz.



	<p style="text-align: center;">c1 - g1      c1 - a1</p> <p style="text-align: center;">L P L P      L P L P</p> <p>Stehna: </p> <p>Hrač: </p> <p>Učitel předvedl a vysvětlil způsob hry na ostatní nástroje. Dvouhlasý zpěv s doprovodem na Orffovy nástroje.</p> <p style="text-align: center;">Eine rote Rosenblüte</p> <p style="text-align: right; font-size: small;">M. von Uhler S. Ernst Wehler</p> 	<p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>	
<p><b>6. „Die Krähe“<sup>8</sup></b> z cyklu „Es träumen die Giraffen“</p>	<p>Děti si vzaly židličky a seřadily je do půlkruhu. Učitel si sedl na židli před ně a zkontroloval stálý zasedací pořádek zpěváků.</p> <p style="text-align: center;"></p> <p><u>Práce s textem:</u> Společně si zpěváci zopakovali text a zkoušeli jej přednést různými způsoby (např. vesele, smutně, rozčileně). Děti hledaly souhlásky, které jsou obzvláště důležité a které mají důkladně vyslovit. Všichni opakovali obtížná slova: např. Wolker, wiegt</p> <p><u>Práce s melodií – důraz na hudební představivost:</u> Jednou zazpívali všichni první hlas písně. Poté si zpívali melodii v duchu a nahlas zpívalo jen to dítě (děti), na jehož hlavu položil učitel svou ruku (ruce). Přitom měly děti oči zavřené.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Děti dokáží hlasem vyjádřit různý charakter přednesu textu (rozvoj vyjadřovacích schopností)</li> <li>- Rozvoj hudební představivosti</li> <li>- Průprava vícehlasu</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> <li>- slovní</li> </ul>	<p>Noty (v hodině je mají k dispozici i pouze studentky Orffova institutu)</p> <p style="text-align: right;">1 5 m i n u t</p>

	 <p>Průprava k tříhlasu: Děti zpívaly první hlas a studentky Orffova institutu hlas druhý a třetí. Děti si zvykaly na konečný komplexní zvuk skladby.</p> 	<p>Formy výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>	
<p>7. „Un poquito cantas“<sup>9</sup> – jihoamerická tradiční píseň</p>	<p>Děti znaly píseň již z minulých hodin. Vylepšovaly čistotu zpěvu a kvalitu hudebního projevu. Píseň doprovázely pohybem vyjadřujícím její obsah. Jeden zpěvák doprovázel píseň na cabasu.</p> <p><i>Ein klein wenig sing doch</i></p> <p>aus Südamerika</p>  <p>1. Un poquito cantas un poquito bailas, ein klein wenig sing doch, ein klein wenig tanz doch, un poquito le-lo-la como un canari - o ein klein wenig le-lo-la wie ein Canari - o 1. 4. le-lo-la le-lo-la le-lo-le-lo le-lo-la le-lo-la le-lo-la le-lo-le-lo - la.</p> <p>2. Un poquito vino, un poquito agua... Ein klein wenig Wein, ein klein wenig Wasser...</p> <p>3. Un poquito viento, un poquito sombras... Ein klein wenig Wind, ein klein wenig Schatten...</p> <p>4. Un poquito machos, un poquito chicas... Ein klein wenig Burschen, ein klein wenig Mädchen</p> <p>zum Refrain: le-lo-la le-lo-la le-lo-le-lo le-lo-la le-lo-la le-lo-la le-lo-le-lo le-lo-la le-lo-la le-lo-la le-lo-le-lo la.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- děti zlepši intonaci především trojhlasé části písně</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktické činnosti žáků</li> <li>- slovní</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>	<p>Noty (v hodině nejsou použity) Cabasa</p> <p>1 0 m i n u t</p>
<p>8. Organizace</p>	<p>Učitel rozdával lístečky na hodinu s rodiči konanou následující týden. Informoval děti o průběhu apod.</p>		<p>2</p>
<p>9. Kánon na rozloučenou „Pfürti Gott“</p>	<p>Děti zpívají na závěr tříhlasý kánon.</p>		<p>1</p>

Tabulka 3: Popis zkoušky „Schnurpsenchoru“ ze dne 13. března 2006.

## C) Přílohy k projektu na ZUŠ Jižní Město

### C1) Program absolventského koncertu Jitky Kopřivové

Program		
české lidové písně a říkadla, úprava Jitka Kopřivová	Říkadlo Hřej, sluníčko, hřej <sup>10</sup> Cib, cib, cibulenka <sup>11</sup> Žezulička <sup>12</sup> Ptala se Zuzana Kuby Červený šáteček	Kořata Klarinet: Jan Roneš Tympány: Jan Horváth  Orffovy nástroje: Lucie Mauleová, Barbora Pazderová Jana Kolmašová, Anna Moravcová Markéta Šťastná, Marie Škvorová Eliška Janzová  Tanečnice: Dominika Benešová, Isabela Césarová Barbora Holubová, Anna Chalupová Tereza Kadlecová, Petra Kolmašová Helena Solařová, Adéla Mauleová
Miroslav Raichl (1930)	Štěkavá Je je je je je Vítání štěňátek  z cyklu „Písničky pro našeho pejska“	Kořata Kantilénka  Klavír: Olga Majerová
Lidové písně z celého světa, úprava J. Kopřivová	Hashivenu (Izrael )  Tumba (Arábie)  A boron ma (Severní Guinea)  Un poquito cantas (Latinská Amerika)	Kantilénka  Klarinet: Jan Roneš  Klavír: Olga Majerová  Tympány a percussion: Jan Horváth, Václav Salvet, Lea Šebešová, Olga Majerová
Giovanni Domenico da Nola (1510-1592)	Parapiglia	Pražská kantiléna  Klavír: Olga Majerová
Henry Purcell (1659-1695)	My dearest, my fairest	
John Dowland (1563-1626)	Pavane lacryme	Zobcová flétna: Monika Devátá
Wolfgang Amadeus Mozart (1751-1796)	Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte	Zpěv: Jitka Kopřivová  Klavír: Olga Majerová
Antonín Dvořák (1841-1904)	Dobrou noc Ej mám já koňa faku  z cyklu „V lidovém tónu“	
Josef Suk (1874-1935)	Žal Společný hrob Divná voda	Pražská kantiléna  Klavír: Olga Majerová

	z cyklu „Deset zpěvů pro ženský sbor a čtyřruční klavír“	Jana Jenšíková
Zdeněk Lukáš (1928)	„Jak by kdosi krásně hrál“ 3 písně pro dívčí sbor, flétnu a harfu na verše Dagmary Leděčové	Pražská kantiléna Harfa: Barbora Matějů
	Den je jako koník Poledne na jezu Rozkvetlý strom	Příčná flétna: Magdalena Bílková
Matthias Schmitt (1958)	Ghanaia	Marimba: Jitka Kopřivová Djembe & percussion: Jan Horváth
Nils Rohwer (1970?)	Drumhands	Djembe: Jan Horváth Cajon: Jitka Kopřivová
Petr Eben (1929)	Pod zeleným dubem Galánečka moja Stálá láska	Ancora
	z cyklu „Láska a smrt“	
Otmar Mácha (1922)	Hymnus	Pražská kantiléna Ancora (ženská část sboru ) Varhany: Eliška Bastlová Tympány: Jan Horváth
<b>Sbormistryně: Jitka Kopřivová</b>		

Tabulka 4: Program absolventského koncertu Jitky Kopřivové konaného 3. června 2006 v 18 hod. v Sále Martinů v Praze 1.

## C2) Dlouhodobý časový plán projektu

6.3.2006		11.4.2006	16-17 Kořata	17.5.2006	15:30 Kořata 16:15 Kantilénka-Pobočka
7.3.2006	16 - 17 Kořata	12.4.2006	15:30 Kořata 16:15 Kantilénka - Pobočka	18.5.2006	16-17 Kantilénka
8.3.2006		13.4.2006		19.5.2006	
9.3.2006		14.4.2006		20.5.2006	
10.3.2006		15.4.2006		21.5.2006	
11.3.2006		16.4.2006		22.5.2006	
12.3.2006		17.4.2006		23.5.2006	16-17 Kořata
13.3.2006		18.4.2006	16-17 Kořata	24.5.2006	15:30 Kořata 16:15 Kantilénka-Pobočka
14.3.2006		19.4.2006	15:30 Kořata 16:15 Kantilénka- Pobočka	25.5.2006	16-17 Kantilénka
15.3.2006		20.4.2006	16-17 Kantilénka	26.5.2006	
16.3.2006		21.4.2006		27.5.2006	
17.3.2006		22.4.2006		28.5.2006	
18.3.2006		23.4.2006		29.5.2006	
19.3.2006		24.4.2006		30.5.2006	16-17 Kořata
20.3.2006		25.4.2006		31.5.2006	15:30 Kořata 16:15 Kantilénka-Pobočka
21.3.2006		26.4.2006		1.6.2006	16-17 Kantilénka
22.3.2006		27.4.2006		2.6.2006	
23.3.2006	16 - 17 Kantilénka	28.4.2006		3.6.2006	16 Akustická zkouška / 18 edstavení
24.3.2006		29.4.2006			
25.3.2006		30.4.2006			
26.3.2006		1.5.2006			
27.3.2006		2.5.2006	16-17 Kořata		
28.3.2006	16-17 Kořata	3.5.2006			
29.3.2006		4.5.2006			
30.3.2006		5.5.2006			
31.3.2006		6.5.2006			
1.4.2006		7.5.2006			
2.4.2006		8.5.2006			
3.4.2006		9.5.2006			
4.4.2006		10.5.2006			
5.4.2006		11.5.2006	16-17 Kantilénka		
6.4.2006	16-17 Kantilénka	12.5.2006			
7.4.2006		13.5.2006			
8.4.2006		14.5.2006			
9.4.2006		15.5.2006			
10.4.2006		16.5.2006	16-17 Kořata		

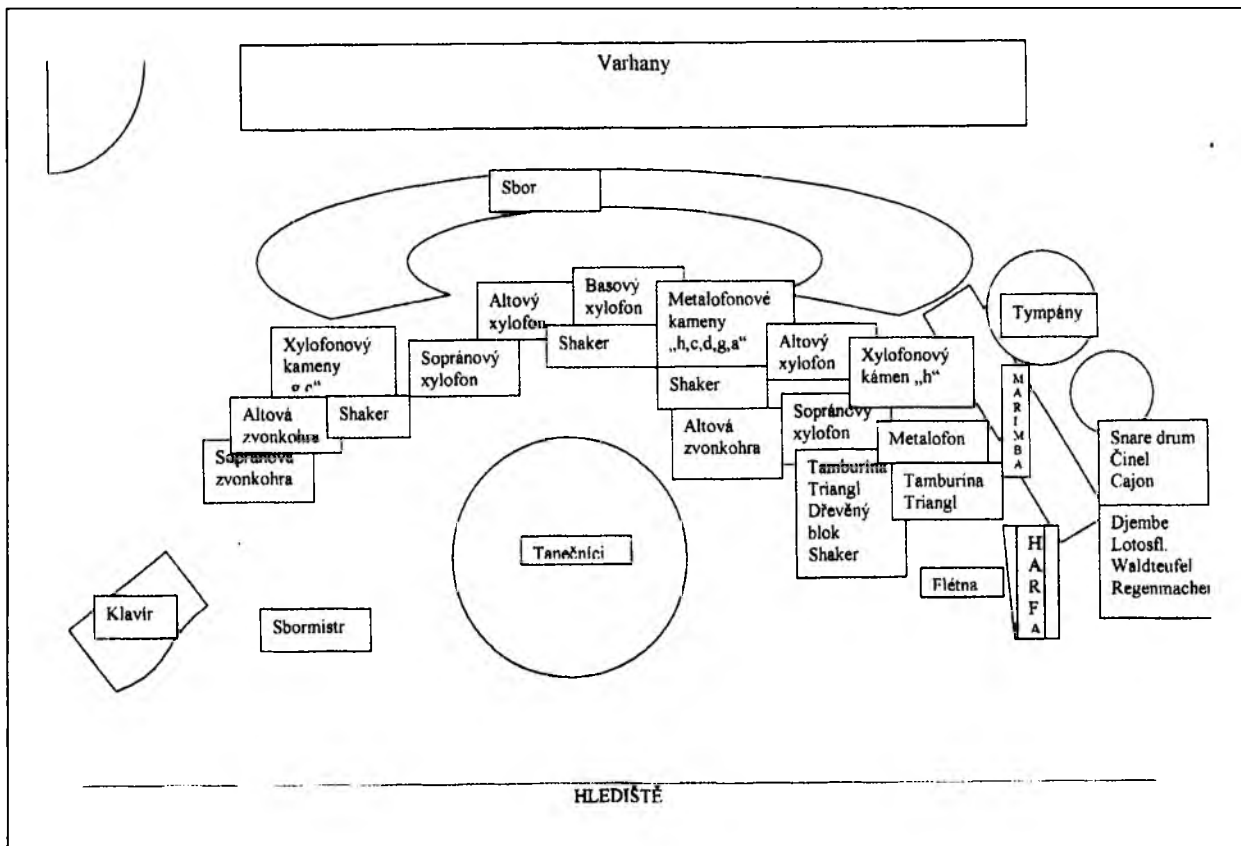
Tabulka 5: Dlouhodobý časový plán zkoušek projektu na ZUŠ Jižní Město v Praze 4.

### C3) Časový plán poslední fáze projektu

Datum	Sbor	Instrumentalisté	Tanečníci	Výpomoce (korepetitorka, bicista, flétníci)
11.5.2006	16-17 Kantilénka-Háje	16:30-17:30 Háje		
12.5.2006				
13.5.2006				
14.5.2006		19-20 Háje		
15.5.2006				
16.5.2006	16-17 Kořata Háje	(15:30)16:15-17 Háje		
17.5.2006	15:30 Kořata 16:15 Kantilénka Pobočka (Kunratice)			
18.5.2006	16-17 Kantilénka-Háje	16:30-17:30 Háje		
19.5.2006				
20.5.2006				
21.5.2006				
22.5.2006				
23.5.2006	16-17 Kořata Háje	(15:30) 16:15-17 Háje	15:30-16 Háje	16:15-17 flétny, Háje
24.5.2006	15:30 Kořata 16:15 Kantilénka Pobočka (Kunratice)			
25.5.2006	16-17 Kantilénka-Háje	16:15-17:30 Háje		16:30-17 flétny, Háje 16:15 klavíristka, Háje
26.5.2006				
27.5.2006				
28.5.2006				
29.5.2006				
30.5.2006	16-17 Kořata Háje	16:15-17 Háje	15:30-16 Háje	16-17 Kořata, Háje
31.5.2006	15:30 Kořata 16:15 Kantilénka Pobočka (Kunratice)			
1.6.2006	16-17 Kantilénka-Háje	16-17:30 Háje		16-17 Kantilénka, Háje
2.6.2006				
3.6.2006	16:30 Kantilénka HAMU 17:00 Kořata HAMU	15:30 HAMU	17:00 HAMU	15:30 HAMU


Tabulka 6: Detailní časový plán poslední fáze zkoušek projektu.

## C4) Jevištní plán projektu


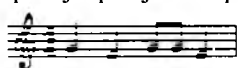
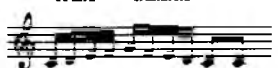







Tabulka 7: Jevištní plán projektu.

## C5) Zápis ze sborové zkoušky mladšího oddělení přípravného dětského sboru - „Koťat“

<p>Popis hodiny:</p> <p>Téma: Jarní písničky a říkadla</p> <p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Děti společně s učitelem vytvoří nápěv jarních lidových říkadel</li> <li>▪ Děti poznají novou lidovou píseň/„Ptala se Zuzana Kuby“ „Ptala se Zuzana Kuby“ a naučí se odpovídající a naučí se odpovídající choreografii</li> <li>▪ Rozvoj kreativních schopností dětí</li> <li>▪ Rozvoj pěveckých, pohybových, sluchových schopností dětí</li> </ul> <p>Počet dětí: 11</p> <p>Délka hodiny: 45 minut</p>				
Fáze	Průběh	Cíle, metody, formy vyučování	Média	Čas
1. Pohybová cvičení - „stop&go“	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Žáci si představí, že jsou na jarní louce. Při klavírní improvizaci učitele utíkají, skáčou po louce libovolným způsobem. Jakmile uslyší zvuk činelu, na který hraje též učitel, přestanou se pohybovat a „zmrznou“. Činel zobrazuje poslední zimní mrazík na jarní louce, který vše živé zmrazí. Při opakování úkolu znázorňují děti libovolné květiny, které závanem chladného vzduchu „zmrznou“. Po několikerém opakování hra skončí.</li> <li>- Děti si stoupnou do půlkruhu před židličky a na znamení pohybově znázorní tu z květin, u které si myslí, že se jim nejvíc povedla. Učitel spolu s dětmi hádá jména jednotlivých z nich.</li> </ul> 	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- duševní i tělesná připravenost na zkoušku</li> <li>- zvášení koncentračních schopností dětí</li> <li>- rozvoj kreativně pohybových schopností</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- slovní</li> <li>- názorně demonstrační</li> <li>- praktických činností žáků</li> </ul> <p>Forma vyučování:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>	Klavír Činel	8 Minuty
2. Dechová a hlasová cvičení	<ul style="list-style-type: none"> <li>- „Odkvetlá pampeliška“: učitel i děti si „utrhnou“ odkvetlou pampelišku a foukají do chmýří, které se rozlétává na všechny strany. Fouká jemně s----- (f-----) a prudce š-- (š--, š--).</li> <li>- Děti obdivují krásu jarní přírody a samy vymýšlejí hudební motivky na náměty:</li> </ul>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- rozvoj správného pěveckého dýchání</li> <li>- podpora</li> </ul>		8 Minut



	<p>diví se </p> <p>opakují zpěv jarních ptáků, např.</p> <p> Kuku kukacka</p> <p> Sidi vidli, sidi vidli, sidi.</p> <p>zhudebníjí jména jarních květin (především těch, které na začátku znázorňoval)</p> <p> např. Já jsem tulipán</p> <p> Fialo, fialo, fi.....alenko</p>	<p>hlavového tónu</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- rozvoj kreativních schopností dětí</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- slovní</li> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metoda praktických činností žáků</li> </ul> <p>Formy vyučování:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>		
<p><b>3. Rozpočítadlo „En ten táje“</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Děti opakují text rozpočítadla a snaží se, třeba jen jeho úseky, interpretovat různými způsoby (např. přednes jako televizní hlasatel, prodavač na trhu, smutné či veselé dítě).</li> <li>- Zvládají-li už děti text, zkouší ho zmelodizovat. Děti předzpívávají své nápady a spolu s učitelem rozhodnout, kterou variantu budou zpívat všichni. Poté rozpočítávají na prstech.</li> </ul> <p>“En ten táje, stavěli jsme máje. Čtyři míle za Prahou najdeš babu šmařchavou, čtyři míle za Kladnem najdeš dědka s trakařem.“ (z Českého roku Karla Plicky, s. 15)</p> 	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- podpora diferenciované interpretace</li> <li>- rozvoj hudebně-kreativních schopností</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- metody praktických činností žáků</li> </ul>		<p>10 Minut</p>

				
<b>4. Opakování písní</b>	<p>Děti zopakují písně („Cib, cib, cibulka“, „Žežulka“) a tanečky z minulých hodin. Učitel pracuje s žáky na zlepšení čistoty pěveckého projevu a estetiky pohybových gest. Učitel doprovází zpěv dětí hrou na klavír.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- prohloubení znalosti písní a jejich pohybových ztvárnění</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- praktických činností žáků</li> <li>- slovní</li> </ul>	Klavír	10 Minut
<b>5. „Ptala se Zuzana Kuby“</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hra na tělo: Učitel tleská jednoduché rytmy a děti po něm opakují. Zařazuje i jednoduché kombinace hry na tělo.</li> <li>- Poté zařadí ostinátní doprovod druhé části písně  a začne s nácvikem písně (imitací).</li> </ul>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- odreagování a zvýšení schopnosti další koncentrace dětí se seznámí s písní</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- imitační</li> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- praktických činností žáků</li> </ul>	Klavír	8 Minut
<b>6. Organizace (rozloučení)</b>				1 Minuta
Reflexe hodiny: Děti byly velmi spontánní a vymýšlely melodie s chutí.				

Tabulka 8: Popis zkoušky „Kořat“ ze dne 19. dubna 2006.

## C6) Zápis ze sborové zkoušky staršího oddělení přípravného dětského sboru – „Kantilénky”

Popis hodiny:






Téma: Téma hodiny vyplývá z celé koncepce projektu zaměřeného na mezinárodní lidové písně. V hodině se zaměřím na pohybové vyjádření obsahu latinskoamerické písně „Un poquito cantas“.

Cíle:

- Rozvoj kreativity dětí na příkladu hledání pohybového vyjádření obsahu písně
- Rozvoj intonačních a koordinačních schopností („Tumba“)

Počet dětí: 23

Délka zkoušky: 60 minut

Fáze	Průběh	Cíle, metody, formy vyučování	Média	Čas
I. Rozezpívání – „Cestování“	<p>Děti si stoupnou před židličky. Učitel vypráví příběh, který doprovází pohyby, hlasovými a dechovými cvičeními. Děti po něm opakují a hravou formou se rozezpívají.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Před cestou se musíme sbalit. Do kufru házíme věci z horních poliček skříně. Nezapomeneme ani na boty v dolním šuplíku. Zvuky dopadání bot do kufru doprovázíme zvukem (výdech na š-, š-, š-), stejně jako zavření zipu kufru (z-----). Pozor, už je moc pozdě a za chvíli nám letí letadlo, běžíme na letiště.....Učitel může domýšlet příběh dle reakce dětí a jejich potřebě po pohybu. Nasedneme do letadla a letíme (bzzzz----).</li> <li>- Přistáli jsme. Před námi je krásná krajina.</li> </ul> <p>Divíme se: </p> <p>Okolo nás jezdí lidé na koni: </p> <p>Vidíme někoho s lasem, jenž volá: </p> <p> Ho, ho, je jen John</p> <p>A tamhle skáče kobyłka:</p> <p> Hop, hop, hop, hop, hop!</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Nasedneme do letadla a letíme o kousek na jih. Je tam velká řeka Kam jsme přiletěli, děti? Učitel se ptá dětí a snaží se je i různými pomůckami navést na správnou odpověď: „Do Jižní Ameriky.“ (Během rozezpívání mohou děti navrhnout vlastní cvičení, která souvisí s danou zemí.)</li> </ul>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protažení a celková mobilita</li> <li>- aktivace reflexivního dýchání</li> <li>- uspokojení pohybové potřeby dětí</li> <li>- rozvoj hlavové rezonance a hlasové techniky</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně demonstrační</li> <li>- imitační</li> <li>- praktických činností žáků</li> <li>- slovní</li> </ul> <p>Forma výuky:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- frontální</li> </ul>		10 minut



<p><b>2. „Un poquito cantas“</b></p>	<p>(Před hodinou napíše učitel text písně ve fonetické podobě na tabuli.)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Motivační rozhovor: „Jestlipak víte, jakou řečí se mluví v zemi, do které jsme přijeli? Jaká tam je příroda a lidé? Byl jste tam někdo už?“</li> <li>- Návčik textu: Vzhledem k obtížnosti cizího jazyka volím nejprve metodu samostatného návčiku textu, poté melodie. Učitel vysvětlí význam slov a spolu s dětmi hledá jejich pohybové vyjádření.</li> <li>- Návčik textu i s melodií, případně i významového pohybového vyjádření.</li> </ul>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- děti rozumí významu textu cizojazyčné písně „Un poquito cantas“</li> <li>- děti si sdělují své zkušenosti a poznatky o zemích Jižní Ameriky, což výrazně přispívá k multikultuální výchově a v boji proti xenofobii</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně-demonstrační</li> <li>- praktických činností</li> </ul>	<p>Klavír Tabule Křída</p>	<p>22 minut</p>
--------------------------------------	--	--	------------------------------------	---------------------

Ein klein wenig sing doch

aus Südamerika

Ki

1. Un poqui-to cantas un poqui-to bai-las,  
 1. Ein klein wenig sing doch, ein klein wenig tanz doch,  
 un poqui-to le-lo-la come un canari-o...  
 ein klein wenig le-lo-la wie ein Canari-o...  
 1-4. le-lo-la le-lo-la le-lo-le-to le lo la  
 le-lo-la le-lo-la le-lo-le-to - la.

2. Un poquito visio, un poquito <sup>AGUA</sup> agua...  
 Ein klein wenig Wein, ein klein wenig Wasser...  
 3. Un poquito vientos, un poquito sombras...  
 Ein klein wenig Wind, ein klein wenig Schatten...  
 4. Un poquito machos, un poquito chicas...  
 Ein klein wenig Burschen, ein klein wenig Mädchen




zum Refrain:

le-lo-la le-lo-la le-lo le-lo le-lo-la  
 le-lo-la le-lo-la le-lo le-lo le-lo-la  
 le-lo-la le-lo-la le-lo-le-lo la

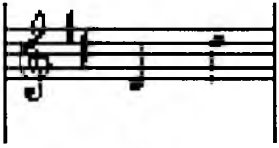








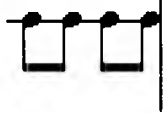
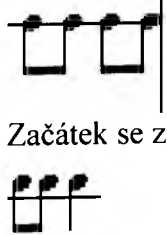
žáků  
slovní

				
<b>3. „Tumba, tumba“</b>	<p>- Hra na tělo: učitel pleská do stehů krátké motivky, které děti opakují. Poté tleská pravidelně střídavě do levého a pravého stehna dle vzoru xylofonového doprovodu k písni.</p> <p>- Opakování písně a průprava hry na xylofony hrou na tělo. Děti zpívají píseň a doprovázejí se pleskáním dle výše naučeného schématu. Učitel dbá předné intonace při zpěvu.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- zvýšení koncentrace (hra na tělo)</li> <li>- průprava pro hru na xylofony</li> <li>- žáci dokáží píseň čistěji intonovat</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- názorně demonstrační</li> <li>- praktických činností žáků</li> <li>- slovní</li> </ul>	Klavír	20 minut
<b>4. Hry, organizace, opakování</b>	<p>Ve zbytku času hraje učitel s dětmi hudební hry a opakuje dětské písně (Raichl: Písničky pro našeho pejska.) Hudební hra s míčky (Jenčková): Děti si stoupnou do kruhu a na čísla si podávají míčky zleva doprava. Píseň se postupně zrychluje.</p>	<p>Cíle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- opakování známých písní</li> <li>- podpora radosti ze zpěvu a z hudby</li> </ul> <p>Metody:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- slovní</li> <li>- názorně demonstrační</li> <li>- praktických činností žáků</li> </ul>	Míčky Klavír	8 minut
<p>Reflexe: I přesto, že jsem zvolila stejnou píseň jako jsem poznala v Rakousku, byly nápady pohybů a gest velmi odlišné.</p>				

Tabulka 9: Popis zkoušky „Kantilénky“ ze dne 23. března 2006.


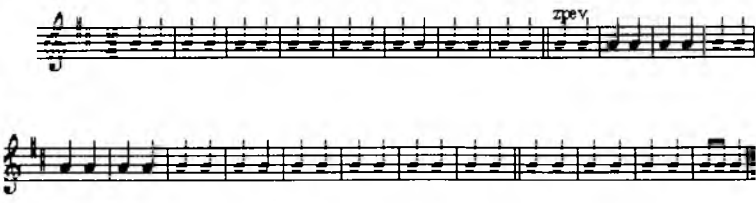


## C7) Hudební scénáře jednotlivých hráčů




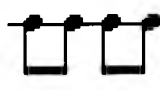
Skladba	Hráč č. 2 – Zvonkohra (Lucka)	Úkoly, Pozor
Říkadlo	<p>Sopránová d1 – d2</p> 	
Hřej, sluníčko, hřej	<p>Sopránová d1 – e1</p> <p>Ozvena: „hřej“ a „křej“</p> 	
Cib, cib, cibule nka	<p>Sopránová d1-e1-a1-d2</p> 	
Žežulíčka	<p>Sopránová a1-fis1</p>  <p>„Kuku..kuku..kukuku.....“</p>	Vyměň „f“ za „fis“!!!
Ptalase Zuza na Kuby	<p>Xylofonový kámen: g-c1</p> 	<p><b>Pozor:</b> Změna nástroje!!! Xylofonový kameny!!!</p>

<b>Čer vený šáteč ku</b>	Altová c1-d1-e1-f1-g1-c2  „Červený šátečku-----proč.“	<b>Pozor změna nástroje: Altová zvonkohra!</b>
<b>RAICHL</b>		
<b>Hashi venu</b>	Altová h1-h2  ...zpěv podruhé	<b>Altová zvonko hra</b>
<b>Tumb a, tumb a</b>	Shaker  Průběžné osminy celou skladbu. Začátek s xylofony.	<b>Pozor změna nástroj e: shaker !!</b>
<b>Un poqui to canta s</b>	Shaker  Začátek se zpěvem (4 sloky), na konci:	
<b>Celkový přehled nástrojů:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sopránová zvonkohra (d1,e1, fis1,a1, d2)</li> <li>- Altová zvonhokra (c1,d1,e1,f1,g1,h1,c2,h2)</li> <li>- Xylofonové kameny (g,c1)</li> <li>- Shaker</li> </ul>		


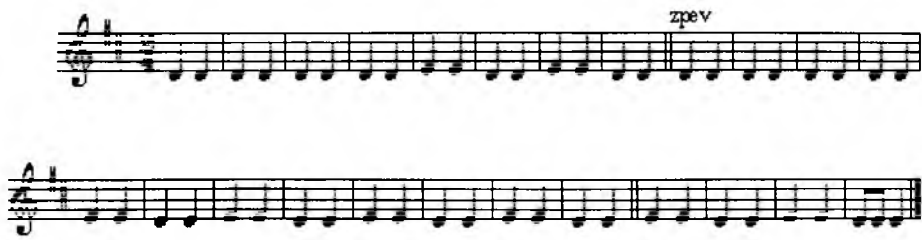


Tabulka 10: Hudební scénář hráče č. 2 (zvonkohry) v projektu na ZUŠ.




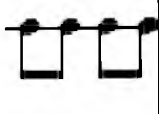


Skladba	Hráč č. 3 – Sopranový xylofon (Bára)	Úkoly, Pozor
Říkadlo	dl-al 	
Hřej, sluníčko, hřej	---	
Cib, cib, cibule nka	al 	
Žežulka	dl-al 	
Ptal se Zuza na Kuby	h-cl-gl Xylofon Sopran/Alt 	
Červený šáteč	dl-el-gl	

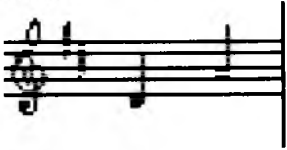



ku		
<b>RAICHL</b>		
Hashi venu	<p>d1- e1 - fis1-g1</p>  <p>Předehra: 2x hhhh 4x xylofony Dohra: 4x+ úder</p>	<p>Vyměň „f1“ za „fis1“!!!</p>
Tumb a, tumb a	<p>b-c1-g1</p>  <p>Průběh: 6 taktů flétna+snare 8x tumba na „c“ 8x tumba na „c“ s dětmi Píseň 2 takty dohra („Tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)</p>	<p>Vyměň „h“ za „b“!!!</p>
Un poqui to	<p>---</p> <p>Paličky (refrén)</p> 	<p>Pozor: Změna nástroje!!!</p>
<p><b>Celkový přehled nástrojů:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sopranový xylofon (h, b,c1,d1,e1,fis1, g1,a1)</li> <li>- Paličky</li> </ul>		


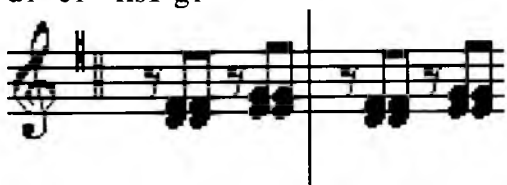

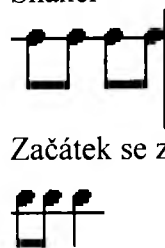

Tabulka 11: Hudební scénář hráče č. 3 (sopranový xylofon) v projektu na ZUŠ.

Sklad ba	Hráč č.4 – Altový xylofon (Jana)	Úkoly, Pozor
Říka dlo	d1-a1 	
Hřej, slun.	---	
Cib, cib, cibul enka	d1-e1 	
Žežul ka	d1-a1 	
Ptala se Zuza na Kuby	h-c1-g1 	
Červ ený šáteč	d1-e1-g1	

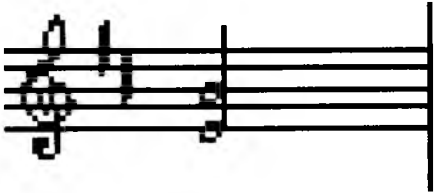



<b>ku</b>		
<b>RAICHL</b>		
<b>Hashi venu</b>	<p>d1- e1 - fis1-g1</p>  <p>Předehra: 2x hhhh 4x xylofony Dohra: 4x+ úder</p>	<p><b>Vyndej</b> „cis1“ a vrať „c1“!!! Vyměň „f1“ za „fis1“!! !</p>
<b>Tumba, tumba</b>	<p>b-c1-g1</p>  <p>Průběh: 6 taktů flétna+snare 8x tumba na „c“ 8x tumba na „c“ s dětmi Píseň 2 takty dohra („Tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)</p>	<p><b>Vyměň</b> „h“ za „b“!!!</p>
<b>Un poq.</b>	<p>Paličky (refrén)</p> 	<p><b>Pozor:</b> <b>Změna</b> <b>nástr.!!</b></p>
<p><b>Celkový přehled nástrojů:</b> - Altový xylofon (h, b, c1, d1, e1, fis1, g1, a1) - Paličky</p>		




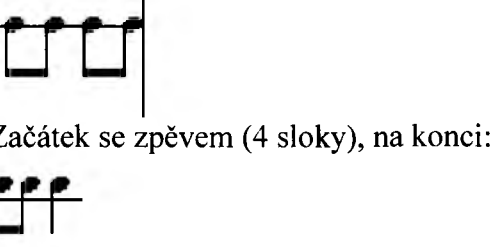
Tabulka 12: Hudební scénář hráče č. 4 (altový xylofon) v projektu ZUŠ.

Skladba	Hráč č. 5 – Basový xylofon (Anička)	Úkoly, Pozor
Říkadlo	dl-al 	
Hřej, sluníčko, hřej	---	
Cib, cib, cibulenk a	dl - al 	
Žežulka	dl-al 	
Ptala se Zuzana Kuby	g - cí 	

<p>Červený šátečku</p>	<p>g-c1</p> 	
<p><b>RAICHL</b></p>		
<p>Hashiven u</p>	<p>d1- e1 - fis1-g1</p>  <p>Předehra: 2x hhhh 4x xylofony Dohra: 4x+ úder</p>	<p><b>Vyměň</b> „f1“ za „fis1“!! !</p>
<p>Tumba, tumba</p>	<p>b-c1-g1</p>  <p>Průběh: 6 taktů flétna+snare 8x tumba na „c“ 8x tumba na „c“ s dětmi Píseň 2 takty dohra („Tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)</p>	<p><b>Vyměň</b> „h“ za „b“!!!</p>
<p>Un poquito cantas</p>	<p>Shaker</p>  <p>Začátek se zpěvem (4 sloky), na konci:</p> 	<p><b>Pozor:</b> <b>Změna</b> <b>nástroj</b> <b>e!!!</b></p>
<p><b>Celkový přehled nástrojů:</b> - Basový xylofon (g,b,c1,d1,e1,fis1, g1,a1) - Shaker</p>		

Tabulka 13: Hudební scénář hráče č. 5 (basový xylofon) v projektu na ZUŠ.



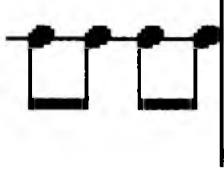
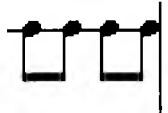

Skladba	Hráč č. 6 – Metalofonové kameny (Markétka)	Úkoly, Pozor
Říkadlo	d1-a1 	
Hřej, sluníčko, hřej	---	
Cib, cib, cibule nka	d1-a1 	
Žežulka	d1-a1 	
Ptalase Zužana Kuby	Metalofonové kameny g-c1: 	

<p>Červe ný šátec ku</p>	<p>h-c1-g1</p> 	<p><b>Pozor:</b> <b>Změna nástroje !!!</b> <b>Metalofonové kameny !!!</b></p>
<p><b>RAICHL</b></p>		
<p>Hashi venu</p>	<p>h</p> 	
<p>Tumba, tumba</p>	<p>Xylofon altový: b1-c1</p> 	<p><b>Pozor:</b> <b>Změna nástroje !!!</b> <b>Altový xylofon! !!</b></p>
<p>Unpoqui to canta s</p>	<p>--- Shaker</p>  <p>Začátek se zpěvem (4 sloky), na konci:</p>	<p><b>Pozor:</b> <b>Změna nástroje !!!</b> <b>Shaker! !!</b></p>
<p><b>Celkový přehled nástrojů:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Metalofonové kameny (h,c1,d1,g1,a1)</li> <li>- Altový xylofon (b,c1)</li> <li>- Shaker</li> </ul>		






Tabulka 14: Hudební scénář hráče č. 6 (metalofonové kameny) v projektu na ZUŠ.









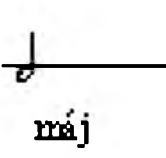

<p><b>Červený šátečku</b></p>	<p>Triangl</p>  <p>„Červený šátečku.....proč“</p>	<p><b>Pozor:</b>  <b>Změna nástroje</b>  <b>!!!</b>  <b>Triangl!</b>  <b>!!</b></p>
<p><b>RAICHL</b></p>		
<p><b>Hashivenu</b></p>	<p>Xylofonový kameny:  h</p> 	<p><b>Pozor: Změna nástroje!!!</b>  <b>Xylofonový kámen „h“!!!</b></p>
<p><b>Tumba, tumba</b></p>	<p>Tamburína</p>  <p>Průběžné osminy celou dobu. Začátek alialialiali „A“.</p> <p>Průběh:  6 taktů flétna+snare  8x tumba na „c“  8x tumba na „c“ s dětmi  Píseň  2 takty dohra („Tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)</p>	<p><b>Pozor: Změna nástroje!!!</b>  <b>Tamburína!!!</b></p>
<p><b>Un poquito cantas</b></p>	<p>Shaker</p>  <p>Začátek se zpěvem (4 sloky), na konci:</p> 	<p><b>Pozor: Změna nástroje!!!</b>  <b>Shaker!!!</b></p>
<p><b>Celkový přehled nástrojů:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Altová zvonkohra (d1-d2)</li> <li>- Triangl</li> <li>- Tamburína</li> <li>- Dřevěný blok</li> <li>- Xylofonový kámen (h)</li> <li>-Shaker</li> </ul>		

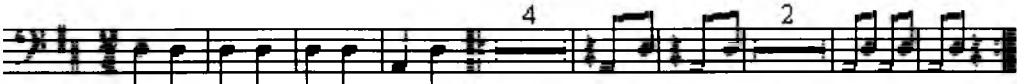
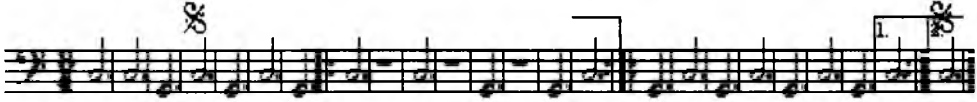


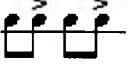
Tabulka 15: Hudební scénář hráče č. 7 (rytmika + mallets) v projektu ZUŠ.

Skladba	Hráč č. 8 – Rytmika + náhrada	Úkoly, Pozor
Říkadlo	Metalofon d1-a1 	Metalofon
Hřej, sluníčko, hřej	Metalofon: d1-e1-fis1-g1-a1 	Zkontroluj, zda máš místo „f1“ „fis1“!!!
Cib, cib, cibulenka	Xylofon sopránový (d1, e1, a1): 	Pozor: Změna nástroje!!! Sopránový xylofon!!!
Žežulka	Tamburína (čtvrtky)  „Žežuličko, kde jsi byla, žes tak dlouho nekukala“	Pozor: Změna nástroje!!! Tamburína !!!
Ptala se Zuzana Kuby	Metalofon h-c1-g1 	Pozor: Změna nástroje!!! Metalofon!!

<b>Červený šátečku</b>	Metalofon h-c1-g1 	
<b>RAICHL</b>		
<b>Hashivenu</b>	Metalofon h 	
<b>Tumba, tumba</b>	Xylofon sopránový: b1-c1-g1   Průběh: 6 taktů flétna+snare 8x tumba na „c“ 8x tumba na „c“ s dětmi Píseň 2 takty dohra („Tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)	<b>Pozor:</b> <b>Změna nástroje!!!</b> <b>Sopránový xylofon!!!</b> <b>Zkontroluj, zda máš místo „h“ „b“!!!</b>
<b>Un poquito cantas</b>	Paličky (refrén) 	<b>Pozor:</b> <b>Změna nástroje!!!</b> <b>Paličky!!!</b>
<b>Celkový přehled nástrojů:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Metalofon (h,c1,d1,e1,fis1,g1,a1)</li> <li>- Sopránový xylofon (b,c1,d1,e1,g1)</li> <li>- Tamburína</li> <li>- Triangl</li> <li>- Paličky</li> </ul>		

Tabulka 16: Hudební scénář hráče č. 8 (rytmika + náhrada) v projektu ZUŠ.







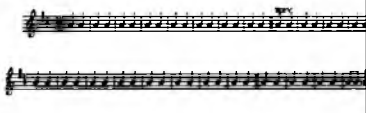
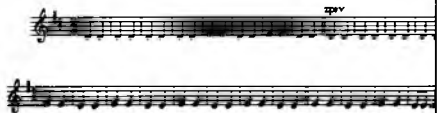








Skladba	Ostatní hráči	Úkoly, Pozor
<p><b>Říkadlo</b></p>	<p>- Tympany (Honza) + Vibra slap</p>  <p>- Chlapeček (sólová recitace)</p>  <p>Hq b d d l Hq l</p> <p>- 4 či více dětí hrajících na rytmické nástroje:</p> <p>Říkadlo „Vijte, vijte..“:</p> <p>Dřívka</p>  <p>Lupení</p> <p>Tamburína</p>  <p>Kvíí</p> <p>- Říkadlo „En ten táje..“:</p> <p>Činelky</p>  <p>ráj</p> <p>Bubínek</p>  <p>stave li jsme</p>	
<p><b>Hřej, sluníčko,</b></p>		
<p><b>Cib, cib, cibulenka</b></p>	<p>Děti, kteří tančí hrají na dřívka.</p>	





<b>Žežulka</b>	Honza tympány 
<b>Ptala se Zuzana</b>	
<b>Červený šátečku</b>	Honza tympány 
<b>RAICHL</b>	
<b>Hashivenu</b>	
<b>Tumba, tumba</b>	- Honza snare - Lea činel
<b>Un poquito cantas</b>	- Olinka klavír  - Honza cajon   - Lea caxixi - Hra na tělo (tleskání na refrén 2.a 4. doby)
<b>Celkový přehled nástrojů:</b> - Tympány (d,c, g,a) - Caxixi - Cajon - Klavír - Děti: dřívka, bubínek,tamburína, činelky - Snare drum - Vibra slap	

Tabulka 17: Hudebních scénář ostatních výpomocných hráčů v projektu ZUŠ.





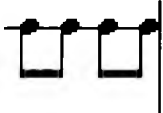
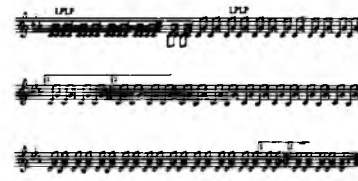
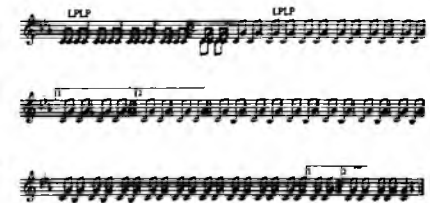

## C8) Celkový

## ovný scénář projektu

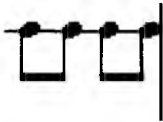
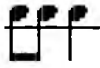
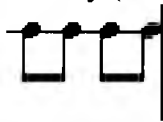
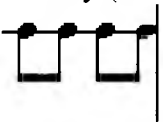


Hráč č. 1 – zobcová flétna	Hráč č. 2 – Zvonkohra (Lucka)	Hráč č. 3 – Sopránový xylofon (Bára)	Hráč č. 4 – Altový xylofon (Jana)	Hráč č. 5 – Basový (Anička)
----	Sopránová d1 – d2 	d1-a1 	d1-a1 	d1-a1 
Sopránová	Sopránová d1 – e1  Ozvena: „hřej“ a „křej“ 	---	---	---
Sopránová	Sopránová d1-e1-a1-d2 	a1 	d1-e1 	d1-a1 
Sopránová	Sopránová a1-fis1  „Kuku..kuku..kukuku....“	d1-a1 	d1-a1 	d1-a1 
Sopránová		cis1 - d1- a1 	cis1 – d1 – a1 	a - d1 



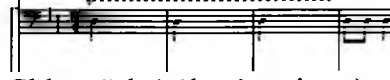


Hráč č. 1 – zobcová flétna	Hráč č. 2 – Zvonkohra (Lucka)	Hráč č. 3 – Sopránový xylofon (Bára)	Hráč č. 4 – Altový xylofon (Jana)	Hráč č. 5 – Basový (Anička)
Altová	Altová c1-d1-e1-f1-g1-c2  „Červený šátečku----- proč.“	d1-e1-g1 	d1-e1-g1 	g1-c2 


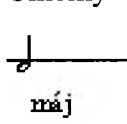



RAICHL



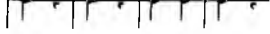
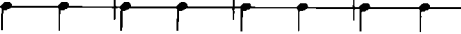


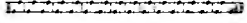


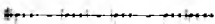
Tenorová (basová)	Altová h1-h2  ...zpěv podruhé	d1- e1 - fis1-g1  Předehra: 2x hhhh 4x xylofony Dohra: 4x+ úder	d1- e1 - fis1-g1 	d1- e1 - fis1-g1 
Tenorová	Shaker  Průběžné osminy celou skladbu. Začátek s xylofony.	b1-c1-g1  Průběh: 6 taktů flétna+snare 8x tumba na „c“ 8x tumba na „c“ s dětmi Píseň 2 takty dohra („Tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)	b1-c1-g1  Průběh: 6 taktů flétna+snare 8x tumba na „c“ 8x tumba na „c“ s dětmi Píseň 2 takty dohra („Tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)	b1-c1  Průběh: 6 taktů flétna+snare 8x tumba na „c“ 8x tumba na „c“ s dětmi Píseň 2 takty dohra tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)


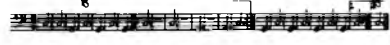


Hráč č. 1 – zobcová flétna	Hráč č. 2 – Zvonkohra (Lucka)	Hráč č. 3 – Sopránový xylofon (Bára)	Hráč č. 4 – Altový xylofon (Jana)	Hráč č. 5 – Basový xylofon (Anička)
---	---	---	---	---
---	<p data-bbox="204 703 300 734">Shaker</p>  <p data-bbox="204 860 488 927">Začátek se zpěvem (4 sloky), na konci:</p> 	<p data-bbox="587 703 798 734">Paličky (refrén)</p> 	<p data-bbox="970 703 1181 734">Paličky (refrén)</p> 	<p data-bbox="1353 703 1509 734">Shaker</p>  <p data-bbox="1353 860 1596 927">Začátek se zpěvem (4 sloky), na konci:</p> 





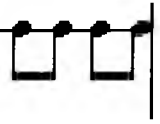


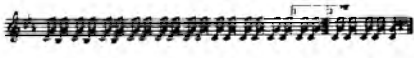
nové a)	Hráč č. 7 – rytmika + mallets (Maruška)	Hráč č. 8 – rytmika + náhrada	Ostatní hráči
	<p>Altová zvonkohra d1-a1</p> 	<p>Metalofon d1-a1</p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tympány (Honza) + Vibra sl</li>  <li>- Chlapeček (sólová recitace)</li>  <li>- 4 či více dětí hrajících na rytmické nástroje:</li> <p>Říkadlo „Vijte, vijte..“: Dřívka</p>  <p>Lupení Tamburína</p> </ul>

<p>onové a)</p>	<p>Hráč č. 7 – rytmika + mallets (Maruška)</p>	<p>Hráč č. 8 – rytmika + náhrada</p>	<p>Ostatní hráči</p>
			<p style="text-align: center;">             Kvíí         </p> <p>Říkadlo „En ten táje..“: Činelky</p> <p style="text-align: center;">             rráj         </p> <p>Bubínek</p> <p style="text-align: center;">             stave h jzpe         </p>
	<p>Tamburína</p> <p><i>Trempko „kolo udelej“</i></p>	<p>Metalofon: dl-el-fisl-gl-al</p> <p style="text-align: center;">  </p>	
<p style="text-align: center;">  </p>	<p>Tamburína: „Cib, cib.... Mak, mak... ...malička ... matička ... veliká</p>	<p>Xylofon sopránový:</p>	<p>Děti, kteří tančí hrají na dřívka.</p>


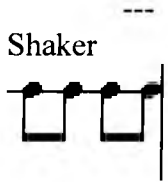
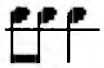
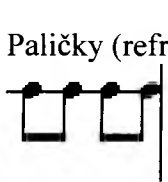

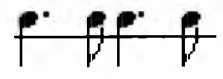
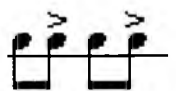
onové (ka)	Hráč č. 7 – rytmika + mallets (Maruška)	Hráč č. 8 – rytmika + náhrada	Ostatní hráči
	<p>... Jeníka.</p> <p>... veliká</p> <p>... Jeníka. “</p>		
	<p>Triangl (čtvrtky)</p>  <p>„Kuku... Kuku.. Kukukuku.“</p>	<p>Tamburína (čtvrtky)</p>  <p>„Žezuličko, kde jsi byla, žes tak dlouho nekukala“</p>	<p>- Honza tympány</p> 
	<p>Dřevěný blok</p>  <p>„Já ne, já ne, to ty, to ty....“</p>	<p>Metalofon</p> <p>cis1 – dl – al</p> 	
	<p>Triangl</p> 	<p>h-cl-g1</p>	<p>- Honza tympány</p>

onové (ka)	Hráč č. 7 – rytmika + mallets (Maruška)	Hráč č. 8 – rytmika + náhrada	Ostatní hráči
	„Červený šátečku.....proč“		

RAICHL

	Xylofonový kameny: h 	Metalofon: h 	
	Tamburína  <i>Průběžné osminy celou dobu. Začátek alialialiali „A“.</i>	Xylofon sopránový: b-cl-gl    <i>Průběh: 6 taktů flétna+snare 8x tumba na „c“ 8x tumba na „c“ s dětmi Píseň 2 takty dohra („Tumba, tumba, tumba, tumba-ti!“)</i>	- Honza snare - Lea činel
---	---	---	- Honza

fonové tka)	Hráč č. 7 – rytmika + mallets (Maruška)	Hráč č. 8 – rytmika + náhrada	Ostatní hráči
			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Olinka</li> <li>- Lea</li> <li>- Václav</li> <li>- Jitka</li> </ul> <p style="text-align: center;"><b>A boron ma</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Jitka * sbor</li> <li>2. Sbor * Jitka ---- poslední „eeee“ začne H + Oli</li> <li>3. Skupina 1 * Skupina 2 --- poslední „eee“ začne Lea/ tyče „domorodci“ (Honza + Olinka / tyče chýše stany kolem ohně)</li> <li>4. Skupina 2 * Skupina 1 ---- poslední „eee“ začne Václav /tyče „šipy a luk“ (Lea / tyče domorodci) (Honza+Oli/tyče)</li> <li>5. Skupina 1 * Skupina 2 ---- Václav / tyče „a luk“ (Lea/ „domorodci“ Honza+Oli/“chýše stany“)</li> <li>6. Afro – bicí (tyče stále, přidá se Jitka, Václav Impro)</li> <li>7. Václav singnál</li> <li>8. Break</li> <li>9. Afro rytmy (i tyče) a opakování začátku: J *sbor</li> <li>10. Signál Václav + konec</li> </ol>

<p>onové ka)</p>	<p>Hráč č. 7 – rytmika + mallets (Maruška)</p>	<p>Hráč č. 8 – rytmika + náhrada</p>	<p>Ostatní hráči</p>
			<p>Begleit-Pattern</p> 
<p>m (4</p>	<p>Shaker</p>  <p>Začátek se zpěvem (4 sloky), na konci:</p> 	<p>Paličky (refrén)</p> 	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Olinka klavír</li>  <li>- Honza cajon</li>     <li>- Lea caxixi</li> <li>- Hra na tělo (tleskání na refrén 2.a 4. doby)</li> </ul>

## C9) Notová příloha projektu

1. Říkadlo
2. Hřej, sluníčko, hřej
3. Cib, cib, cibulinka
4. Žežulička
5. Ptala se Zuzana Kuby
6. Červený šáteček
7. Hashivenu
8. Tumba, tumba
9. A boron ma
10. Un poquito cantas



1

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The top section includes vocal parts: 'I chlapec' (boy) with lyrics 'Hej hola! Hej!', 'Rikanka 1' (chantress 1) with lyrics 'počkej, počkej a řed zpívej!', and 'Rikanka 2' (chantress 2). Below these are the percussion instruments: Timpani, Metalofon, Zvonkohra, Xylofon S,A, and Xylofon Bas, each with a 'simile' marking. The bottom section contains five rhythmic parts: Drivka, Tamburina, Cinelky, Bubínek, and VibraSlap, each with a 2/4 time signature.

chl.

Rik1  
 Vajte, vajte vence, delejte pletence, vsakjedosti kviti, az selouka sviti, vsakjedosti lupeni.

Rik2

Tim

Met

Zv.

Yl.S/A

Xyl.B

Dr  
 Lupení

Tam.  
 Kviti

Cin.

Bub.

V. Slp.

The image shows a musical score for a band. At the top, there are three vocal staves: 'chl.' (Chorus), 'Rik1' (Vocal Soloist 1), and 'Rik2' (Vocal Soloist 2). The lyrics are written below the 'Rik1' staff. Below the vocal staves are several percussion staves: 'Tim' (Timpani), 'Met' (Snare Drum), 'Zv.' (Cymbals), 'Yl.S/A' (Small/Alto Tom-toms), 'Xyl.B' (Bass Xylophone), 'Dr' (Drum Set), 'Tam.' (Tambourine), 'Cin.' (Cymbal), 'Bub.' (Bass Drum), and 'V. Slp.' (Vibraphone). The 'Dr' and 'Tam.' staves have specific rhythmic patterns and labels: 'Lupení' for the drum set and 'Kviti' for the tambourine. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

chl.

Rik1  
az se louka zeleni. (Morava)

Rik2  
Pockej. pockej a ted -pivej!

En ten taje, staveli jsme maje.

Tim

Met

Zv.

Xyl.S/A

Xyl.B

Dr

Tam.

Cin.

Bub.

V. Sp.

máj

staveli jsme

chl.

Rik1

Rik2

Tim

Met

Zv.

Kyl.S/A

Xyl.B

Dr

Tam.

Cin.

Bub.

V. Slp.

ctyri mile za Prahou najdes babu smatchavou, ctyri mile z Kladnem najdes dedka trakar (Rakovnicka)

*Pockej, pockej a*

*Pockej, pockej a*

chl.

Rik1  
 Vije, vije vence, delejte pletence, vsakjedosti kviti, az se louka sviti,

Rik2  
*ted zpivej!* En ten taje, staveli jsme maje, ctyri mile za Prahou najdes babu smachavou.

Tim  
*ted zpivej!*

Met

Zv.

Xyl.S/A

Xyl.B

Dr

Tam.

Cin.

Bub.

V. Slp.

chl.

Rik1  
vsak jedosti lupeni, az selouka zeleni. (Morava) To byla rikanka. uz máme dost!

Rik2  
ctyri mile zkladnem najdes dedka trakare (Rakovnicka) To byla rikanka. uz máme dost!

Tim

Met

Zv.

Xyl.S/A  
To byla rikanka. uz máme dost!

Xyl.B  
To byla rikanka. uz máme dost!

Dr  
To byla rikanka. uz máme dost!

Tam.  
To byla rikanka. uz máme dost!

Cin.

Bub.  
To byla rikanka. uz máme dost!

V. Slp.

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the voice (Zpev) in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Hrej, slunicko, hrej, hory doly krej, Hrej, slunicko, hrej, hory doly krej." The second staff is for the soprano flute (Sopránová zobcová flétna) in treble clef. The third staff is for the tamburina (Tamburína) in 2/4 time, showing a simple rhythmic pattern. The fourth staff is for the soprano zvonkohra (Zvonkohra sopránová) in treble clef. The fifth staff is for the metalofon (Metalofon) in treble clef. The score includes repeat signs and a double bar line in the second measure of each staff.

Zpev

povyskoc si vejse na te nasi strese kolo udelej.  
 ukaz ty mne v tu stranu, kam az ja se dostanu, kde je muj milej.

Zob.fl.

Tam.

Zv.

Met.



3

The musical score is arranged in a system of seven staves, all in G major (one sharp) and 2/4 time. The parts are as follows:

- Zpev**: Vocal line, consisting of whole rests in all four measures.
- Sopránová zob.fl.**: Soprano flute line, playing a melodic sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Zvonkohra sopránová**: Soprano bell line, consisting of whole rests in all four measures.
- Xylofon S**: Soprano xylophone line, playing a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Xylophone Alt**: Alto xylophone line, playing a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Metalofon/ Bas.xylofon**: Metallophone/Bass xylophone line, playing a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Drivka**: Drivka line, consisting of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Tamburína**: Tamburina line, consisting of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Zp. Cib, cib, cibulenka. mak, mak, makulenka.

S. Fl.

Zv.

Xyl. S

Xyl. A

Met.

Dr.

Tamb.

Detailed description: This is a musical score for a piece in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of eight staves. The top staff is for the vocal part (Zp.), which has lyrics 'Cib, cib, cibulenka. mak, mak, makulenka.' The vocal line starts with a whole rest for the first two measures, then plays a melody of eighth and quarter notes. The second staff is for the Soprano Flute (S. Fl.), which plays a continuous eighth-note accompaniment. The third staff is for the Violin (Zv.), which has whole rests for the first four measures and then plays a simple harmonic accompaniment. The fourth and fifth staves are for the Soprano and Alto Xylophones (Xyl. S and Xyl. A), both playing eighth-note accompaniments. The sixth staff is for the Metallophone (Met.), playing a simple eighth-note accompaniment. The seventh and eighth staves are for the Drums (Dr.) and Tambourine (Tamb.), both playing simple eighth-note accompaniments. The score is divided into two systems by a double bar line.

Zp. kdyz jsem byla malicka, chovala me maticka a ted kdyz jsem velika, musim chovat

S. Fl.

Zv.

Xyl. S

Xyl. A

Met.

Dr.

Tamb.

Zp. *Jenika.*

S. Fl.

Zv.

Xyl. S

Xyl. A

Met.

Dr.

Tamb.

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the voice (Zpev), with lyrics 'Zezulicko, kde jsi byla,'. The second staff is for the soprano flute (sopranova zob.fl.), with lyrics 'kuku. Sedelajsem na'. The third staff is for the timpani (Timpani). The fourth staff is for the soprano bell (Zvonkohra sopránová). The fifth staff is for xylophone S/A/B (Xylophony S/A/B). The sixth staff is for the metallophone (Metalofon). The seventh staff is for the triangle (Triangl). The eighth staff is for the tamburina (Tamburína). The score is in 2/4 time and G major. A double bar line with repeat dots is present after the first four measures of each staff.

Zpev  
 zes tak dlouho nekukala? Kuku, kuku, kuku. kuku,

S. Fl.  
 vetvice. volala jsem na myslivce. Kuku, kuku, kuku. kuku,

Tim

Zv.S

Xyl.

Met.

Trgl.

Tamb.

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the voice (Zpev), followed by a soprano flute (Sopránová zobcová flétna). The next two staves are for xylophone (Sopran/Alt and basový/hrací kameny), and the fourth is for metallophone (Metalofon). The bottom two staves are for percussion: body clapping (Hra na telo tleskání pleskání) and wooden block (Rourovitý dřevný blok). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line consists of a single melodic phrase. The xylophone and metallophone parts play a rhythmic accompaniment with sustained notes. The percussion parts provide a steady 2/4 beat.

Zpev

Sopránová zobcová flétna

Xylofon Sopran/Alt

Xylofon basový/hrací kameny

Metalofon

Hra na telo tleskání pleskání

Rourovitý dřevný blok

Zp. Ptala se Zuzana Kuby, Kuby, jestli má veverka

S. Fl.

Cl. S/A

Xyl. B

Met.

Tr. na telo

Dr. bl.

The musical score is written for a vocal line and several instruments. The vocal line (Zp.) is in treble clef and contains the lyrics: "Ptala se Zuzana Kuby, Kuby, jestli má veverka". The flute (S. Fl.) part is also in treble clef and follows the vocal melody. The clarinet (Cl. S/A) part is in treble clef and plays a rhythmic accompaniment. The xylophone (Xyl. B) part is in treble clef and plays a simple harmonic accompaniment. The metal (Met.) part is in treble clef and plays a simple harmonic accompaniment. The triangle (Tr. na telo) and drums (Dr. bl.) parts are indicated by a box with a dash, suggesting they are not to be played or are optional.



Zp. zuby, zuby. Cozpak jsi, Zuzano, hloupá, hloupá,  
 S. Fl.  
 Ÿyl. S/A  
 Xyl. B  
 Met.  
 Ÿra na telo  
 Dr.bl.

The musical score is written for a vocal soloist and a band. The vocal line is in treble clef and includes the lyrics: "zuby, zuby. Cozpak jsi, Zuzano, hloupá, hloupá,". The instrumental parts include:

- S. Fl.:** Soprano Flute, playing a melodic line in treble clef.
- Ÿyl. S/A:** Clarinet in A, playing a melodic line in treble clef.
- Xyl. B:** Clarinet in B, playing a melodic line in treble clef.
- Met.:** Mellophone, playing a rhythmic accompaniment in treble clef.
- Ÿra na telo:** Tam-tam, indicated by a box with a horizontal line.
- Dr.bl.:** Drums, indicated by a box with a horizontal line.

Zp. kdo se jí na zuby kouká. Já ne, já ne, to ty, to ty, zouvalas' mi

S. Fl.

Cl. S/A

Xyl. B

Met.

Tr. na telo

Dr. bl.

Zp.  
 vcera boty, já ne, já ne, to ty, to ty, zouvalas' mi je. Zouvalas' mi

S. Fl.

Čyl. S/A

Xyl. B

Met.

tra na telo

Dr.bl.

Zp.  
boticky, dávalas' mi hubicky, já ne, já ne, to ty, to ty, zouvalas' mi je.

S. Fl.

Čyl. S/A

Xyl. B

Met.

tra na telo

Dr.bl.

a ted!

# Cervený sátecku

Ceská lidová

6

The musical score is arranged in ten staves, each with a label on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A double bar line with repeat dots is placed at the end of each staff. A large 'S' symbol is centered above the staff lines, indicating a section break or a specific performance instruction.

- Zpev**: Voice part, mostly rests.
- Altová zobcová flétna**: Alto flute, melodic line.
- Tympány**: Drums, rhythmic accompaniment.
- Zvonkohra altová**: Alto chime, mostly rests.
- Xylofon sopránový altový**: Soprano alto xylophone, melodic line.
- Xylofon basový/kameny**: Bass xylophone/stones, rhythmic accompaniment.
- Metalofon**: Metallophone, mostly rests.
- Triangl**: Triangle, rhythmic accompaniment.
- Hra na telo**: Body percussion, rhythmic accompaniment.

Zpev

Cervený sátecku, kolem se toc, kolem se toc, kolem se toc.  
 Má milá se hnevá já nevím proc, ja nevím proc, ja nevím proc.

A. Fl.

Tym

Zv.

Xyl. SA

Xyl. B

Met

Tr.

Tlesk

Plesk

The image shows a musical score for a band. It consists of ten staves. The top staff is for the vocal line (Zpev) with lyrics in Czech. The second staff is for the first flute (A. Fl.). The third staff is for the timpani (Tym). The fourth staff is for the zvonky (Zv.). The fifth staff is for the soprano xylophone (Xyl. SA). The sixth staff is for the alto xylophone (Xyl. B). The seventh staff is for the metal (Met). The eighth staff is for the triangle (Tr.). The ninth staff is for the claps (Tlesk). The tenth staff is for the shakers (Plesk). The music is in 2/4 time and features a melody in the vocal line and flute, with various rhythmic accompaniments from the other instruments.

3 sloky

Zpev  
 Tralalala  
 Tralalala    lalala    cervena    fiala,    tralalala    lalala    fialenka.

A. Fl.

Tym

Zv.

Cl. SA

Xyl. B

Met

Tr.

Tlesk

Plesk

Tlesk!

 = 46



Zpev

Tenorová/  
obcová zobc.fl.

Metalofon

Zvonkohra  
altová

Xylophone  
Soprán/Alt/Bas

Xylophone Bass



Zpev Hashivenu. hashivenu Adonai elecha  
 Fl.  
 Mal. podruhé  
 Zv.alt.  
 Xyl. SAB  
 Xyl. B

Vena shuva. venashuva. Chadesh. chadesh

Zpev

Fl.

Mal.

Zv.alt.

Xyl. SAB

Xyl. B

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and woodwind ensemble. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The top staff is for the voice (Zpev) and includes the lyrics: "Vena shuva. venashuva. Chadesh. chadesh". The second staff is for the Flute (Fl.). The third staff is for the Maracas (Mal.). The fourth staff is for the Alto Saxophone (Zv.alt.). The fifth staff is for the Soprano, Alto, and Baritone Saxophones (Xyl. SAB), which are grouped together. The sixth staff is for the Bass Saxophone (Xyl. B). The vocal line features a melodic phrase with a fermata over the final note of each phrase. The woodwind parts provide harmonic support with rhythmic patterns.

Yameinu kekedem.

Zpev

Fl.

Mal.

Zv.alt.

Xyl. SAB

Xyl. B

Detailed description: This is a page of a musical score for a woodwind ensemble. It features six staves, each with a different instrument: Zpev (Soprano Saxophone), Fl. (Flute), Mal. (Mellophone), Zv.alt. (Soprano Alto Saxophone), Xyl. SAB (Soprano Alto Saxophone), and Xyl. B (Bass Saxophone). The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). A vertical bar line is present in the second measure of each staff. The lyrics 'Yameinu kekedem.' are written below the Zpev staff in the first measure.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Zpěv** (Vocal): Treble clef, 2/4 time signature, featuring a melodic line with rests.
- Tenorová zobcová fl.** (Tenor Oboe): Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with eighth notes.
- Xylofon sopránový** (Soprano Xylophone): Treble clef, 2/4 time signature, mostly rests.
- Xylofon altový** (Alto Xylophone): Treble clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes starting in the 5th measure.
- Xylofon basový** (Bass Xylophone): Treble clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes starting in the 5th measure.
- Snare Drum**: 2/4 time signature, with the instruction "plstene palicky, snare bez pruziny" (plastic sticks, snare without spring). It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Cinely** (Cymbals): Treble clef, 2/4 time signature, mostly rests.
- Shaker**: Treble clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes starting in the 5th measure.
- Tamburína** (Tambourine): Treble clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes starting in the 5th measure.

Zpev  
Tumba, tumba, tumba, tumba. Tumba, tumba, tumba, tumba. Ali.ali.ali,ali a - - -

Ten. Fl.

Xyl. S

Xyl. A

Xyl. Bas

S. Dr.

Cin. mekke palicky *sfz*

Shaker

Tam.

Zacatek poprve/ Beginn first tim

This musical score is arranged vertically with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Zpev, Ten. Fl., Xyl. S, Xyl. A, Xyl. Bas, and S. Dr. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two endings, marked '1.' and '2.'.

- Zpev:** Features a melodic line with a first ending that leads to a second ending. The second ending includes a fermata over a half note.
- Ten. Fl.:** Mirrors the Zpev part with a similar melodic line and first/second endings.
- Xyl. S:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a first ending that leads to a second ending.
- Xyl. A:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a first ending that leads to a second ending.
- Xyl. Bas:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a first ending that leads to a second ending.
- S. Dr.:** Features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents (^) over several notes. It has a first ending that leads to a second ending.



Zpev

tumba, tumbaumbati. tumba tumba.

Ten. Fl.

Tumba, tumbatumbati.

Xyl. S

Xyl. A

Xyl. Bas

S. Dr.

Cin.

Shaker

Tam.

*f* *p* *mf*

OPAKUJ

OPAKUJ



Zpev  
tumbati

Ten. Fl.

Xyl. S

Xyl. A

Xyl. Bas

S. Dr.

Cin.

Shaker

Tam.

má kly a velké uši zuby, které sluší

Slon

lvice

ta skáce hbite ten bezi rychle

opice

velbloud a pštros

pozor na ni

velbloud a zmije

velbloud a pavián

krikoun

orangutan

orangutan

hrošík

a otec

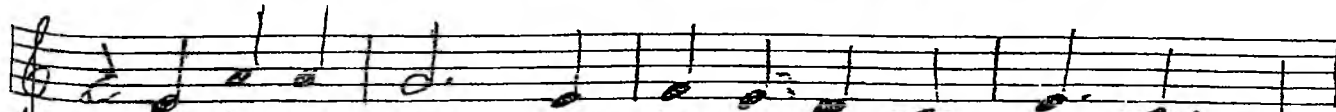
hroch

# BAGA GUINE

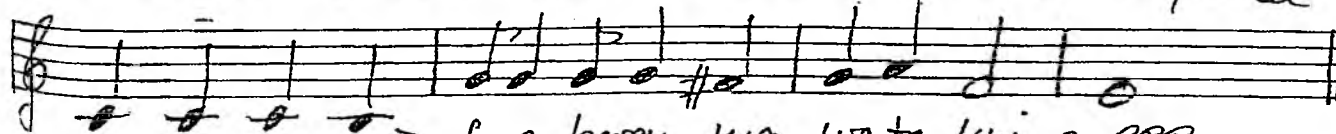
Nordguinea



C: A boron ma ma bo-ron ma-a r: eee



C: A: bo-ron ma ma bo-ron ma-a e-lay-la

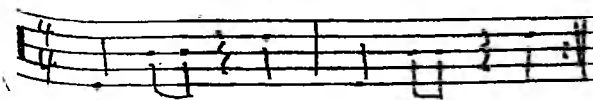
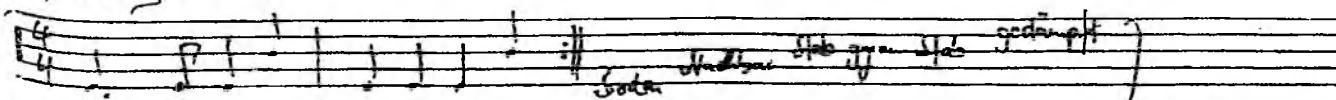


Ba-ga Gui-ne fare boron ma wo-to kui r: eee

(C: call = Vorsänger  
r: response = Nachsänger)

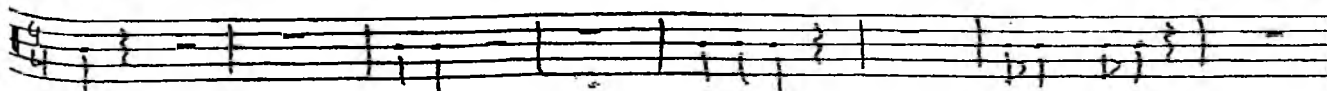
Text: Tanzt sie? oder tanzt sie nicht?  
Natürlich tanzt die Baga-Frau  
Sie tanzt sogar im Auto.

Begleitung:



Rhythme sind von den ind. Rhythmen Baga Guiné abgeleitet

Break:



aus: Lied und Rhythme aus Guinea

10

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top is the vocal line labeled 'Zpev', which consists of five measures of whole rests. Below it is the piano accompaniment labeled 'Klavír', consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. Below the piano part are five percussion staves: 'Shaker', 'Caxixi', 'Guiro (palicky)', 'Tlesk', and 'Cajon'. Each of these staves begins with a square box containing a rhythmic symbol, followed by five measures of rests. The 'Cajon' staff has a rhythmic pattern of eighth notes starting in the fourth measure.

Zp.

Un poquito  
Un poquito  
Un poquito

cantas  
bino,  
bientos,  
machos.

un poquito  
un poquito  
un poquito

bailas,  
agua  
sombras  
chicas

Kl.

Shaker

Caxixi

Guiro

Tlesk

Cajon

Zp. un poquito lelola come un canario.

Kl.

Shaker

Caxixi

Guiro

Tlesk

Cajon

The image shows a musical score for a vocal line and several percussion instruments. The vocal line (Zp.) is in a 7/8 time signature and consists of four measures. The lyrics are "un poquito lelola come un canario." The piano accompaniment (Kl.) is in a 7/8 time signature and consists of four measures. The percussion instruments are Shaker, Caxixi, Guiro, Tlesk, and Cajon. The Shaker and Caxixi parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Guiro, Tlesk, and Cajon parts have a rhythmic pattern of eighth notes.

Zp.

Lelola                      lelola                      lelolelo                      lelola,

Kl.

Shaker

Caxixi

Guiro

Tlesk

Cajon

The musical score is arranged in a vertical stack. At the top is the vocal line (Zp.) in a single staff with lyrics: "Lelola", "lelola", "lelolelo", and "lelola,". Below it are two staves for the keyboard (Kl.), with a brace on the left. The next section contains five percussion staves: Shaker, Caxixi, Guiro, Tlesk, and Cajon. The Shaker and Caxixi parts have rhythmic patterns of eighth notes with accents. The Guiro, Tlesk, and Cajon parts have simpler rhythmic patterns, with the Cajon part showing a sequence of eighth notes.

Zp. 
  
 Kl. 
  
 Shaker 
  
 Caxixi 
  
 Guiro 
  
 Tlesk 
  
 Cajon 



Zp. *Lelola lelola lelolelo lelola,*

Kl.

Shaker

Caxixi

Guiro

Tlesk

Cajon

The musical score is written in a single system with five systems of staves. The first system contains the vocal line (Zp.) and the piano accompaniment (Kl.). The second system contains the Shaker, Caxixi, and Guiro parts. The third system contains the Tlesk part. The fourth system contains the Cajon part. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The vocal line has lyrics 'Lelola', 'lelola', 'lelolelo', and 'lelola,' under the four measures respectively. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The Shaker part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Caxixi part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Guiro part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tlesk part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Cajon part has a rhythmic pattern of quarter notes.

4 sloky (3x opakovat)

Zp.

leola leola leloleloia.

Kl.

Shaker

Caxixi

Guiro

Tlesk

Cajon

Ústřední knih. Pedf UK



2592070624