

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Tradice v Orffově hudebněvýchovném systému v předškolním věku

(k 50. výročí vzniku České Orffovy školy)

Tradition in Orff's music education system at preschool age

(For 50th anniversary of the Czech Orff's school)

Dagmar Schulmeisterová

Vedoucí práce: doc. PaedDr. Miloš Kodejška CSc.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Učitelství pro mateřské školy

2020

Odevzdáním této bakalářské práce na téma „Tradice v Orffově hudebněvýchovném systému v předškolním věku (k 50. výročí vzniku České Orffovy školy)“ potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha 2020

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu své bakalářské práce doc. PaedDr. Miloš Kodejškovi CSc. za trpělivost, ochotu a čas vynaložený při odborném vedení této práce. Poděkování patří i Dr. Miroslavu Střelákovi za poskytnutí sympatického rozhovoru a všem participantům, kteří se zúčastnili výzkumného šetření. Můj velký dík náleží také mé rodině za podporu během celého studia.

ABSTRAKT

Teoretická část v mé bakalářské práci se bude zabývat počátky Orffových hudebněvýchovných systémů v Československu a následně v České republice. Součástí práce je také současné směřování Orffova systému v procesu vzdělávání dětí předškolního věku. Práce je také zaměřena na zakladatele české adaptace Orffova systému v naší zemi – Vladimíra Poše.

V praktické části vycházím z kvalitativního výzkumu, kde zpracovávám názory a zkušenosti významných představitelů s uplatňováním Orffovy školy v českém prostředí a v kontextu současných proměn hudebního vzdělávání. V závěrečné části práce představím metodické náměty pro práci s dětmi předškolního věku, které vyplynuly z výzkumu.

KLÍČOVÁ SLOVA

Carl Orff, Orffův Schulwerk, Vladimír Poš, Československo, Česká republika, počátky a současnost Schulwerku, mateřské školy

ABSTRACT

The theoretical part of my bachelor thesis will deal with the beginnings of Orff's music education systems in Czechoslovakia and subsequently in the Czech Republic. Part of the work is also the current content and direction of society of the Orff system in the process of education of preschool children. The work is also focused on one representative of the Orff system in our country, Vladimír Poš.

The practical part is based on qualitative research, where I process the views and experiences of important representatives with the application of Orff's school in the Czech environment and in the context of current changes in music education. In the final part of the work I will present methodological ideas for working with children of preschool age, which resulted from the research.

KEYWORDS

Carl Orff, Orff Schulwerk, Vladimír Poš, Czechoslovakia, Czech republic, the beginnings and the present of Schulwerk, kindergarten

Obsah

ÚVOD.....	8
TEORETICKÁ ČÁST	9
1 HUDEBNÍ VÝVOJ DÍTĚTE	9
1.1 DETERMINANTY HUDEBNÍHO VÝVOJE.....	10
1.1.1 Vnitřní činitele.....	10
1.1.2 Vnější činitele.....	10
1.1.3 Propojení vnitřních a vnějších činitelů	11
1.2 ROZVOJ ZÁKLADNÍCH HUDEBNÍCH SCHOPNOSTÍ	12
1.3 VNÍMÁNÍ HUDBY OD NAROZENÍ DO 3 LET	17
1.4 VNÍMÁNÍ HUDBY VE VĚKU 3–6 LET	19
1.5 ORFFŮV SCHULWERK VE VZTAHU K HUDEBNÍMU VZDĚLÁVÁNÍ PŘEDŠKOLNÍCH DĚTÍ.....	20
2 CARL ORFF	21
2.1 ŽIVOT CARLA ORFFA	22
2.2 DÍLA CARLA ORFFA	23
3 ORFFŮV SCHULWERK	23
3.1 POČÁTKY ORFFOVA SCHULWERKU	23
3.2 ORFFŮV INSTRUMENTÁŘ	26
3.2.1 Rytmické nástroje.....	27
3.2.2 Melodické nástroje	29
3.3 ORFFŮV SCHULWERK V ČESKOSLOVENSKU	29
3.3.1 Začátky české Orffovy školy a její vývoj.....	29
3.3.2 Analytický rozhovor s Vladimírem Pošem	30
3.4 ČESKÁ ORFFOVA SPOLEČNOST (ČOS).....	34
3.5 DŮLEŽITÍ PROTAGONISTÉ	35
PRAKTICKÁ ČÁST	37
4 VÝZKUMNÁ ČÁST.....	37
4.1 PŘEDMĚT, CÍL A VÝZKUMNÉ OTÁZKY	37

4.2	METODOLOGIE VÝZKUMU	40
4.3	ORGANIZACE A CHARAKTERISTIKA VÝZKUMNÉHO ŠETŘENÍ	40
4.4	ROZHOVOR S PAMĚTNÍKEM A PŘÍTELEM VLADIMÍRA POŠE, MIROSLAVEM STŘELÁKEM ..	42
4.5	DOTAZNÍK PRO OSOBNOSTI SPOJENÉ S ORFFOVOU ŠKOLOU.....	49
4.6	KOMPARACE DOTAZNÍKŮ	64
4.7	DOTAZNÍKOVÝ VÝZKUM S UČITELKAMI MŠ O VYUŽITÍ ORFFOVÝCH NÁSTROJŮ V PRAXI.	67
4.7.1	Metodické náměty do praxe	72
5	DISKUSE	78
	ZÁVĚR	80
	SEZNAM POUŽITÝCH INFORMAČNÍCH ZDROJŮ	82
	ELEKTRONICKÉ ZDROJE	84
	SEZNAM PŘÍLOH	85

Úvod

Bakalářská práce ve své teoretické části zabývá hudebním vývojem dítěte a poté se již zabývá Orffovým systémem, kde popisuje život Carla Orffa, jako představitele Orffova systému, také se zabývá jeho historií a v neposlední řadě je uveden v této části práce rozhovor s protagonistou Orffova Schulwerku – Vladimírem Pošem, který se nachází na rozhraní teoretické a praktické části a napomáhá tak plynulému přestupu do výzkumné části práce. Tento rozhovor také pomohl při tvorbě otázek pro rozhovor v praktické části a seznámil nás s adaptací systému do Československého prostředí.

V praktické části práce pracuji s kvalitativními i kvantitativními metodami. První část výzkumu se zabývá polostrukturovaným rozhovorem s Dr. Střelákem a tématickou analýzou rozhovoru. Další část výzkumu tvoří dotazník, směřovaný na současné osobnosti Orffovy školy, které Schulwerk používají v praxi. Poslední část tvoří dotazníkové šetření mezi učitelkami mateřských škol, které má za cíl zjistit využívání Orffového instrumentáře v praxi.

Hlavním cílem výzkumné části je zjistit, jak je po 50. letech vzniku České Orffovy školy systém přijímán a využíván v dnešní době v mateřských školách.

Dílčím cílem bylo zjistit za pomoci strukturovaného rozhovoru s Dr. Miroslavem Střelákem, jak probíhala adaptace Schulwerku v 60. a 70. letech a jeho následná modernizace.

Dílčím cílem dotazníkového šetření určené pro osobnosti, které se v ČR zabývají Orffovou školou, bylo zjistit, zda se Orffovy myšlenky a jeho systém adaptoval do tehdejšího Československého prostředí, jaký byl jeho průběh a jak se jeví v současné době.

Na tomto místě by bylo také vhodné upřesnit základní terminologii, která se v práci vyskytuje. Schulwerk je synonymum Orffovy školy a ČOS je zkratka České Orffovy společnosti.

TEORETICKÁ ČÁST

1 Hudební vývoj dítěte

Hudební rozvoj každého dítěte je velmi individuální, ale už na začátku života má dítě potencionální předpoklady k manifestaci hudebních schopností a k jejich dalšímu rozvíjení a všechny děti s normálními anatomicko-fyziologickými předpoklady a s normálním průběhem duševního vývoje je možno hudebně rozvíjet (Sedlák, Váňová, 2013).

Rozvíjením strukturálních a funkčních vlastností, analyzátorů a nervového systému a vytváření aktivního vztahu jedince k hudbě je podmíněn hudební vývoj dítěte, který je neodlučitelnou složkou lidské osobnosti a je součástí její harmonické kultivace. Ostatní vlastnosti člověka a vývojové změny v psychických činnostech s tím úzce souvisí (Sedlák, Váňová, 2013).

Hudební vývoj dítěte neomezujeme tak jako žádný jiný. Podporujeme ho a spojujeme i s dalšími vývojovými vlastnostmi člověka. Samozřejmě záleží, v jakém prostředí dítě vyrůstá. Jestli je to prostředí podnětné, zda je tam motivace, která je důležitá ze strany rodičů a nejbližších, jaké má dítě zájmy a cíle. Jak v hudební, tak i nehudební sféře. Vše je spojené s vnímáním. Dítě si v určitých fázích života všímá všeho, co děláme a napodobuje to. Je to pro něj zajímavé a nové. Nápodoba je jedna z fází, kterou dítě vykonává a je pro něj přirozená a v případě dítěte s odlišným mateřským jazykem je skvělým prostředníkem v komunikaci. Jeho hudební vývoj můžeme urychlit tím, že budeme aktivovat hudební tvořivost a tím u dítěte v návaznosti rozvíjet i lepší chápání, prožívání a vnímání hudby.

Každý jedinec má v různé míře a kvalitě předpoklady pro hudební tvořivost. Hudební tvořivost dítěte spočívá v rozvoji celé jeho osobnosti. Vyjadřovat sebe sama, mysl, emoce, city, improvizaci atd. prostřednictvím hudby. Dítě projevuje svou vlastní originalitu a samostatnost, když je v bezpečném prostředí a může se chovat přirozeně, hravě a spontánně (Sedlák, 1989).

Součástí dynamiky osobnosti je oblast motivace k hudbě a motivace hudbou (utváření postojů, společenské aktivity, životních prožitků atd.) (Sedlák 1977).

Člověk je přírodní i společenská bytost a jeho pohyb duševního života má dvě oblasti činitelů. Endogenní (vnitřní) oblast je biologická, exogenní (vnější) oblast je společenská. Rozpory mezi těmito oblastmi jsou zdrojem pohybu duševního života (Sedlák, 1977).

1.1 Determinanty hudebního vývoje

Determinanty hudebního vývoje máme buď biologické (vnitřní), nebo sociální (vnější). Vnitřní činitelé jsou dědičné a vrozené vlohy, vnější činitele tvoří především prostředí a výchova.

1.1.1 Vnitřní činitele

Rozvoj nejen hudebních projevů dítěte předškolního věku ovlivňují vnitřní činitelé. Vnitřní činitelé jsou v neustálém kontaktu s vnějšími činiteli. V praxi to znamená zajištění souboru hudebních činností, široké komplexní výchovné působení, který má stěžejní vliv na psychický a tělesný vývoj dítěte (Sedlák, 1977, s. 26).

Mezi vnitřní činitelé patří také vnitřní motivace, hudební vlohy, které mají anatomický a neurofyziologický základ zčásti daný dědičností. Důležité pro posilování vnitřních determinantů je hudební aktivita. Aby byl potenciál naplněn, je nezbytné učení a praxe v příslušné činnosti (Franěk, 2005, s. 142).

Podrobněji se vnitřními činiteli a možnými metodologickými přístupy k utváření psychiky dítěte předškolního věku a významem základních hudebních schopností zabývá také Kodejška ve své publikaci *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku* (Kodejška, 2002, s. 7).

1.1.2 Vnější činitelé

Mezi vnější činitele řadíme například vnější motivaci, hudební dovednosti a obecné vlivy prostředí. V praxi to může například znamenat, že učitelka nabídne dětem v mateřské škole hru na nástroje z Orffova instrumentáře, čímž zároveň rozvíjí vnitřní činitele.

V hudební psychologii se otázkami hudebních schopností zabývala řada psychologů. Ze zahraničních odborníků můžeme jmenovat například A. N. Leont'jeva, B. M. Těplova, E. C. Seashorea... Z českých například Fr. Sedláka, Vl. Dočkala, H. Váňovou, M. Kodejšku a další (Kodejška, 2002).

Podle M. Kodejšky a H. Váňové (1989) jsou na počátku hudební vlohy, které se pak v průběhu interakce s vnějším prostředím mění ve strukturu hudebních schopností. Míru hudebnosti neovlivňují pouze vnější faktory (vliv prostředí), ale také vnitřní faktory (genetické predispozice). Hudební nadání charakterizujeme jako uspořádání hudebních schopností, které vytváří vhodné podmínky pro hodnotné provádění určité hudební činnosti. Vývoj hudebnosti je třeba citlivě rozvíjet v každém věkovém období a souvisí s vývojem psychofyzilogických možností dítěte a jeho psychického zrání. S tím souvisí také emocionální oblast. Hudba ovlivňuje a podporuje rozvoj fantazie a představivosti, ale také souvisí s myšlenkovými operacemi, charakterem, temperamentem a celkovým zaměřením člověka.

1.1.3 Propojení vnitřních a vnějších činitelů

Rozlišit vrozené vlohy od získaných schopností a rozlišit míru kvality vnitřních a vnějších činitelů u dítěte je obtížné. Každé dítě se narodí s jiným potenciálem, který umožňuje zvládnutí určité činnosti nebo dovednosti na individuálně vysoké úrovni (Franěk, 2005, s. 142). Tato individuální úroveň nelze překročit výchovným působením, intelektem či praxí. V předškolním věku se dotvářejí funkce mozku, a proto jsou hudební podněty významným faktorem k vývoji specifických nervových spojeních, které ovlivňují vnímání a vytváření hudby (Gordon, 1955).

Dle mého názoru záleží, v jakém podnětném prostředí dítě vyrůstá a jak ho rodina dále motivuje. Pokud má dítě hudební vlohy a rodina je nebude podporovat a rozvíjet, rozvoj hudebních schopností do dovedností se neuskuteční. Dítě může mít „sebelepší“ genetické predispozice, ale nikdy se na to nepřijde, pokud to rodina a škola nebudou podporovat nebo si toho nevšimnou. V MŠ je tedy nezbytností s dětmi provádět hudební činnosti. Není to pouze na rodičích všimnout si, že má dítě nadání (nejen v hudební sféře), ale i na učitelích v MŠ, kteří s dětmi podnikají všechny aktivity spojené nejen s hudbou, ale i dalšími výchovami. Velmi to souvisí i s vlastnostmi učitele v MŠ, který musí být především laskavý, empatický, aktivní a vytvářet pro děti různorodé aktivity a činnosti a musí stále pozorovat a zapisovat si, jak se dítě projevuje, v čem vyniká, v čem se enormně zlepšuje apod.

1.2 Rozvoj základních hudebních schopností

Základní hudební schopnosti klasifikujeme na: hudebně sluchové schopnosti, schopnosti auditivně motorické, rytmické cítění, tonální cítění, emocionální reakce na hudbu, hudební paměť, hudební představitivost a hudebně tvořivé schopnosti (Kodejška, 2002).

Hudební schopnosti jsou důležité k vykonávání kterékoli hudební činnosti. Typickým projevem v mateřské škole může být tanec, zpěv a hra na Orffovy nástroje.

Ve městě Nové Strašecí, ze kterého pocházím, dělá Základní umělecká škola (ZUŠ) výchovné koncerty pro předškolní děti, kde učitelé představují všechny nástroje zblízka, na které se v ZUŠ učí. Děti na vlastní oči mohou vidět a slyšet např. hoboj, pozoun, saxofon, „rodinku“ zobcových fléten, kytaru, klavír, housle atd. Získávají tak motivaci ke hře na vybrané nástroje. Děti mají také možnost účastnit se na tanečních a pěveckých výchovných koncertech, které jsou přizpůsobeny jejich věku. Motivace je důležitá energetizace k pravidelné a někdy i náročné činnosti. V ní se ovšem aktualizuje celý soubor základních hudebních schopností jako předpokladů k dané aktivitě.

Hudebně sluchové schopnosti

Dítě prostřednictvím hudebně sluchové schopnosti zpracovává přijaté akustické vlastnosti hudby, které se pak odráží v jeho psychice. Působením fyziologického zranění sluchového analyzátoru se v hudebně podnětném prostředí utváří jeho cit k následujícím akustickým vlastnostem: hlasitosti, délce, barvě a výšce tónu (Kodejška, Váňová, 1989).

Hlasitost tónu vzniká na bázi odrazu intenzity zvuků, kterou slyšíme a díky tomu můžeme vnímat dynamické změny v hudbě. Čím je akustická intenzita větší, tím dítě vnímá zvuk hlasitěji, a naopak. Hlasitost zvuku je závislá i na frekvenci vibrací tónů.

V rozmezí 1000 až 4000 Hz je náš sluch nejvíce citlivý a největší citlivost pro hlasitost tónu je ve středním frekvenčním pásmu (od 2000 do 3000 Hz) a klesá směrem k tónům nižší nebo vyšší frekvence. Rozvoj sluchu je individuální, ale podle M. Damborské může již novorozenec od druhého týdne života vnímat hlasitější a déletrvající zvuky. Okolo třetího měsíce už dítě rozpoznává hlasy rodičů i známé hudební nástroje, jako je například sopránová zobcová flétna. Motorická manipulace s ozvučnými hračkami začíná již ve

čtvrtém měsíci a je důležité mu tyto podněty poskytovat k jeho hudebně sluchovému rozvoji a celkovému psychickému vývoji (Kodejška, Váňová, 1989).

Barva tónů se vytváří v raném stádiu vývoje dítěte a uplatňuje se již při vnímání lidské řeči. Předcházející křik, smích, výskot, žvatlání, broukání (kolem druhého roku) předchází napodobení řečových slabik. Reprodukce zbarvených tónů se postupně zkvalitňuje prostřednictvím vnitřních a vnějších podmínek (Kodejška, Váňová, 1989).

Barva tónu vzniká odrazem základního tónu a alikvótních (harmonických) tónů, včetně jejich intenzity. „*Skladba alikvótních tónů souvisí s frekvencí, neboť tóny s nižší frekvencí mají větší počet alikvótních tónů než tóny s vyšší frekvencí*“ (Kodejška, 2002, s. 13).

Výška tónů je závislá na změnách frekvence tónů, které jsou spjaty s hlasitostí i barvou. „*Je nezbytným předpokladem pro vnímání tónových postupů v melodii. Utváří se již v útlém věku dítěte*“ (Kodejška, 2002, s. 14). Pokud chceme zkvalitňovat vnímání hudební výšky, měli bychom s dětmi stále propojovat sluchové, zrakové a motorické vjemy v různých hudebních činnostech. Nesmíme zapomínat na dětskou spontaneitu a nechat je se samovolně projevovat. Podle A. Bentleyho, dětem dělá větší potíže označit celotónovou výškovou diferenciaci než větší intervaly, a proto by měla analytická práce začít směrem od větších intervalu k menším (Bentley, 1973).

Délku tónů určujeme pomocí tělesa, které vydává zvuk. Je dána trváním, v jehož průběhu se zvukové těleso chvěje. Tato minimální doba nám umožňuje zaregistrovat tzv. časový práh. Tón totiž nevnímáme po celou dobu stejně, jelikož se v průběhu mění akustika, a tudíž je to závislé na frekvenci, množství skládajících se alikvótních tónů a hlasitosti tónů (Kodejška, 2002).

Auditivně motorické schopnosti

Rozvoj psychomotorických schopností je důležitý pro zjemňování a koordinaci pěveckých, instrumentálních a hudebně pohybových aktivit dětí. Na hudbu reagují tělesné orgány jako jsou hlasivky (při zpěvu), pohyby rukou a paží (při elementární hře na dětské hudební nástroje Orffova instrumentáře), pohyby celého těla (při hudebně pohybových činnostech). Tyto tělesné orgány jsou řízeny z motorického analyzátoru a spolu se sluchovým a zrakovým

analyzátorem a současnou zpětnou vazbou (propriocepcí) můžeme pohybově reagovat na hudební podněty (Kodejška, 2002).

Rytmické cítění

Rytmické cítění nebo smysl pro rytmus je pojem, který označuje různé druhy pohybu v časovém sledu. Nedotýká se pouze hudebního rytmu, ale patří tam také další složky: pulz, metrum, tempo a rytmus (Sedlák, 1989).

Rytmus je u předškolních dětí až na druhém místě v obtížnosti. Na prvním místě je metrická složka časového průběhu hudby. Vnímání rytmu je často doprovázeno interiorizovanými pohyby, které si dítě nemusí ani uvědomovat. Hudba je spjata s emocionálními reakcemi, které doprovází prožívání a vnímání hudebního rytmu (Kodejška, 2002).

Puls je základním prostředkem časového členění hudby a jeho biologická podoba je srdeční puls. Je to jeden ze způsobů vyjádření průběhu hudby a určuje její pravidelnost. Puls můžeme charakterizovat jako pravidelně se opakující, časově rovnocenné, hudební impulsy (Kodejška, 2002).

Metrum je jedním z výrazových prostředků a je to organizovaný rytmický pohyb, ve kterém se střídají přízvučné a nepřízvučné doby. Navazuje na pravidelnou pulzaci. Ovlivňuje například tempo, tónovou délku a tónovou barvu. Metrická pulzace vzniká tehdy, když se spojí metrum a pulz. Tím se vytvoří neustále se opakující rytmický tvar, který pravidelně střídá přízvučné a nepřízvučné doby. Dítě musí být do takových pohybových činností vtaženo, aby si to samo prožilo a lépe zafixovalo (Kodejška, 2002).

Tempo v předškolním věku dítěte je spojeno s elementárními pohybovými prvky, například pochodem, během, poskokem, později tanečními pohyby. Charakterizuje se často jako: *„Rychlost průběhu hudební interpretace projevující se střídáním základních metrických doba a absolutní délkou počítací doby v taktu.“* (Sedlák, 1990, s. 114)

V rytmickém cítění jako schopnosti je tedy vzájemně více složek, které na sebe navazují a jsou důležité pro hudební hru, kde se spojuje hudba s pohybem a slovní deklamací. Děti v rámci propojení těchto prvků mají pocity radosti a díky hře rozvíjíme u dětí také sociální cítění.

Tonální cítění

Tonální schopnosti se rozvíjejí všemi hudebními činnostmi, nejčastěji však zpěvem, který nám může sloužit jako částečná diagnostická pomůcka při zjišťování rozvoje tonálního cítění. Rozvoj tonálního cítění musí být podněcován hudebním prostředím. Tonalita je schopnost uspořádání tónových výšek ve vztahu k hlavnímu stupni tóniny (I. stupni). Pokud melodie skončí na hlavním stupni tóniny, vnímáme ji za ukončenou. Avšak pokud melodie skončí na vedlejším stupni tóniny, zdá se jako neukončená (Kodejška, 2002).

Z výzkumu Miloše Kodejšky můžeme říct, že porušení tonality prostřednictvím nedošklých tónů v určité melodii dokážou děti posoudit nejspíše o velkou tercii od původního tónu melodie. Nejtěžší je pro ně poznat porušený vztah mezi III. a IV. stupněm v tónině. Děti ve věku 5–6 let dokážou zřetelně rozpoznat rozdíl mezi ukončenou a neukončenou melodií. Mohli bychom říct, že základem tonálního cítění jsou výškové vztahy, které vyplývají z melodického kontextu (Kodejška, 2002).

Harmonické cítění

Harmonické cítění úzce souvisí s tonálním cítěním a je to tedy schopnost, která je považována za vyšší vývojový stupeň. Umožňuje vnímat vztahy souzvuků dvou nebo více tónů, reprodukovat je. Tonální cítění se rozvíjí ve vývoji dříve než harmonické cítění. A to v raném věku může být ukazatelem hudebního nadání (Tichý, 1996).

Emocionální reakce na hudbu

Emocionální prožitky má dítě z různých životních situacích, které si spojuje s citovým prožíváním a následně nachází k příslušné činnosti emocionální vztah. Hudba v nás vyvolává různé reakce a dokáže nám měnit nálady. Každý poslouchá jinou hudbu, projevuje individuální zájmy v jejím poslechu. Hudba velmi ovlivňuje emocionální osobnostní zrání. Může přinášet i psychoterapeutické účinky. V hudební oblasti se této oblasti věnuje muzikoterapie.

Hudební paměť

Hudební paměť patří mezi intelektové schopnosti a v předškolním věku se utváří spolu s vnímáním, hudebně analytickými schopnostmi, hudební představivostí a fantazií, a tím buduje celkovou hudebnost člověka. Hudební paměť je schopnost nervového systému přijmout a zpracovat vnímanou hudbu, hudební informaci nebo hudební prožitek, uchovat

je, znovu si je vybavit a případně reprodukovat. V hudební paměti slouží k zapamatování tři navazující operace:

- a) dítě přijme a osvojí si hudbu
- b) zapamatuje si a podrží jí v paměti (tzv. retenci)
- c) vybavuje a prožívá hudební obsah prostřednictvím zapamatování a reprodukce (Sedlák, Váňová, 2013).

Hudební představivost

Hudební představivost je schopnost, která souvisí s hudební pamětí. Člověk si dokáže vybavit tóny, hudební útvary, zážitky, které už v minulosti vnímal nebo viděl a je schopen je dále přetvářet. Představy jsou vjemy, které si člověk dokáže spontánně nebo cíleně vybavit. Jsou uloženy v paměti a nemusí být zaměřeny pouze na minulost, ale i na budoucnost. Aby člověk mohl dále pracovat s takovou představou, potřebuje jí mít uloženou v dlouhodobé paměti. S hudební představivostí souvisí vnímání a myšlení (Kodejška, 2002). Představa se nám může vybavit například díky písni, která nám může vyvolat emocionální představu. Je důležité si uvědomit, že v hudbě spolu vše souvisí a je na sobě závislé.

Hudební představivost umožňuje vybavit si výškové postupy na základě mimohudebních představ, například obrázků různě tlustých předmětů, světlých a tmavých barev, výškového pohybu konkrétních věcí, které jsou dítěti důvěrně známé. Od této abstrakce názorných konkrétních postupuje vývoj k náročnějším funkcím a v podnětném prostředí může dítě po vstupu do základní školy zpívat i podle not písničky a popěvky, které dříve neslyšelo (Kodejška, Váňová, 1989).

Hudební myšlení

Hudební myšlení navazuje a souvisí s hudební představivostí. Myšlení se v hudbě, může uskutečnit trojím způsobem. Jak popisuje Fr. Sedlák (1989):

1. Myšlením při hudbě člověk aktivuje různé hudební i nehudební představy, citové a rozumové složky vědomí.
2. Myšlením (uvažováním) o hudbě tvůrce uvažuje o hudebním námětu, jeho formě a srovnává to s podobnými díly.

3. Myšlením (přemýšlením) v hudbě vnímáme skladbu jako celek. Srovnáváme, identifikujeme, analyzujeme dílo a jeho části a uvědomujeme si vztahy mezi výrazovými prostředky.

Hudebně tvořivé schopnosti

V této oblasti hudby je tvořivost schopnost aktivně prožívat, vnímat, interpretovat a vytvářet nová hudebně výrazová spojení ke ztvárnění citových a myšlenkových impulsů a obsahů subjektu. Tvořivost v předškolním věku lze u dětí zkoumat pouze z jejich aktivit. V České republice je velmi málo dostupných děl, které by se touto problematikou zabývaly. Představitelé hudebních činností, kteří se zabývali touto metodikou u nás byli např. J. A. Komenský, B. Viskupová, L. Kurková, P. Jurkovič, P. Eben, I. Hurník, v současné době tak činí H. Váňová, M. Kodejška a další (Kodejška, 2002). V poslední době se dětskou hudební tvořivostí zabývá Petra Slavíková.

U dětí v předškolním věku můžeme zkoumat tvořivost na základě jejich aktivit. Je tedy podle mého názoru důležité, abychom je nechávali spontánně se projevit, volili jim účelnou motivaci a měli pro ně vhodně připravené prostředí. Děti mají spoustu nápadů, se kterými přicházejí nejen v průběhu her. Musíme je nechat tvořit a uskutečňovat jejich nápady, zařazovat je do denních činností. Mají z toho radost, citový prožitek a motivaci pro další tvoření a následnou improvizaci.

1.3 Vnímání hudby od narození do 3 let

Již v prenatálním období dítě reaguje pohyby na zvukové podněty, především na hlas matky. Okolo 4. měsíce už otáčí hlavu směrem k podnětům, odkud zvuky přicházejí. Dokáže se na zvuk lépe soustředit. V šesti měsících rádo experimentuje s objekty, obzvlášť s těmi, které vydávají zvuk. Velmi důležitým aspektem v rozvoji hudebního vnímání a prostředkem zajišťujícím psychickou rovnováhu dítěte je zpěv matky. Zpěv matky a následné propojení s prohlížením obrázkové knížky umožní koaktivaci sluchových a zrakových analyzátorů. V kojeneckém období může dítě reagovat na zpěv nekoordinovanými tělesnými pohyby orgánů. Prvními řečovými projevy je broukání, které je ovlivněno nejenom vnitřními dispozicemi, ale také kvalitou podnětného hudebního prostředí. Když začíná dítě přibližně po 7. měsíci opakovat jednotlivé hlásky, slabiky a později jednoduchá slova, napodobuje

často akcenty a melodii slov správně. V senzitivním období (2.–7. měsíc) si dítě utváří sociální vazby a jeho nervový systém dokáže uchovat mnoho vnějších podnětů a vlastností, které se projeví až v pozdějším věku. Právě proto je důležité, aby dítě bylo vychováváno láskyplně a v dobré atmosféře (Kodejška, Váňová, 1989).

V dnešní době už není tak časté zpívat dětem ukolébavky každý večer před spaním. Úpadková doba je pouze několik desítek let stará, ale podle mého názoru je to z „nedostatku“ času rodičů. Rodiče jsou spíše kariéristi či pracovně vytížení. Určitě je to změnou doby, ale bohužel i změnou priorit. V dnešní době se dá lehce poznat, se kterým dítětem se doma zpívá. Mnoho z nich ovšem lidové písně vůbec nezná.

Mezi prvním a druhým rokem dítěte se zkvalitňuje díky témbrovému sluchu a sluchu pro výšku reprodukce řeči a zpěvu. Tyto dva faktory se v ontogenetickém vývoji podporují, ovlivňují kvalitu řeči, napravují její nedostatky, zdokonalují výslovnost (múžické faktory řeči), zvětšují objem dětských představ, tříbí paměť, myšlení, soustředěnost, a dokonce podporují svalovou funkci mluvidel. V tomto období už dítě dokáže rozpoznávat krátké melodie, melodizuje říkadla a vytváří různé popěvky. Reaguje motoricky na rytmus pohyby rukou, nohou či celým tělem (Kodejška, Váňová, 1989).

Před třetím rokem, dítě dokáže poměrně čistě a rytmicky zpívat jednoduché písně a praktikuje tzv. pěvecké hry (Kodejška, 2002). Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, že se děti ztotožňují s postavami z oblíbených obrázkových knížek či filmových pohádek. Když jsem uskutečňovala pedagogickou praxi v MŠ, byla u dětí populární filmová pohádka „Ledové království“. Většina děvčat (heterogenního věku) chodila do MŠ v šatech hlavní hrdinky „Elzy“ a dokázala zazpívat z paměti poměrně těžkou celou hlavní píseň relativně čistě. Můžeme potvrdit, že uplatňování součinnosti analyzátorů, jako je zpěv spojený s obrazem (tady zrovna typu filmové pohádky), si dítě lépe zapamatuje jak text, tak také například tanec/vyjádření pohybu. Tudíž je velmi důležité už od kojeneckého období propojovat sluchový analyzátor se zrakovým i pro jeho hudební vnímání.

1.4 Vnímání hudby ve věku 3–6 let

V tomto období u dítěte rychle roste diferenciatní sluchové schopnosti pro intenzitu, délku a frekvenci zvuků. Z poslechu hudby už dokáže vyjádřit pocity pohybem, zpěvem či slovem. Hudební představy ho vedou ke spontánní nápodobě a tvořivosti, například se pokouší o vlastní melodii (Kodejška, 2002).

Každé dítě se vyvíjí individuálně, každopádně se ale u všech dětí v tomto věku zdokonalují a rozvíjejí poznávací procesy, hudební paměť a elementární hudební myšlení, které už není pouze zaměřené na přítomnost, ale postupně se zaměřuje i na minulost a budoucnost. Jedním z nejdůležitějších prvků pro sociální a intelektový rozvoj je hra, ve které dítě rozvíjí své představy (Zezula, Janovská, 1987).

V instrumentálních činnostech dítě přechází už z tzv. živelných her, které postrádají pravidla na hru na některé Orffovy nástroje, které používá v hudebních i nehudebních činnostech. Chronologicky nejdříve využívá lehké, rytmické nástroje a postupně se dostává k náročnějším melodickým nástrojům. Díky představitelům jako jsou Pavel Jurkovič, Božena Viskupová, Vladimír Poš, Libuše Kurková, Petr Jistel, Eva Kulhánková a další, se od druhé poloviny 60. let minulého století uskutečňovaly modernizační kurzy vycházející z Orffova hudebního systému práce. Pomáhaly učitelům MŠ v rozvoji instrumentálních činností, a to především hudebních schopností a hudební tvořivosti. Dítě „*v instrumentální hře zachycuje nejprve slovní rytmus a teprve později ztvárňuje ostatní prostředky časového členění hudby, tj. hudební rytmus, metrum, pulzaci, ostinátní rytmické figury*“ (Kodejška, 2002 s. 51).

Pro hudební rozvoj dětí musí pedagog motivovat každé dítě různými hudebně pohybovými hrami, zpěvem atd., ale může ho motivovat prostřednictvím dalších estetických výchov (výtvarných, dramatických apod.) Z mé vlastní zkušenosti z tanečního oboru, do kterého jsem chodila už v předškolním věku, mohu i v budoucnu čerpat. Na hudbu, kterou hrála jistá paní učitelka na klavír, jsme po diagonále měli přecházet v různém tempu a vyjadřovat různé hudebně výrazové prostředky prostřednictvím chůze po špičkách nebo po patách, během, pohybem doleva nebo doprava apod.

Mou zkušenost potvrzuje i Miloš Kodejška ve svých skriptech z roku 2002 a doplňuje ji tím, že dítě reaguje také na změny v hudbě, například na zrychlování, zpomalování, zesilování nebo zeslabování.

Podle mého názoru věkové rozmezí dítěte od tří do šesti let je z vývojového hlediska dlouhé a každé dítě se vyvíjí individuálně. V činnostech, kdy si má například zapamatovat říkanku, píseň, básničku, popěvek nebo nějakou větu, mu dokáže pomoci pohyb. Před třemi lety jsem si sama pro sebe dělala malý výzkum, kdy jsem v průběhu dvou týdnů v jedné MŠ v odlišných heterogenních třídách zpívala s dětmi píseň „Velikonoční“ (text a hudba: Marie Kružíková). S jednou třídou jsem píseň zpívala u klavíru pomocí ozvěny bez pohybu. Zapamatování písničky bylo pro ně mnohem obtížnější a v závěru dosahovaly horších výsledků než druhá skupina dětí, kde byl přidán k písni i pohyb. Děti píseň v druhé třídě nejenže více bavila, ale také si ji rychleji zapamatovaly, a tudíž jsem s nimi mohla pracovat na dalších a náročnějších hudebních činnostech. Dle mého názoru by pohyb pomohl k zafixování písničky také dětem s odlišným mateřským jazykem. Tímto způsobem u dětí rozvíjíme také představivost. Když pozoruji děti, jak zpívají píseň a zároveň se pohybují, některé z nich se pouze pohybují a nezpívají. Je to z vývojového hlediska adekvátní, protože děti hudbu prožívají celostně a pohyb je prvotní reakcí na hudbu. Po zpřesnění představ dojde k souladu pohybu a zpěvu písničky na daná slova. Pokud například zapomenou nějakou slovní pasáž, pomůže jim pohyb si na konkrétní slova vzpomenout. Z neurofyziologického hlediska dochází k propojování různých částí mozku, které jsou zodpovědné za dané projevy.

1.5 Orffův Schulwerk ve vztahu k hudebnímu vzdělávání předškolních dětí

Orffův Schulwerk je považován za jeden z nejpokrokovějších hudebněvýchovných systémů. Nepředstavuje metodu. Sám Carl Orff se od tohoto pojmu distancoval. Je to pedagogický směr, ukazatel cesty, kde by dítě mělo strávit mnoho příjemných chvil, zábavy a radosti ze společného muzicírování. Jeho cílem je samotný proces, nikoli výsledek.

Hurník a Eben (1969, s. 5) pojednává o Orffově Schulwerku takto: „*Pěstuje v dítěti cit pro kulturu slova, využívá rytmu řeči k probuzení rytmického citění, spojuje hudební výchovu s výchovou rytmicko-pohybovou, rozvíjí hudebnost dítěte na základě vokálních i instrumentálních, vybízí a podněcuje je k tvořivé práci. Je všestranný*“.

Vyučování v duchu Orffova Schulwerku je vždy interaktivní pedagogická činnost spojující pohyb s instrumentální a pěveckou výchovou. Podle C. Orffa není dítě, které by mělo být z hudebně výchovného procesu vyloučeno, neboť i málo nadané dítě se může díky orffovsky pojaté výuce hudebně rozvíjet. Když je dítě nadanější v pohybové sféře, dokáže zachytit rytmus, zkvalitňuje si vlastní hry, zpěv a všestranněji se tvořivě projevuje (Hurník, Eben, 1969).

Pedagogové by neměli pouze učivo pasivně vykládat, ale je potřeba děti do hodiny vtáhnout nápaditými a pro dítě zajímavými způsoby práce. Takto je třeba postupovat do raného věku dítěte až po dospělost. Sama vím, že pokud jsem do vyučovací hodiny vtažena, více se o problematiku zajímám a rovněž si více věcí zapamatuji. Tím je vyučovací proces tvořivější pro obě strany. Učitel by měl být přirozenou autoritou, který umí objektivně pochválit a stále jen nepoučuje.

K hudebnímu vzdělávání předškolních dětí je podstatný pedagog, který by měl být dobrým hudebníkem. V Orffově systému nestačí, aby měl učitel pouze zájem, ale je třeba, aby vníkl hlouběji a osvojil si návyky, bez nichž se neobejde. Získal elementární techniku hry na speciální instrumentář, měl znalosti ze sfér pohybové rytmiky a základní improvizace. Měl by dokázat skloubit všechny tyto prvky v hodině hudební výchovy (Hurník, Eben, 1969).

System Orffova hudebně výchovného systému byl na mateřských a základních školách přijat učitelskou veřejností téměř bez výhrad, což se o pedagogických fakultách říci nedá. Někteří učitelé hudební výchovy měli výhrady např. o nedostatku tvůrčího přístupu v oblasti hudební pedagogiky a také zde hrály roli otázky osobního charakteru. Pedagogové posuzovali věc, se kterou se nesetkali, a tudíž ji nepoznali, a neviděli tak výsledky systému. Ke způsobu výuky prostřednictvím Orffova hudebního systému tak byli skeptičtí (Sedlák, 1974).

2 Carl Orff

Carl Orff byl německý skladatel, dirigent, pedagog a humanista. V následujících subkapitolách se budu zabývat osobním i skladatelským životem Carla Orffa a rozborem jeho děl. V dalších kapitolách představím jeho práci, kterou Carl Orff vytvořil a která je obecně známá pod pojmem „Schulwerk“.

2.1 Život Carla Orffa

„Nejprve namalovala na břidlicovou tabulku pět linek a potom se přešlo k notám. V G-dur, hned s jedním křížkem. Tak jsem si vyhledal na klavíru ukolébavku s vlastním textem. Moje maminka napsala k melodii několik doprovodných not a už tu byla hotová skladba. Tím se mi otevřel svět. S velkou trpělivostí mi má matka pomáhala stále znovu při zápisu, ale brzo jsem byl schopný letu a mohl jsem s experimenty pokračovat sám.“ Takto vzpomíná na svou matku Carl Orff, která ho přivedla k touze po klavírní hudební tvorbě (Česká Orffova společnost, 2016).

Carl Orff se narodil 10. července 1895 v Mnichově. Vyrůstal v muzikálním rodinném prostředí. Od dětství hrál na klavír, varhany a violoncello. Zajímal se také o botaniku, činohru a v devíti letech skládal hudbu pro své vlastní loutkové divadlo (Encyklopedie, 1993). Jeho záliba k hudbě vedla ke konfliktu s rodiči, jelikož Carl nechtěl dokončit gymnázium a s tím se jeho rodiče těžko smířovali. V období 1912–1914 studoval na Hudební akademii v Mnichově a následně se stal kapelníkem mnichovských Komorních her (Kammerspiele). Později byl jako voják odvelen na východní frontu, z níž se málem nevrátil, neboť byl při odstřelování zasypan v podzemním krytu. Po 1. světové válce se stal asistentem Wilhelma Furtwänglera v Mannheimu a také hudebně působil při velkovévodském dvorním divadle v Darmstadtu (Harmonie, 2002, roč. 10, č. 3).

Sice kompozici studoval v letech 1921–1922 u H. Kaminského, ale spíše se považoval za samouka a v první řadě se cítil být skladatelem. Skladatelsky se představil až roku 1925 (Dobrovská, 1995). V roce 1924 založil v Mnichově školu gymnastiky, hudby a tance. Jeho přístup zdůrazňoval tvorbu zkušeností založených na aktivním zpěvu a hře na jednoduché bicí nástroje. Orffův zvukový svět je plný strhujících rytmů, perkusí a vokální expresivity, čímž dosahuje silně tělesného a smyslového účinku (Burrows, 2008 s. 309).

V roce 1950 byl jmenován profesorem kompozice Akademie der Tonkunst v Mnichově (Paclt, 1972). V soukromém životě byl Carl Orff čtyřikrát ženatý a měl jednu dceru Godelu Orff, která byla herečkou a první představitelkou jeho díla Die Bernauerin. Zemřel v roce 1982 v německém Mnichově (Harmonie, 2002, roč. 10, č. 3).

2.2 Díla Carla Orffa

Carl Orff sice komponoval už od mladého věku, ale za svůj opus 1 považoval až kantátu Carmina Burana, kterou dokončil, když dovršil 40 let. Ta se řadí mezi jedno z jeho nejznámějších děl (Encyklopedie, 1993).

Carl Orff se dostal do povědomí lidí výše zmíněným dílem Carmina Burana, které je jedním z nejčastěji prováděných děl hudby 20. století. Napsal ho v roce 1936 a premiéra se uskutečnila v roce 1937 ve Frankfurtu nad Mohanem. Carl Orff říká, že až v této kantátě našel svůj osobitý styl. Carmina Burana se váže: „*k rukopisu studentských, vagantských středověkých písní a textů, které na počátku 19. století objevil v benediktinském opatství Benediktbeuern (asi 50 km jižně od Mnichova) německý badatel a historik Johann Andreas Schmeller.*“ Carmina Burana patří do trilogie Trionfo spolu s díly Catulli Carina a Trionfo di Afrodite (Valden, 2013, s. 123). Jednoaktová opera Měsíc (Der Mond) z roku 1938 měla premiéru o rok později 5. února v Mnichově (Paclt, 1972). Operu Chytračka vytvořil na námět Pohádky o králi a chytré ženě. Pochází z roku 1942 a měla premiéru v roce 1943 ve Frankfurtu nad Mohanem. Orff se nechal u tohoto díla inspirovat verzí bratří Grimmů (Paclt, 1972).

Jeho další opery jsou například: Antigona, Oidipus Tyrannos či Prométheus, kterého zkomponoval v roce 1966 (Encyklopedie, 1993).

Pro jeviště napsal čtrnáct děl, tři kantáty, několik písní a několik souborů a capella. Zbytek života se věnoval v teorii a praxi „Schulwerku“, jakožto elementární koncepci hudební výchovy (Harmonie, 2002, roč. 10, č. 3).

3 Orffův Schulwerk

3.1 Počátky Orffova Schulwerku

Carl Orff vytvořil Orffův Schulwerk, ale myšlenky, které ho k tomu vedly přejal od švýcarského hudebního pedagoga a skladatele E.J. Dalcroze, který vytvořil metodu, která měla svůj systém pohybové výchovy na hudebních základech (Holas, 2001).

Emil Jaques Dalcroze

Emil Jaques Dalcroze se narodil ve Vídni 6. července 1865. V 8 letech se přestěhoval s rodiči do Švýcarské Ženevy. Jelikož měl Jaques absolutní sluch, šel studovat nejprve na ženevskou konzervatoř, pak se v Paříži učil u Lea Délibese a nakonec ve Vídni u Brucknera a Fuchse. Později se stal profesorem konzervatoře v Ženevě, kde učil harmonii. Byl také hudebně-pedagogickým spisovatelem a skladatelem. Podle Dalcroze byla hudební pedagogika velmi zanedbávána a nesprávně vedena v oblasti výchovy sluchu a rytmického cítění. Z jeho experimentů a pokusů se vyvinula promyšlená metoda rytmických a sluchových cviků, která byla přijata v Německu. V roce 1911 byl založen ústav, přesně zařízený a moderně upravený podle Dalcroze a umístěný v zahradním městě Hellerau nedaleko Drážďan. Tam se právě v téže roce a o rok později konaly proslulé semináře prezentující jeho metody hudebněvýchovné práce. „*Methoda Dalcrozeova chce vésti chovance ku pravé hudebnosti na podkladě obou základních elementů hudebních: rytmu a tónu*“ (Pedagogické rozhledy, 1914, ročník 27, číslo 6, s. 694).

Dalcrozovy cviky lze rozdělit do tří skupin:

1. Rytmická gymnastika.
2. Solfége (intonační a sluchové cvičení).
3. Improvizace.

Dalcrozova metoda je založena na rytmu, který je podle Dalcroze základní tělesnou schopností, a právě proto je důležité převádět hudební rytmy na pohyby, jako jsou pochodová cvičení, gymnastika apod. (důležitý je prožitek). Dalcroze uvádí tzv. „plastickou improvizaci“, která je v hudební výchově vhodná pro pohyby a gesta, kde žák vyjadřuje udané rytmy nebo celé hrané melodie, a i v tom se nechal Carl Orff inspirovat pro svůj Schulwerk (Gregor, 1990).

Základem a klíčovou hodnotou Dalcrozovi metody je rozvoj rytmického cítění, který je podmíněn tělesným pohybem a spojen s hudebním rytmem v nejrůznějších kombinacích. Tvrdil, že žák má rozvíjet schopnosti postupně, a ne všechny najednou.

Je možné konstatovat, že základní inspirace Orffova Schulwerku položil E. J. Dalcroze. Na základě textů Vladimíra Poše z roku 1968 jsem získala plastický přehled událostí, které předznamenávaly a následně tvořily počátky orffovského systému hudebně výchovné práce.

Güntherschule v Mnichově byla škola pro gymnastiku, hudbu a tanec, kterou v roce 1924 založil Carl Orff spolu s Dorotheou Güntherovou. Carl Orff v tom viděl možnost, jak vybudovat rytmickou výchovu a uskutečnit své snahy o vzájemné prolínání a doplnění pohybové a hudební výchovy. V roce 1930 tak vzniklo první vydání Schulwerku. První díl se nazývá Rytmico-melodická cvičení a je uveden slovy: „*Schulwerk chce pomoci elementárního hudebního cvičení přiblížit žákům prasy a pravy hudby*” (Poš, 1968, s. 27). Od samého začátku na vývoji instrumentáře a rozpracování jednotlivých svazků Schulwerku s Carlem Orffem spolupracovala kromě Dorothee Güntherové, také Gunild Keetmanová, Hans Bergese a Wilhelm Twittenhof (Poš, 1968).

Schulwerk nevznikl podle předem stanoveného plánu. Označení Schulwerk ukazuje na aktivní činnost a tvorbu. Odvádí nás od pasivně přijímaného přístupu k hudebním činnostem, podněcuje spontánnost.

V roce 1931 chtěl Carl Orff ve škole D. Güntherové využít svých hudebně pedagogických zkušeností pro hudební výchovu dětí jako „elementární výuku hudby”. Následující rok 1932 vyšlo oznámení nakladatelství Schott, že chystá vydat Orffovu školu (Hudba pro děti a Lidové písně). Tato edice už ale nemohla být vytištěna, protože politická vlna označila myšlenky uvedené v Schulwerku jako nežádoucí. To znamená, že i škola D. Güntherové v Mnichově zanikla a nebyla už nikdy znovu otevřena. Carl Orff prohlásil: „*Změnila se také doba. Já sám jsem se zcela odvrátil od pedagogické činnosti a čekal, snad podvědomě, na novou výzvu*” (Poš, 1968, s. 28).

Na základě studia odborné literatury je zřejmé, že koncem 50. let, přesněji roku 1948 Dr. Panofsky, který byl spolupracovníkem bavorského rozhlasu, sehnal gramofonovou desku z doby školy D. Güntherové a přehrál ji vedoucí školského rozhlasu A. Schanbeckové. Deska obsahovala nahrávku hudby k tancům pro děti a mládež s tehdeším instrumentářem školy D. Güntherové. Následně bavorský rozhlas požádal Carla Orffa, zda by byl ochotný napsat tímto způsobem hudbu pro děti, kterou by si mohly samy zahrát. Pro C. Orffa to byla velice zajímavá nabídka, která ho stavěla do pozice pokračovat v dříve započaté práci (Gersdorf, 1997). Do této doby byl Schulwerk tvořen pouze pro učitele pohybové výchovy, nebyl ve své podobě využitelný pro děti. C. Orffovi bylo jasné, že rytmická výchova nemůže začínat až v postpubertálním období mladého člověka, ale už u dítěte v předškolním věku.

Zde C. Orff aplikoval elementární hudbu. To znamená něco základního, prvotního, odpovídajícího začátku. Elementární hudba není nikdy hudba samotná, je vždy ve spojení s pohybem, tancem a řečí. Je to hudba, kterou musíme sami hrát, které se účastníme ne jako posluchači, ale jako spoluhráči (Poš, 1968). Elementární hudba odpovídá povaze dítěte, jelikož je snadná a srozumitelná. Tudíž tento systém vychází z toho, co je pro dítě nejpřirozenější, a to je propojení slova, pohybu a hudby.

V bavorském rozhlase začali R. Kirmeyer, G. Keetmanová spolu s C. Orffem sestavovat své první relace. Tak vznikl nový Schulwerk. Vysílání bylo zahájeno na podzim roku 1948 s dětmi ve věku od 8–12 let a s instrumentářem ze školy D. Güntherové. Množily se dotazy, kde je možno instrumentář získat. Pro velký úspěch se výroby chopil nástrojář Klaus Becker, který se učil u Karla Maendlera a zhotovil první xylofony pro nový Schulwerk z materiálů, který byl tehdy ještě k dispozici. O rok později si Klaus Becker založil vlastní podnik, Studio 49 v Gräfelfingu na výrobu hudebních nástrojů za spolupráce právě Carla Orffa. Zakrátko byly vyzváni žáci ze škol k soutěžím, kde mohli především vyhrát hudební nástroje. Jejich úkolem bylo k daným říkadlům a textům najít a napsat melodii s doprovodem. Pokračování těchto relací trvalo dalších pět let a výsledkem této činnosti bylo pět základních svazků s podtitulem Orff-Schulwerk (Musik für Kinder) von Carl und Gunild Keetman, které vyšly v letech 1950–1954. U nás se užívá označení „Orffova hudba pro děti“ nebo „Orffova škola“ (Poš, 1968).

3.2 Orffův instrumentář

Orffův instrumentář je tvořen ze dvou hlavních skupin. Jednou skupinou jsou melodické nástroje a druhou skupinu tvoří rytmické nástroje. Orffův instrumentář se též označuje jako dětský či snadno ovladatelný. Je utvořen jednoduchým ovládním, aby na nástroje mohli hrát téměř všichni. I děti, které nejsou v domácím prostředí k hudbě nijak vedeny.

Jak už jsem se v předchozí kapitole zmínila, Klaus Becker navázal ve výrobě Orffových nástrojů na zkušenosti Karla Maendlera. Ve Studiu 49 v Gräfelfingu u Mnichova se nástroje produkují a zdokonalují dodnes (Poš, 1968). Rytmické bicí nástroje obohacují píseň po rytmické stránce a barevného znění (tamburína, ruční bubínek, rourový bubínek, prstové činelky, triangl, ozvučná dřívka, dřevěný blok, rolničky, bonga, rumba koule, činel s paličkou). Melodické bicí nástroje obohacují píseň rytmicky, témbrově, melodicky,

harmonicky (metalofon, xylofon, zvonkohra). Do Orffova instrumentáře se také řadí zobcové flétny. Dalšími spolupracovníci ve vývoji hudebních nástrojů a práci na Schulwerku jsou Hans Bergese a Wilhelm Twittenhof (Poš, 1969). U nás Orffův instrumentář vyráběl do roku 1989 podnik s názvem Amati Kraslice.

Orffův instrumentář tvoří dvě skupiny: rytmické nástroje a melodické nástroje.

3.2.1 Rytmické nástroje

Ozvučná dřívka, hůlky

„Čím méně se dřívka dotýkáme, tím lépe znějí“ (Ilja Hurník, Petr Eben, 1969).

Aby dřívka dobře zněla, drží se v jedné ruce v dlani, která je zahnutá do podoby duté misky. Dřívko se nachází mezi konečky prstů a mezi středem dolní části dlaně. V druhé ruce se drží druhé dřívko, které o první ťuká, a tím vydává zvuk.

Triangl

Triangl je kovová zahnutá tyčka do trojúhelníku. V jednom úhlu je nit, nebo střevová struna, za kterou triangl držíme. Tento rytmický nástroj rozeznáme prostřednictvím úhozu kovovou tyčinkou, kterou držíme ve druhé ruce.

Drhlo

Má tvar rourového bubínku s vroubkovaným povrchem a používáme na něj dřevěnou hůlku. Máme dva tvary drhla, buď je to do tvaru jednoduché roury, nebo druhá verze je dvojitá roura.

Rolničky

Vyrábí se ve dvou verzích a sice jako rolničky se dřevěnou rukojetí nebo rolničky, které se drží za třmen. Tento nástroj držíme v jedné ruce a pomocí zápěstí (v které ruce rolničky máme), zespoda pleskáme druhým zápěstím, a tím rozeznáme nástroj. Je také možné uplatnit variantu, kde si rolničky pomocí kůže uvážeme kolem kotníku na noze. Pomocí dupnutí nástroj rozeznáme.

Tamburína

Tamburína je bubínek, který má po svém obvodu rolničky, nebo častěji talířky (malé činelky). Může mít dřevěný, plastový nebo kovový rám, do kterého jsou vsazeny výše zmíněné talířky. Někdy bývá na tamburíně i ozvučná blána. Tamburínu držíme v jedné ruce a druhou rukou uhazujeme na rám. Pokud je tamburína bez blány, chvějeme s ní v prostoru jednou rukou.

Bubínek

Tento nástroj je velmi podobný tamburíně, pouze nemá po svém obvodu talířky. Držíme ho stejně jako tamburínu. Nehrajeme na něj rukou jako na tamburínu, ale používáme k tomu paličku.

Kastaněty

Je důležité si neplést kastaněty s podobou původních španělských kastanět. Dnes už máme mnoho variant kastanět. Dříve se vyráběl model, který tvořilo držátko, které jsme držely v pravé ruce. Nástroj jsme rozezvučeli úhodem jeho misek do dlaní levé ruky. Tvoří je například dvě dřevěné mušle či misky, jež jsou spojené šňůrkou. Ta je pak navlečena na prst ukazováčku, opřená o dlaň a zvuk se vyluzuje palcem stejné ruky.

Prstové činelky

Jsou dva způsoby, jak na ně hrát. První způsob je, že můžeme činelky držet v každé ruce za šňůrku a vytvořit zvuk úderem shora jednoho okraje činelku o druhý. Druhý způsob, jak na prstové činelky hrát, je, že si můžeme nasadit na obě ruce dva činelky. Na ukazovák, nebo prostředník jeden čínelek a na palec druhý. Vzájemným úhodem vzniká zvuk.

Činel

Rozezvučet činel není vůbec těžké. Je to velmi silně znějící nástroj, který vydává zvuk tím, že do něj ťukneme paličkou. Drží se v levé ruce za šňůru a druhá ruka do něj shora ťukne paličkou. Činel následně necháme doznít, nebo utlumíme lehkým dotykem ruky.

Rumba koule, chrastidlo, marakas

Tento nástroj je u dětí velmi oblíbený. Má tvar koule a jeho obsahem mohou být malé kamínky, rýže, korálky apod. Nástroj rozeznáme tak, že ho držíme pevně v dlani a pohybuje se zápěstím, načež se vnitřní tělesa začnou otrásat, a tím vydávají syčivý zvuk.

Další rytmické nástroje jsou například: bonga (africké bubny), zvoneček, dřevěný blok rourový, dřevěný blok plochý, dětské tympány apod.

3.2.2 Melodické nástroje

Xylofon

Jedná se o hudební nástroj, který má různý počet různě laděných dřevěných destiček do tvaru obdélníků. Existuje mnoho druhů xylofonů. Mohou mít jednu řadu, ale i čtyři a mohou vytvářet tvar lichoběžníku. Xylofon rozeznáme pomocí dřevěných paliček. První xylofon byl přivezen do Evropy až na konci 15. století a poprvé se o něm zmínil varhanář Arnold Schlick. Dříve xylofony plnily funkci cimbálu (Pavel Kurfürst, 2002).

Metalofon

Nástroj, který může být chromatický, diatonický či pentatonický. Na rozeznění metalofonu se používají speciální paličky. Nástroje se mohou lišit počtem, velikostí a charakterem rezonance.

Zvonkohra

Zvonkohra či zvonohra jsou bicím hudebním nástrojem, konkrétně idiofony, jejichž každý tón je vytvářen vlastním zvonem nebo zvonkem. Zvony se rozeznávají prostřednictvím kladívek nebo systémem provázků, které jsou vedeny od klaviatury až ke kladivu u zvonu. Zvonkohru dělíme na malou nebo velkou. Nejmenší zvonkohry jsou metalofony.

3.3 Orffův Schulwerk v Československu

3.3.1 Začátky české Orffovy školy a její vývoj

Za začátky české Orffovy školy můžeme považovat konferenci ISME (International Society for Music Education), která se konala v roce 1961 ve Vídni. Československou delegaci tvořili Eugen Suchoň, Karel Reiner, František Lýsek a Ivan Poledňák.

Konference ukázala na některé chronické nemoci hudební výchovy v nesocialistických zemích, které se také projevovaly i u nás. Hudební výchova byla chápána izolovaně od života, ztrácelo se její výchovné poslání a rovněž její působení nebylo věkově přiměřené (Poš, 1968).

V roce 1963 se konala konference ISME v Tokiu, které se zúčastnil československý delegát I. Poledňák. Konference se konala v Tokyo Metropolitan Festival Hall. Je to budova, která má koncertní sál pro 2000 lidí, menší sál pro 800 lidí a dva jednací sály pro 200 lidí. V té samé budově se také konala výstava hudebních nástrojů, audiovizuální techniky, hudebnin, knih o hudbě a metodických materiálů. „Zde se ukázalo, že jsme ve vývoji, výrobě i rozšiřování různých typů hudebních nástrojů vhodných pro využití v hudební výchově – například různá harmonia, elektrofonické nástroje, nástroje Orffova instrumentáře – značně pozadu“ (Poš, 1968, s. 14). Rovněž naše audiovizuální pomůcky byly relativně zastaralé a drahé. Též jsme zaostávali ve vydání metodické literatury pro hudební výchovu (Poš, 1968).

V roce 1964 se konal šestý mezinárodní kongres ISME v Budapešti v Paláci odborů. Čeští pedagogové tam poznali nejen úspěšný hudebně výchovný systém Zoltána Kodálye, ale tento kongres byl přínosný hlavně pro první práce v oblasti adaptace Schulwerku C. Orffa v bývalém Československu. V tomto smyslu byla velmi inspirativní přednáška W. Kellera ze Salcburku, který se představil jako ředitel Orffova institutu, který se stal součástí Mozarteu. Přiblížil praktickými ukázkami Orffův hudebněvýchovný systém. Jeho vystoupení velmi oslovilo české delegáty 6. konference ISME, především Vladimíra Poše. Ten se rozhodl pozvat W. Kellera do Prahy. Poš uvádí: „Je nutné poznat cizí zkušenosti a navazovat na ně v konkrétních činech a prostředcích, které jsou v dosahu našich možností“ (Lišková, 2019, s. 21).

Představitelé sedmé konference ISME v roce 1967 dospěli k závěru, že stav naší hudební výchovy je kritický a je potřeba ji renovovat, vycházíme-li z potřeb naší společnosti i se srovnáváním se zahraničím (Poš, 1968).

Osmá konference ISME se uskutečnila v roce 1968 v Dijonu.

3.3.2 Analytický rozhovor s Vladimírem Pošem

Důležité okolnosti, které pojednávají o přípravě a průběhu konference v Dijonu uvádím na základě zpracování videozáznamu rozhovoru Miloše Kodejšky s Vladimírem Pošem z roku 2016. V něm Vladimír Poš osvětluje historické skutečnosti, jak se Orffův Schulwerk rozšířil i do bývalého Československa. Uskutečnila jsem přepis, který jsem umístila do přílohy bakalářské práce.

Vladimír Poš v něm přibližuje všechny okolnosti, které vedly až k vytvoření díla Česká Orffova škola. Svá konstatování začíná od roku 1964, kdy se uskutečnil kongres ISME v Budapešti. Při této příležitosti došlo k seznámení s profesorem Orffova institutu Wilhelmem Kellerem. Jeho odbornost a lidský přístup Vladimíra Poše zaujala natolik, že ho pozval přednášet na UK do Prahy. Profesor ještě v témže roce do Prahy zavítal a na Pedagogické fakultě UK uskutečnil přednášku o Schulwerku. Přednáška měla takový úspěch, že Pedagogickou fakultu navštívil ještě dvakrát. Při poslední návštěvě Prahy pozval W. Keller V. Poše na dvoutýdenní seminář do Salcburku, který se konal v létě roku 1965. Vladimír Poš v rozhovoru konstatoval, že na semináři načerpal nejvíc zkušeností z Orffova systému. W. Keller v rámci mezinárodní spolupráce nabídl stipendia pro dva české studenty. Získali je Libuše Kurková, která v Rakousku strávila jeden rok, a Pavel Jurkovič, který tam byl o rok déle.

V Československu byla potřeba metodická propagace orffovského systému. Pavel Jurkovič byl v té době na stáži, a proto Ilja Hurník požádal o spolupráci se školní mládeží Vl. Poše, který velmi rád nabídku přijal. První přednáška o Orffově Schulwerku se uskutečnila v šumperské Lidové škole umění na Moravě. S Vl. Pošem jezdili na semináře také další propagátoři. Mezi ně patřili například: Božena Viskupová, manželé Alligerovi, W.Keller, Ivan Poledňák a Petr Jistel. Někdy se k nim také připojili dobrovolníci, kteří měli zájem se podílet na propagování Schulwerku. Z výkladu Vl. Poše vyplývá, že mezi všemi účastníky semináře byla vždy příjemná atmosféra a vznikala nová přátelství.

Poté, co Vladimír Poš emigroval do Rakouska, přednášeli na kurzech ve Znojmě lektori Ivan Poledňák a Petr Jistel. Na Slovensku se o seminářích dozvěděli prostřednictvím tisku a rozhlasu. Nejprve byli Ivan Poledňák a Petr Jistel pozvaní do Bánské Bystrice, poté do Bratislavy a Prešova, ale největší úspěch zaznamenali v Košicích. Po finanční stránce je podporovala firma Amati Kraslice, která se zabývala stavbou hudebních nástrojů.

Semináře byly určeny především pro učitele, kteří učili v lidových školách umění. Účastníci také pocházeli z řad učitelů mateřských a obecných škol.

Orffova společnost byla skrytě založena Pavlem Jurkovičem již roku 1964, ovšem pod jiným jménem. Vládní představitelé nechtěli přijímat západní vzdělávací a kulturní systémy, proto se organizace pojednávající o orffovských aktivitách nazývala Sekce pro modernizaci

hudební výchovy. Po politických změnách v roce 1989 postupně krystalizovala myšlenka založit při České hudební společnosti Českou Orffovu společnost. Stalo se tak v roce 1995. Vladimír Poš se účastnil výběru předsedy této organizace. Byl zvolen Pavel Jurkovič.

Carl Orff byl známý rovněž svým výrokem o elementární hudbě. Vl. Poš v rozhovoru zmínil, že tomuto slovnímu spojení dlouho nerozuměl, protože se domníval, že elementární hudba zasahuje do období dítěte až od 6–10 let. Carl Orff mu osobně vysvětlil, že se jedná již o projev dítěte v batolecím věku.

Cituji Vladimíra Poše z rozhovoru s Milošem Kodejškou: *„To jsem nesměl nikde říct, ta elementární hudba není jen pro děti. To já jsem takhle v Československu nebral, to elementární bylo jako primární. A hrozilo tam nebezpečí v odklonu od lidové hudby, protože by hráli jen samé věci od Orffa. Proto tam máme lidové a národní písně. Písně české, moravské a slovenské. A to musí zůstat, k tomu to musí vést. Národní kultura Čechů, Moraváků a Slováků.“*

Výše zmíněná citace se vyplnila. Podle Vladimíra Poše je třeba využít k vytváření zájmu dětí a mládeže o lidovou hudbu právě systém Orffova Schulwerku.

Z rozhovoru s Vladimírem Pošem také vyplynulo, že se do značné míry zasloužil o zrod Orffovy školy u nás.

V českých mateřských školách se Orffův systém ujal velmi rychle. Učitele se dobrovolně a na vlastní finanční náklady účastnili instruktážních kursů, které pořádala Česká hudební společnost (Sedlák, 1974).

Ilja Hurník a Petr Eben navrhli první díl české verze Orffovy školy, který prošel ověřováním Vladimíra Poše a Boženu Viskupovou na sedmiletých dětech. Po tomto průzkumu došli Vl. Poš s B. Viskupovou k závěru, že jsou skladby České Orffovy školy pro takto malé děti velmi náročné. Proto požádali autory, aby skladby zjednodušili, a tak se staly přístupnými i pro předškolní děti. Kromě výše zmíněných autorů se na české verzi Orffovy školy podíleli také Eva Kröschlová, Vladimír Poš a Pavel Jurkovič. První díl byl vydán v roce 1969 pod názvem „Česká Orffova škola 1, Začátky“ (Lišková, 2019).

V dnešní moderní době si mnoho lidí neuvědomuje zásluhy těchto pro mne významných osobností (Vladimíra Poše, Karla Alligera, Wilhelma Kellera, Boženy Viskupové a dalších), kteří se na tvorbě „našeho“ Schulwerku podíleli.

Petr Eben patřil k nejtalentovanějším českým skladatelům vážné hudby, který pronikl do zahraničí. Byl to klavírista, hudební pedagog, varhaník a mistr klavírních improvizací. Narodil se v roce 1929 v Žamberku. Skládal varhanní, orchestrální, komorní, duchovní, vokální i instruktivní skladby. Inspiroval se gregoriánským chorálem. Už od dětství hrál Petr Eben na klavír, violoncello a varhany. Od svých 13 let trávil prázdniny v cisterciáckém klášteře ve Schlierbachu v Rakousku, kde zastupoval varhaníka. Tím poznal klášterní život, který se stal výrazným faktorem v utváření jeho osobnosti. Maturoval na reálném gymnáziu v roce 1948 ve Schlierbachu, ale předtím, než mu bylo povoleno odmaturovat, musel vzhledem k svému židovskému původu manuálně pracovat. V ten samý rok nastoupil na pražskou Akademii múzických umění, kde studoval na klavírním a později i kompoziční oddělení. Oženil se se Šárkou Hurníkovou (sestrou jeho spolužáka Ilji Hurníka) v roce 1953. Na katedře hudební vědy, Filosofické fakulty Univerzity Karlovy získal v roce 1955 svou první práci jako odborný asistent. Vyučoval odborné hudební předměty. Jako profesor skladby působil v roce 1990–1994 na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. Ve svém životě získal mnoho ocenění, například v roce 1991 získal titul Rytíř umění a literatury, v roce 1993 obdržel Stamicovu cenu, v roce 1994 byl jmenován na Karlově univerzitě doktorem honoris causa a od prezidenta Václava Havla získal v roce 2002 medaili Za zásluhy. Zemřel 24. října 2007 (Schreiberová, Schreiber, 2009).

Jeho díla: Čtení a hra partitur, kterou společně vydal v roce 1960 s Jarmilem Burghauserem, cyklus Laudes (1965), tři díly české adaptace Schulwerku Carla Orffa, (kterou P. Eben sepsal s Iljou Hurníkem a vyšly v roce 1966 a 1969), církevní opera podle Stefana Zweiga-Jeremiáš (1997) a další (Schreiberová, Schreiber, 2009).

Ilja Hurník se narodil roku 1922, byl to taktéž český skladatel, klavírista a hudební pedagog, dramatik, ale mimo jiné i spisovatel. V svých 11 letech začal skládat první skladby. V roce

1938 se svou rodinou opustil své bydliště v Ostravě před sudetsko-německém zábořem tohoto území a přestěhoval se do Prahy. Studoval na umělecké škole a jeho pedagogem byl klavírista Vilém Kurz. Umělecky na něj působili další umělci, například klavíristka Ilona Štěpánová-Kurzová nebo skladatel Vítězslav Novák. Byl skvělým interpretem L. Janáčka a C. Debussyho. Ve svých skladbách se inspiroval lidovou hudbou a čerpal ze slezské intonace a později z antických a biblických námětů. Ve svém životě získal také mnoho ocenění a titulů, například titul DrSc. honoris causa, Komenského medaili ministerstva školství, Cenu Classic Českého hudebního fondu, zlatou medaili AMU, Grand Prix a další. V oblasti kultury a umění mu Prezident Václav Klaus v roce 2007 udělil Státní vyznamenání Za zásluhy o stát. Zemřel v roce 2013 (Hudební rozhledy, 2013, č. 11).

Byl autorem České Orffovy školy, podobně jako Petr Eben. Oba skladatelé se na díle podíleli a respektovali orffovské principy (způsob doprovodu, použití speciálního instrumentáře, rozvíjení tónového rozsahu při zpěvu atd.).

Jeho díla:

- Spisovatelská díla: Trubači z Jericha, Kapitolské husy, Okrový notýsek, Duhový notýsek, Zlatý notýsek, Zelený notýsek, Dětství ve Slezsku
- Hudebně-dramatická díla: Maryka, Ondráš, Ezop, Dáma a lupiči, Rybáři v síti atd.
- Symfonická a koncertní díla: Leporelo, Faun a Apollo, Con brio, Symfonieta pro orchestr a mnoho dalších děl.

Ilja Hurník a Petr Eben byli pozváni mezi lety 1964–1965 prof. Kellerem do Salzburgu na Orffův institut, kde pod jeho vedením čerpaly informace a zkušenosti o Schulwerku, aby je následně mohli adaptovat do československého prostředí. V roce 1965 Petr Eben v časopise Hudební rozhledy zveřejnil prakticky zaměřený článek, aby československým učitelům přiblížil podstatu Schulwerku (Lišková, 2019, s. 22).

3.4 Česká Orffova společnost (ČOS)

Zakladatelem České Orffovy společnosti (ČOS), která vznikla v roce 1995 je Pavel Jurkovič, který ve svém programu navazuje na německého, hudebního představitele Carla Orffa. ČOS

byla až do roku 2006 součástí České hudební společnosti, až v lednu 2007 se stala samostatnou jednotkou (po ukončení činnosti České hudební společnosti) díky Míle Smetáčkové (tehdejší poslední předsedkyni). ČOS pořádá nejen semináře, kurzy, aktivity, které jsou určené pro pedagogy a studenty, sociální a výchovné pracovníky a terapeuty, ale také pro rodiče a děti. V letošním roce 2020 jsem se zúčastnila jednoho semináře, který byl pro mě velmi přínosný. Setkala jsem se tam s výukou dětí. Byly vytvořeny dvě skupiny: pro děti předškolního věku a druhá byla určena pro děti mladšího školního věku. Osobně jsem získala řadu vědomostí a dovedností, například v oblasti techniky hry na Orffovy nástroje. Kurz byl velmi inspirativní. Překvapilo mě množství a kvalita aktivit, které se uskutečnily v průběhu hodiny a půl s dětmi, které nebyly hudebně zaměřené a jejichž hudebnost nebyla výrazně dříve aktivována. Výsledky, ke kterým děti dospěly v kurzu, byly prezentovány na jeho závěru vystoupením pro rodiče. Uvědomila jsem si, jak je důležité podobné hudebněvýchovné události dostávat do povědomí lidí.

Česká Orffova společnost si klade za svůj cíl propagovat věhlas tohoto Orffova počínu v domácím prostředí. Podobně se takto projevuje i Orffův institut v Salzburgu. Jeho cílem je navazovat spolupráci s domácí a zahraniční akademickou obcí, podílet se na celoživotním vzdělávání a realizovat regionální, celostátní a mezinárodní setkávání hudebních metodiků a pedagogů všech školských stupňů. Orffův institut má dislokován v Praze v Letňanech vlastní archiv s českými i zahraničními publikacemi. Nynější předsedkyní ČOS je Lenka Pospíšilová.

V týmu lektorů, kteří prostřednictvím seminářů, workshoptů a kurzů předávají dál své zkušenosti působí: Lenka Pospíšilová, R. Drgáčová, J. Kopřivová, Z. Vlčinská, J. Kotůlková, M. Novotná, J. Žižková, K. Tůmová, M. Václová, K. Řepová a další (Česká Orffova společnost).

„Orffova elementární hudba není metoda, ale ukazatel cesty.“ – Wilhelm Keller (Drgáčová, 2007, roč. 15, č. 3, s. 37)

3.5 Důležití protagonisté

Orffův systém propagovalo mnoho osobností, ale těmi nejdůležitějšími byli:

- Karel Alliger byl jeden z prvních průzkumníků Orffova Schulwerku a po přečtení článku v Hudebních rozhledech, který napsal Vladimír Poš, zareagoval a dojednal si s ním setkání v Praze (Lišková, 2019).
- Wilhelm Keller, po přednášce na 6.kongresu v Budapešti, napsal příručku „Einführung in Musik für Kinder“. Po českém překladu z překladatelské dílny Jana Dostala v roce 1965, vznikala první Orffovská literatura u nás. Byl uskutečněn rozhovor redaktora Vratislava Beránka s W. Kellerem v Československém rozhlasu. Tímto způsobem se tak mohly dostat myšlenky C. Orffa mezi širokou veřejnost (Lišková, 2019).
- Vladimír Poš, který zorganizoval pozvání W. Kellera do Prahy a poté jezdil po celém Československu a přednášel o Orffově Schulwerku. Na seminářích prezentoval Českou Orffovu školu z hudebně-pedagogického hlediska. Lišková uvádí (2017), že díky Vl. Pošovi a I. Hurníkovi se podařilo natočit třicetiminutový film o Schulwerku, který nesl název „Zaostřeno na hudbu“.
- Pavel Jurkovič spolu s Vl. Pošem a B. Viskupovou se také účastnili seminářů, kde spolu s účastníky „muzicírovali“ prostřednictvím orffovského instrumentáře. Participoval i na vydání české verze Orffovy školy. P. Jurkovič byl zakladatelem a prvním předsedou České Orffovy společnosti (z videorozhovoru Vl. Poše a M. Kodejšky, 2017).
- Božena Viskupová se podílela s Vl. Pošem a Pavlem Jurkovičem na seminářích. Jejím úkolem bylo propojení hudby s pohybem. Připravila scénář a účastnila se se svými dětmi v propagaci Orffových myšlenek ve filmu: „Zaostřeno na hudbu“ (Lišková, 2019). Spolupracovala s Vl. Pošem a se skupinou sedmiletých dětí na experimentu na Pedf Univerzity Karlovy v Branýse nad Labem, kde se ověřovala účinnost Orffovy školy.
- Libuše Kurková se účastnila jeden rok stipendijního programu v Salcburku. Po svém návratu se stala lektorkou seminářů hudebně pohybové výchovy s orffovskými prvky pro učitele mateřských škol, hudebních předmětů v základních devítiletých školách a v lidových školách umění (z videorozhovoru Vl. Poše a M. Kodejšky, 2017).
- Eva Kröschlová zpracovala v české verzi Orffovy školy rytmicko-pohybovou složku.
- Petr Eben a Ilja Hurník, dva autoři, kteří participovali na adaptaci Orffova Schulwerku do českého prostředí. Napsali čtyřsvazkové dílo, které zahrnuje hudební materiál, návody na hudební aktivity od nejzákladnějších až po specifické.

A další.

PRAKTICKÁ ČÁST

4 VÝZKUMNÁ ČÁST

Praktická část navazuje na teoretickou a zabývá se rozhovorem s pamětníkem Orffova Schulwerku a jeho následnou analýzou. V další části se zabývám zpracováním dotazníkového šetření významných českých osob, kteří ve své práci navazují na odkaz Carla Orffa. Poslední částí tvoří dotazníkové šetření s učitelkami mateřských škol.

4.1 Předmět, cíl a výzkumné otázky

Předmětem výzkumu je zjistit, jakým způsobem byl a je přijímán a využíván Orffův systém v mateřských školách.

Dílčím cílem bylo zjistit za pomoci strukturovaného rozhovoru s Dr. Miroslavem Střelákem, jak probíhala adaptace Schulwerku v 60. a 70. letech a jeho následná modernizace.

Dalšími dílčími cíli bylo získat obraz o tom, v jaké kvalitě se Orffovy myšlenky adaptovaly do školní hudebněvýchovné práce v tehdejší Československu, jak se postupně naplňovaly a jaký význam mají v dnešní době.

K těmto cílům jsou zaměřeny následující výzkumné otázky.

1. Jak proběhla modernizace hudební výchovy České Orffovy školy od 60. let do současnosti?
2. Jak mohou myšlenky C. Orffa sdělit dnešním dětem něco podstatného?
3. Jak se podílel Vladimír Poš na adaptaci Orffovy školy?
4. Jak často se Orffův instrumentář využívá v MŠ?

Pro zjištění odpovědí na výzkumné otázky jsem vymyslela soubor 8 otázek, které byly součástí polostrukturovaného rozhovoru. Dále 9 otevřených otázek, které byly součástí dotazníků, jež vyplňovali české osobnosti podílející se na propagaci Orffova systému u nás a 10 otázek, které byly součástí dotazníkového šetření určeného pro učitelky v mateřských školách.

Otázky rozhovoru s Dr. Miroslavem Střelákem:

1. S Vladimírem Pošem jste celoživotní přátelé. Jak jste se seznámili? Jaké akcenty ve vaší spolupráci byste vytkl z hledisek odbornosti a mezilidské komunikace.
2. Vzpomínáte si na období druhé poloviny 60. let, kdy prof. Vladimír Poš navštívil světovou konferenci ISME a přijel s nápadem informovat učitelskou veřejnost se systémem C. Orffa?
3. Podílel/nepodílel jste se na vzniku české adaptace Orffovy školy? Vzpomínáte si na nějaké události, které tuto velkou událost (letos 50. výročí od vzniku České Orffovy školy) utvářely?
4. Vzpomenete si na nějaké události, jak se na konci 60. let a pak v 70. letech prováděla modernizace hudební výchovy, na některé osobnosti?
5. Pomáhal v 60. a 70. letech náš stát s modernizací hudební výchovy podporou učitelů, v organizování seminářů, nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře?
6. Jaká byla ke konci 60. let atmosféra mezi učiteli hudební výchovy v Československu?
7. Myslíte si, že myšlenky C. Orffa a její české adaptace se plně dostaly „pod kůži“ československého učitelstva?
8. Jaký máte názor na novodobý stav hudebního vzdělávání všeobecného (ZŠ) a odborného (ZUŠ nebo konzervatoře)?
9. Přispěl jste ve své pedagogické práci učitele konzervatoře k jejímu prohloubení a jak?
10. Ve kterých věkových skupinách se podle Vás podařilo nejlépe využít České Orffovy školy?
11. Změnily se dnes hodnoty dítěte nebo je to cílená strategie, jak otupit umělecké citění dnešních dětí a mládeže materiálně zaměřenými programy ovlivňujícími jejich život?
12. Na předškolním vzdělávání a výchově nejvíce záleží, jaký bude příští člověk. Jak si myslíte, že myšlenky C. Orffa prezentované významně prací (na začátku) Vl. Pošem mohou dnešnímu dítěti něco podstatného sdělit?

Otevřené otázky dotazníkového šetření, určené pro osobnosti, které se v ČR zabývají Orffovou školou:

1. Kolik let je vaše práce zaměřena na děti v předškolním věku?

2. Jaký význam připisujete životní práci Vl. Poše v souvislosti s rozšiřováním myšlenek Carla Orffa do naší školské praxe (v Československu a později v ČR)?
3. Byl vstup Orffových myšlenek do českého a slovenského prostředí obtížný?
4. V čem vidíte zásadní význam pro renesanci hudebního vzdělávání v 60. letech a na počátku 70. let vlivem Orffova systému? (v tehdejší době prezentované jako kurzy modernizačních trendů)
5. Jak hodnotíte 50. výročí vzniku České Orffovy školy s ohledem na hudební výchovu jednotlivých školských stupňů?
6. Vzpomenete si na některé významné osobnosti hudební pedagogiky na konci minulého století, které se inspirovaly systémem C. Orffa?
7. Jakými změnami podle Vás prošel Orffův systém hudebněvýchovné práce od jeho zavedení v Československu až do současnosti?
8. V čem vidíte modernizaci Orffových myšlenek v době současné, která je vyjádřena obdivem k masmediálním prostředkům vzdělávání? Spatřujete v tom rozpor?
9. V současné době je významným prostředkem efektivního vzdělávání integrativní pedagogika. Může Orffův systém práce naplňovat její myšlenky i v době současné?

Otázky dotazníkového šetření, určené pro učitelky v mateřských školách:

1. Víte, co jsou to Orffovy nástroje?
2. Jsou Orffovy nástroje ve Vaší MŠ?
3. Máte příležitost využívat tyto nástroje v hudebních činnostech?
4. Máte k dispozici rytmické hudební nástroje z Orffova instrumentáře?
5. Máte k dispozici melodické hudební nástroje z Orffova instrumentáře?
6. Jak často používáte Orffovy nástroje s dětmi v MŠ?
7. K jakým účelům nejčastěji používáte Orffovy nástroje?
8. Uvítali byste návštěvu na seminářích k využívání orffovských nástrojů k hudebním i nehudebním činnostem k práci s dětmi?
9. Už jste se v minulosti seznámili se školením v podobné události?

4.2 Metodologie výzkumu

V metodologii výzkumného šetření byly využity kvalitativní i kvantitativní metody sběru dat.

Kvalitativní metodou byl polostrukturovaný, individuální rozhovor, který byl rozdělen na tři části: úvodní, hlavní a závěrečnou. Z psychologického hlediska se jednalo o výzkumný rozhovor (Váňová, Skopal 2017, s. 47).

Kvantitativní metodou bylo dotazníkové šetření dvojího typu.

Dotazníky zaměřené na české současné osobnosti, které využívají Orffův systém v praxi, byly otevřené a nestrukturované. Funkce tohoto dotazníku částečně nahrazovala strukturované rozhovory, proto bylo možné při analýze použít otevřené kódování.

Dotazníky zaměřené na učitelky v mateřských školách měly větší variabilitu. Obsahovaly otázky dichotomické, polytomické, ale také polouzavřené (Váňová, Skopal, 2017, s. 42).

Při výzkumném šetření jsme si stanovili dvě pracovní hypotézy, které jsou pro mou práci stěžejní.

Pracovní hypotézy

H1: Z rozhovoru s Dr. Miroslavem Střelákem a z dotazníkového šetření mezi českými osobnosti, kteří se zabývají Orffovou školou, načerpám relevantní informace o padesátiletém působení Schulwerku u nás.

H2: Respondenti z řad učitelek mateřských škol budou zastávat názor, že je Orffův systém i v dnešní době v mateřských školách stále aktuální.

4.3 Organizace a charakteristika výzkumného šetření

Organizace a charakteristika rozhovoru

Výzkum započal dne 19. 9. 2019, kdy jsem si s Dr. Miroslavem Střelákem domluvila schůzku na základě poslaných dopisů, ve kterých jsme si sjednali místo a čas setkání. Rozhovoru předcházela analýza rozhovoru s Vladimírem Pošem a načerpání informací o Schulwerku z odborné a dostupné literatury, abych na interview byla dostatečně připravená. Předem jsme si stanovili 8 základních a pro moji práci důležitých otázek. Polostrukturovaný

rozhovor byl dlouhý přibližně dvě hodiny. Prostřednictvím diktafonu jsem rozhovor nahrávala, ale také jsem si ručně zapisovala poznámky. Zároveň jsem se snažila doptávat na myšlenky, které Miroslav Štrelák zmínil, ale již nerozvedl.

Rozhovor byl zaměřen na získání informací o Vladimíru Pošovi a jeho přínosu pro Orffovu školu v Československu. Také se zabýval komparací hodnot dítěte v Československu a v dnešní době se zaměřením na časté otupování uměleckého citění masmédií.

Organizace a charakteristika dotazníkového šetření pro osobnosti, které využívají Orffův systém v praxi

Na dotazníkovém šetření jsem začala pracovat v listopadu roku 2019, kdy jsem zpracovala rozhovor s Miroslavem Štrelákem. Z rozhovoru mi vyplynulo několik otázek, které jsem do dotazníku vložila. Začátkem ledna 2020 jsem poslala dotazník sedmnácti participantům, kteří se ve své praxi Orffovou školou zabývají. Kontakty jsem na ně získala prostřednictvím vedoucího práce Miloše Kodejšky.

Návratnost tohoto dotazníkového šetření byla menší, než jsem očekávala. Ze sedmnácti poslaných dotazníků se vrátilo jen 5 zpracovaných odpovědí. Jak jsem již psala výše, tyto dotazníky měly za úkol částečně nahradit strukturované rozhovory. Z různých důvodů nebylo možné se se všemi osobně setkat.

Organizace a charakteristika dotazníkového šetření pro učitelky mateřských škol

Koncem ledna 2020 jsem prostřednictvím webové stránky SURVIO.CZ, vytvořila dotazník pro učitelky v mateřských školách.

Následně jsem dotazník rozesílala 65 učitelkám různého věku, pomocí emailu. Kontakty na participantky jsem získala především, díky mnoha praxím na střední a vysoké škole. I přes snahu a osobní známost se mi vrátilo 33 vyplněných dotazníků.

V této části výzkumného šetření jsem se zaměřila na využití Orffova instrumentáře a jeho aktuálnost ve 21. století.

4.4 Rozhovor s pamětníkem a přítelem Vladimíra Poše, Miroslavem Střelákem

V této praktické části představím strukturovaný rozhovor s protagonistou Miroslavem Střelákem, který je blízkým přítelem Vladimíra Poše.

S Vladimírem Pošem jste celoživotní přátelé. Jak jste se seznámili? Jaké akcenty na té životní cestě byste vytkl, a to z hledisek: a) odborné spolupráce b) obecně lidského sdílení

„S prof. Vladimírem Pošem jsem se seznámil během jedné jeho návštěvy (myslím, v druhé polovině 60. let minulého století na mé vyučovací hodině HV v experimentální základní škole v Praze 3. Důvěrněji jsme se poznali a spřátelili po roce 1990, kdy jsme oba učili na Pražské konzervatoři hudebně teoretické předměty. Po odborné stránce jsme si velmi brzy porozuměli a zastávali stejné stanovisko v metodickém vedení výuky. Poměrně brzy naše vzájemné sympatie přerostly v osobní přátelství, které trvá dodnes. Kdykoliv prof. Poš přijede z Rakouska do Prahy, vždy se zastaví u mne a společně jdeme na Olšanské hřbitovy položit kytičku a zapálit svíčku na hrobě Dr. Václava Holzknechta, kterého jsme oba zažili jako ředitele Pražské konzervatoře. Ptáte-li se na naše vzájemné lidské sdílení, lze je charakterizovat, že se shodujeme nejen v oblasti umělecké profese, ale též v etických normách.“

„A teď k té konzervatoři. Tam jsme se velmi sblížili. Já jsem tenkrát dělal vedoucího teoretických předmětů a on tam také učil. Já jsem byl zrovna ve sborovně a jenom slyším, jak Poš křičí: „Tady je takový nepořádek, já nemám křidu“, tak jsem vyběhl (a to jsem mu tenkrát ještě vykal) a říkám: „Prosím Vás promiňte, já to zařídím“. No a o jedné přestávce jsem zkoušel sbor, který jsem vedl (měl jsem dívčí komorní sbor a dělal jsem pro ně úpravy a tehdy jsem profesorovi Jirkovi Churáčkovi stočil desku). A v té jedné přestávce jsem s nimi něco zkoušel a Poš byl na chodbě a slyšel to a říká: „Co to je?“ „To tady děláme úpravu lidových písní“ a on: „No to je hezké a kdo to harmonizoval?“ „No já jsem to dělal“. „A máte index?“ „No já jsem tady učitel.“ „To bych Vám dal jedničku za to.“ No, a tak jsme se

sblížili a pak jsme se sblížovali a sblížovali a vzniklo z toho opravdu osobní přátelství. Vlastně to vyšlo z toho, co kdo umíme, ne jaké má kdo funkce.“

Dodatek k první otázce:

„V roce 1969 Vl. Poš odešel do Rakouska, nebyl tady žádoucí, komunisti ho neměli rádi. V Rakousku se chytil v Orffovém institutu, kde učil. Zatímco my jsme tady byli v kleci, tak Rakousko bylo otevřené. On měl možnost sledovat světovou literaturu, hudební trendy atd. A když se v 90. roce vrátil zpátky do Prahy, tak tehdejší ředitel Jaroslav Neumann ho poprosil, jestli by udělal novou intonaci a tahle intonace je vlastně takovým sponzorským darem – sponzorovalo to rakouské spolkové ministerstvo pro vědu a dopravu, dále Český hudební fond a nadace Carla Orffa. A proč, protože tohle bylo hrozně finančně náročné. Já si považuji za čest, že jsem byl první, který tu učebnici v ten samý rok, co vyšla, dostal – ověřoval jsem ji a propagoval, jelikož mě o to Vladimír požádal. A je to opravdu velice široký výběr nejenom české provincie, ale i světové. Tahle INTONACE je z roku 1998. Ředitel Neumann Vladimíra požádal, jestli by na škole mohl učit harmonii. I když je Vladimír usazený v Rakousku, (má tam své děti), tak je vlastenec svým srdcem a je furt doma tady v Čechách (pochází z Vinohrad). Vladimír skutečně několik let učil tady na té konzervatoři a poněvadž tady neměl v té době byt, tak bydlel u paní profesorky Boženy Viskupové a také u svých známých. Kontroloval mě, jak s tou (knihou) Intonací pracuji. Říká se důvěřuj, ale prověřuj, a tak mi i radil, jak to přesně myslel. To je přesně tak, jako když máte skladatele a ti hráči/orchestr mají to štěstí, že ten skladatel žije, tak si mohou odpovídat na otázky a ta interpretace je trochu přesnější. A tady to bylo taky tak. Chválil mě, že to mám velice podrobně zpracované, jednak jsem si považoval za čest, že mi to nabídl jako prvnímu, ale hlavní je, že já jsem se v tom našel. My máme s Vladimírem stejné nejenom profesní názory a metodické trendy a tak dále, ale i občanské a lidské. Opravdu si dobře rozumíme. Mám i od něj schované dopisy. Máme krásný vztah. A pro mě je čest, že oceňuje mou práci, což je pro mě vyznamenání. A já samozřejmě vím, co vše dokázal a udělal on.“

Vzpomínáte si na období druhé poloviny 60. let, kdy prof. Vladimír Poš navštívil světovou konferenci ISME a přijel s nápadem informovat učitelskou veřejnost se systémem C. Orffa?

„Ano. V 60. a 70. letech naši představitelé v oblasti kultury a vzdělání podporovali nový trend ve výuce HV na MŠ a ZŠ nejen nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře, ale též organizováním odborných seminářů v pedagogických školicích centrech. Česká hudební společnost pořádala pro učitele Hv pravidelné (týdenní) kurzy. Účastníci seminářů a kurzů propagujících nové výukové trendy v Hv po absolvování obdrželi certifikát o účasti.“

Podílel/nepodílel jste se na vzniku české adaptace Orffovy školy? Vzpomínáte si na nějaké události, které tuto velkou událost (letos 50. výročí od vzniku České Orffovy školy) utvářely?

„Já jsem se na adaptaci nepodílel. Kdo hlavně udělal tu adaptaci byl I. Hurník s P. Ebenem. Adaptace původního 4dílného vydání Orffovy školy. A ta naše adaptace byla Orffem ohodnocena, jako nejlepší z variant, co se mu dostalo ze zahraničních rukou. Nekopírovalo to úplně všechny jeho postupy a bylo to ještě navíc založeno na melodiích. Orff si především potrpěl na rytmiku, to byl jeho hlavní trend. A Hurník s Ebenem tu školu založili na české melodičnosti, a tím se stala originální a tohle Orff ocenil. Byl to výtisk, který byl originální, a přitom respektoval metodiku a trend Orffa. Já jsem se nezapojil, já jsem to pouze využíval. Pavel Jurkovič byl jeden z prvních, který byl s Boženou Viskupovou a s Evou Kröschlovou pozvaný do Salcburku. A taky to byl jeden z mála, který se stal osobním přítelem C. Orffa. Na další generaci učebnic pro Hv na ZŠ se podíleli i další autoři, např. Lukáš Hurník.“

Vzpomenete si na nějaké události, jak se na konci 60. let a pak v 70. letech prováděla modernizace hudební výchovy, na některé osobnosti?

„Osobnosti, které se v 60. a 70. letech zasloužili o propagaci modernizace Hv v tehdejším Československu byli P. Jurkovič, B. Viskupová, Vl. Poš, L. Daniel, E. Kröschlová, P. Jistel, I. Poledňák, J. Budík, I. Hurník, P. Eben, M. Střelák, J. Neoralová, J. Kotůlková a desítky dalších hudebních teoretiků a pedagogů. Modernizaci Hv též významně pomohli výrobci orffovských nástrojů zejména v Kraslicích, s nimiž léta spolupracovala komise ověřujících kvalitu těchto nástrojů ve školní praxi – doc. Ladislav Daniel, Pavel Jurkovič, Dr. Petr Jistel a já (Dr. Miroslav Střelák). Na základě doporučení této komise se Ministerstvo školství rozhodlo vybavit vybraným sortimentem těchto orffovských nástrojů všechny základní školy v Československu a začlenit je do učebních osnov jako povinné pomůcky pro výuku Hv.“

Pomáhal v 60. a 70. letech náš stát s modernizací hudební výchovy podporou učitelů, v organizování seminářů, nákupem hudebních nástrojů orffovského instrumentáře?

„Ano pomáhal. L. Daniel, P. Jurkovič, P. Jistel a já, my čtyři jsme jezdili jako komise hodnotit orffovské nástroje, (které vyráběla Amati Kraslice) a my jsme je ověřovali v praxi. Byli jsme ve styku s výrobcem a na základě vyjádření naší komise, Amati Kraslice dostali objednávku od Ministerstva školství, aby vybavili všechny školy (MŠ, ZŠ...)“

Orffovými nástroji v republice, to byl kšeft jako hrom. Podporoval samozřejmě činnost té české hudební společnosti, podporoval lektorské kurzy. My jsme dokonce jako lektori, ty kurzy vedli a měli jsme podpisové právo. Já jsem byl jeden z těch lektorů, kteří měli to podpisové právo. Učitelé měli povinnost se s nějakými kurzy seznámit (jelikož to měli v osnovách) a díky prezenční listině, kterou jsme jim podepsali, tak se tím prokázali, že tam byli a následně jim to škola proplatila.“

Jaká byla ke konci 60. let atmosféra mezi učiteli hudební výchovy v Československu?

„No, já bych to řekl obecně a sice tak, to máte jako v každé profesi. V každé profesi máte lidi, kteří jsou výborní, a kteří ne. Vezmeme lékaře, máte nějaký problém a potřebujete operaci, a teď vám řeknou, že vás bude operovat tenhle doktor, a to si říkáte, no tak to jsem rád, kdybyste dostala jiného, tak to by nebylo tak hezký. Nebo, no to snad ne, tenhle nemá

zrovna dobrou pověst. A to máte takhle i tady, jsou učitelé, kteří jsou mistři svého oboru, opravdu, je to o metodice, že ano a jsou průměrní lidi a jsou taky špatní učitelé. Pustí tam desku a řeknou tak děti, poslouchejte, (protože je hudebně nevzdělaný). Protože hudba, stejně jako výtvarná výchova, nelze dělat, aniž byste byla muzikantka, nebo výtvarnice. Já můžu suplovat výtvarnou výchovu jednu nebo dvě hodiny, pak děti poznají, že to neumím, a u muziky taky tak. Jak nejste muzikantka, zpěvačka nebo nějaký instrumentalista a nemáte zájem o ten předmět, tak nemůžete podat dobrý výkon. To je jako sportovec, který netrénuje a jde závodit. Byli lidé, kteří dělali tu hudbu s velkým nadšením a považovali to za dobrou obživu a dobrou práci, protože do té práce nemůžete chodit, že se bojíte, nebo jste otrávení, ale jdete do té práce rádi.“

Myslíte si, že myšlenky C. Orffa a její české adaptace se plně dostaly „pod kůži“ československého učitelstva?

„Takhle! Ta akce trvala dost dlouho a tímto trendem prošly stovky a stovky učitelů a bylo to na nich, zda to přijmou nebo ne. Je to zase v tom, jestli chce někdo experimentovat nebo se něco nového naučit, doučit. Nemůžu říct, jestli se jim to dostalo pod kůži, ale v osnovách to je. Pokud plní osnovy, tak by to měli využívat.“

Přispěl jste ve své pedagogické práci učitele konzervatoře k jejímu prohloubení a jak?

„Na konzervatoři jsem byl přijat jako metodik a první dva roky jsem pouze vyučoval metodiku a didaktiku. To byla moje funkce, která byla už obecně uznávaná. Pak jsem se stal spolupracovníkem výzkumného ústavu Ministerstva školství. Jak se to rozšiřovalo, tak jsem začal vyučovat hudební nauku/teorii, kterou jsem učil 30 let a všichni studenti prošli mýma rukama, jelikož jsem byl jediný pedagog, který to vyučoval, dále jsem tam vyučoval také dívčí/ženský sbor.“

„Celý život píšu muziku a komponuju, ale tam jsem si musel řadu věcí prohloubit, protože jsem měl před sebou lidi, kteří už něco o té muzice vědí, a poznají koho mají před sebou. Jestli vám ten člověk imponuje a opravdu vám může něco předat, tak si vás získá a jestli jsou to pouze řeči o hudbě, tak nemáte žádnou autoritu, ale ani vážnost/respekt.“

Ve kterých věkových skupinách se podle Vás podařilo nejlépe využít České Orffovy školy?

„První stupeň, evidentně 1.–5.ročník.“

Jaký máte názor na novodobý stav hudebního vzdělávání všeobecného (ZŠ) a odborného (ZUŠ nebo konzervatoře)?

„K tomu základnímu se nebudu vyjadřovat, to už je 30 let, co jsem to dělal. Budu mluvit k té konzervatoři. Můžu posuzovat z praxe jednak Pražskou konzervatoř, která má opravdu mezinárodní renomé. Není to jenom, že se to tak říká. Když naši studenti „symfoňáci“ jedou do Paříže koncertovat, tak jak ti studenti, tak kantoři, vysoce ohodnocují kvalitu našich smyčců. Naše konzervatoř hrála celou Mou vlast na Pražském jaru, řídil to Jirka Bělohlávek, tak to žádný jiný studentský orchestr nedokázal. Nejenom tou náročností, ale i tou délkou (6 dílů). Poslední léta velmi vzrostla prestiž dechových nástrojů a na mezinárodních soutěžích naši žáci vyhrávají. Pražská konzervatoř je mimořádně úspěšná škola.“

„Pak je tady konzervatoř Jaroslava Ježka, kde jsem měl tu možnost poznat ji trošku zevnitř, kdy jsem tam dělal 3 roky předsedu maturitní komise. Všechny maturanty jsem tam viděl, ve srovnání s našima, jako co umí apod... Podotýkám, že to je výborná škola. Původně to byla Lidová škola umění na Václavském náměstí a potom se to stalo samostatným oddělením, která je zaměřena na populární hudbu a jazz.“

„V Nerudově gymnáziu mají všechny literární předměty. Jsou tam vynikající jedinci – například Jakub Fišer. To je vynikající houslista, který se ale zaměřil na kvarteto a po

maturitě na Nerudově gymnáziu přešel k nám (na Pražskou konzervatoř) a 5. a 6. ročník dodělal u nás. “

Změnily se dnes hodnoty dítěte nebo je to cílená strategie, jak otupit umělecké citění dnešních dětí a mládeže materiálně zaměřenými programy ovlivňujících jejich život?

„To je trošku konstruktivní otázka. Takto, je to přednost, podívejte, vy máte před sebou mobil, já mám před sebou mobil, mám tiskárnu, pc, televizi, to jsou trošku věci, které ovlivňují naši časovou..., nebo vůbec život. Komunikační schopnosti, estetické schopnosti apod. Ne každý má tu vůli nedívat se v televizi na všechno nebo neposlouchat stále rozhlas. To je potom šum a je to spíš na škodu. Já budu mluvit o sobě. Já mám to štěstí, že od 15 let jsem se nikdy nenudil, byl jsem furt zaneprázdněný, také jsem provozoval sport vedle muziky a nepamatuju si, že bych měl čas, nebo takové ty chvílky, že bych nevěděl, co mám dělat, ale to je otázka zaměření toho člověka. Ale tahle otázka je spíš pro sociologa. Takže obecně to já nemůžu říct. Je to spíše objektivní, že ta společnost hrubne. Nemá hlubší zájmy, ne všichni, ale ta obecně, jsou vyšší a nižší. “

Na předškolním vzdělávání a výchově nejvíce záleží, jaký bude příští člověk. Jak si myslíte, že myšlenky C. Orffa prezentované významně prací (na začátku) Vl. Pošem mohou dnešnímu dítěti něco podstatného sdělit?

„Je to na způsobu předání. Jako to máte s učitelem, lékařem... Jestli máte dobrého učitele, tak vás přivede na správnou cestu, a to je empatie. Ty empatické vztahy. To, jestli člověk nemá a neumí si získat toho člověka svými vlastnostmi, svou prací, svým řekl bych tím „fluidem“, tak ho nezískáte, ani pro ten obor. Je to otázka toho, že si každá generace může vždycky vybrat ze všech těch etap něco dobrého. Já jsem zastáncem toho, že to, co mi nejde, tak to nedělám. “

Děkuji za rozhovor.

Shrnutí rozhovoru

Uskutečněný rozhovor jsem zachovala celý, protože se jedná o jedinečný materiál. Tato kvalitativní analýza mi zpřístupnila pohled i z jiné strany, než se píše v literatuře zaměřené na Orffovu školu.

Po 90. roce se Vladimír Poš s Miroslavem Střelákem seznámil na Pražské konzervatoři, když tam oba vyučovali hudebně teoretické předměty. Vladimír Poš dostal nabídku, zda by nevytvořil novou Intonaci (učebnici pro učitele). Náklady na vydání nové učebnice byly příliš vysoké. Učebnici nakonec sponzorovalo rakouské spolkové ministerstvo pro vědu a dopravu a český hudební fond a nadace Carla Orffa. Miroslav Střelák byl první, který tuto učebnici ověřoval a propagoval.

Dále se Miroslav Střelák zmínil, že naše adaptace Orffova Schulwerku byla Carlem Orffem nejlépe ohodnocena, i když nespĺňovala všechny jeho postupy.

Na adaptaci Orffových myšlenek do Československa má Miroslav Střelák názor, že vše bylo na učitelích. Na jejich osobnostech, jakým způsobem Schulwerk přijmou a budou ho předávat dále. Zmínil se také, že Schulwerk byl součástí osnov, takže pokud učitelé plnili osnovy, tak Schulwerk při své práci používali.

Dále rozhovor komparuji v dalších výzkumech a zmiňuji ho v části diskuse.

4.5 Dotazník pro osobnosti spojené s Orffovou školou

Na dotazníkové šetření mi odpověděli následující respondenti: Barbora Šobáňová, Anna Skalická, Miloš Kodejška, Marie Lišková a Veronika Korčáková. Nejdříve představím otázky uvedené v dotazníku a následně je budu analyzovat.

Odpovědi z dotazníku od Barbory Šobáňové

Kolik let je vaše práce zaměřena na děti v předškolním věku?

„Jelikož mám vystudovanou střední pedagogickou školu se zaměřením na předškolní věk, tak spravedlivě říkám, že 4 roky. Dále jsem studovala učitelství pro 1. stupeň ZŠ, čili se zaměřuji na děti mladšího školního věku (17 let). Nicméně bych obě číslice sečetla, jelikož bych řekla, že jsem se celou dobu zabývala dětmi od 5 do 11 let, což jsou obě kategorie.“

Jaký význam připisujete životní práci Vl. Poše v souvislosti s rozšiřováním myšlenek Carla Orffa do naší školské praxe (V Československu a později v ČR)?

„Vladimír Poš je podle mého názoru jedinečným interpretem myšlenek C. Orffa v celosvětovém měřítku. Samotný C. Orff si jeho specifické implementace Schulwerku do českého prostředí vysoce cenil. Bylo obvyklé, že pokud chtěl nějaký stát Orffův systém zavést do svého prostředí, nezbyvalo než vytvořit instituci, kde se jeho myšlenkám a principům pedagogové učili. U nás však toto nebylo možné údajně z důvodů tehdejší politické situace, jak sám Vladimír Poš říká. Proto přístup, který zvolil, považuji za ojedinělý a naprosto skvělý.“

Byl vstup Orffových myšlenek do českého a slovenského prostředí obtížný?

„Jsem příliš mladá na to, abych se k tomuto osobně vyjadřovala. Ale podle toho, co mi říkal sám pan Poš, byla jeho práce přijata neuvěřitelně pozitivně. Byla dokonce podpořena televizním dokumentem a těšila se všeobecnému zájmu.“

V čem vidíte zásadní význam pro renesanci hudebního vzdělávání v 60. letech a na počátku 70. let vlivem Orffova systému (v tehdejší době prezentované jako kurzy modernizačních trendů)?

„Oceňuji jeho ucelený systém, s čímž souvisí následná funkčnost. Jednoduše řečeno – funguje to. Další devízou je snadnost – hlavně první díl českého Schulwerku považuji za klenot a takřka povinnou součást vzdělávání dětí nejútlejšího věku. Snadnost, ale ve smyslu tom, že jeho pochopení a implementace do praxe je snadná a vysoce efektivní! A to považuji za dokonalý tandem.“

Jak hodnotíte 50. výročí vzniku České Orffovy školy s ohledem na hudební výchovu jednotlivých školských stupňů?

„Musím s lítostí konstatovat, že podle mých zkušeností je Orffův systém stále i v roce 2020 shledáván učiteli, jako něco neznámého, nového. Představovala bych si, že by každý učitel vyučující nejmladší žáčky měl tento systém znát a brát ho jako základ. V praxi tomu tak není. Ve vyšších ročnících je pak téměř nemožné použít „vyšší stupně“ Orffa.“

Vzpomenete si na některé významné osobnosti hudební pedagogiky na konci minulého století, které se inspirovaly systémem C. Orffa?

„Je to jistě Lenka Pospíšilová či Marie Lišková, ale nevím, jestli je otázka mířena na tyto mladé pokračovatele myšlenky C. Orffa.“

Jakými změnami podle Vás prošel Orffův systém hudebněvýchovné práce od jeho zavedení v Československu až do současnosti?

„Nejsem odborníkem na Orffův systém, takže na tuto otázku neumím dobře odpovědět. Jisté je, že s vývojem moderních materiálů se začaly vyskytovat nové rytmické nástroje. Také se tematicky proměnily písně, říkadla apod. bližší „dnešním“ dětem.“

V čem vidíte modernizaci Orffových myšlenek v době současné, která je vyjádřena obdivem k masmediálním prostředkům vzdělávání? Spatřujete v tom rozpor?

„Jak již otázka napovídá – radost ze hry na skutečný nástroj nenahradí žádná technologie, to je můj názor. A zatím se mi vždy potvrdilo, že děti raději zkoumají skutečný nástroj, který se stává nejen zprostředkovatelem zvuku (což umožní i například tablet, mobil apod.), ale je zejména zprostředkovatelem ostatních mnohých vjemů přitahující pozornost. Nejedná se o jednotvárnou záležitost (např. klikání na obrazovku či příjem obrazu nebo zvuku apod.), ale jde o zapojení celého člověka. Řekla bych, že skutečný hudební nástroj počítá s celým člověkem, aniž by mu to musel říkat. To je, myslím, lidsky příjemný pocit. V době, kdy je pozornost soustředěna na jednotlivosti lidské osobnosti, což může vyvolávat dojem neintegrity, je zapojení celého člověka (tedy i jeho duše!) nezbytným signálem pro organismus, který je v počátku svého vývoje, že je důležité, jaký je celý. Nejde ale pouze o nástroje, „Orff“ zapojuje co možná nejvíce všeho, prostě celého člověka – tělo, mysl i duši.“

V současné době je významným prostředkem efektivního vzdělávání integrativní pedagogika. Může Orffův systém práce naplňovat její myšlenky i v době současné?

„Asi jsem to již nastínila v předchozí odpovědi. Ano, je to momentálně jeden z nejdůležitějších úkolů hudebního vzdělávání. Člověk je sám o sobě integrita a opomíjet něco na úkor něčeho jiného, každý sám na sobě vždy pocituje. Pokud Orffův systém dokázal naplňovat Vámi zmiňované myšlenky kdysi, není důvod, aby je nemohl naplňovat i dnes a v budoucnu. Současnost i budoucnost není něco, co se nám přihodilo nebo přihodí. Je to něco, co tvoříme dnes a denně. Pokud nám někdo poskytl již před 50 lety účinný návod na úspěch a radost, bylo by hloupé jej odmítnout jen proto, že jej nevymyslel dnešní „moderní“ člověk. Není to cesta zpátky, jak by se mohlo zdát, ale cesta již objevenou, přichystanou, rozkvetlou zahradou. Stačí jen vstoupit.“

Odpovědi z dotazníku od Anny Skalické

Kolik let je vaše práce zaměřena na děti v předškolním věku?

„Pracuji s dětmi v předškolním věku 5 let, nejprve to byla soukromá mateřská škola a jesle a poté církevní mateřská škola.“

Jaký význam připisujete životní práci Vl. Poše v souvislosti s rozšiřováním myšlenek Carla Orffa do naší školské praxe? (V Československu a později v ČR)

„Přínos se seznámením o existenci Orff Schulwerk, jako ideou hudebního vzdělávání jednoty slova, hudby a pohybu.“

Byl vstup Orffových myšlenek do českého a slovenského prostředí obtížný?

„Přesně nevím, asi podle individuálního přístupu a okolností.“

V čem vidíte zásadní význam pro renesanci hudebního vzdělávání v 60. letech a na počátku 70. let vlivem Orffova systému (v tehdejší době prezentované jako kurzy modernizačních trendů)?

„Otevírá se přístupnější, zajímavější a efektivnější metoda pro hudební výuku dětí.“

Jak hodnotíte 50. výročí vzniku České Orffovy školy s ohledem na hudební výchovu jednotlivých školských stupňů?

„Pozitivně, neboť přispívá k účinnějšímu stylu práce. Odstartoval se kreativnější přístup k výuce.“

Vzpomenete si na některé významné osobnosti hudební pedagogiky na konci minulého století, které se inspirovaly systémem C. Orffa?

„Petr Eben a Ilja Hurník, Pavel Jurkovič.“

Jakými změnami podle Vás prošel Orffův systém hudebněvýchovné práce od jeho zavedení v Československu až do současnosti?

„Díky vydání české publikace (Česká Orffova škola I.–III. díl je dnes metoda přístupnější než dříve. Momentálně však vyprodaná. Také díky větší možnosti občasných sponzorských darů je dnes lehčí opatřit poměrně drahé pomůcky pro MŠ ve větším počtu než dříve. (např. bicí nástroje, zvonkohry, xylofony, metalofony, flétny).“

V čem vidíte modernizaci Orffových myšlenek v době současné, která je vyjádřena obdivem k masmediálním prostředkům vzdělávání? Spatřujete v tom rozpor?

„Nevidím rozpor, pouze se mohou rozšířit nové technologické možnosti (tablety, mp3 ukázky či hudební aplikace apod.), které slouží jako prostředek k rozvíjení osobnosti dítěte v hudební oblasti. Avšak akusticko-pohybová část je nenahraditelná elektronikou.“

V současné době je významným prostředkem efektivního vzdělávání integrativní pedagogika. Může Orffův systém práce naplňovat její myšlenky i v době současné?

„Je možné s výhodou Orffovu metodu použít i dnes, jeho principy platí a budou platit stále.“

Odpovědi z dotazníku od Miloše Kodejšky

Kolik let je vaše práce zaměřena na děti v předškolním věku?

„Vyučuji na PedF v oboru předškolního hudebního vzdělávání 42 roků, před tím jsem učil dva roky na SPgŠ v Litoměřicích.“

Jaký význam připisujete životní práci Vl. Poše v souvislosti s rozšiřováním myšlenek Carla Orffa do naší školské praxe? (V Československu a později v ČR)

„Vladimír Poš byl průkopníkem myšlenek C. Orffa. V 60. letech minulého století se velmi zajímal o novátorství v hudebněvýchovném oboru, byl hudebním redaktorem, měl vynikající kontakty na významné hudební a pedagogické osobnosti, umělecké a odborné vzdělání na Státní konzervatoři. Vytvořil skupinu lidí, která jezdila po celém Československu a modernizovala hudební výchovu. Tak se nazývalo uplatňování Orffova systému v praxi. On společně s Boženou Viskupovou také učinili v 60. letech výzkum účinnosti tohoto systému u školních dětí v Brandýse nad Labem, kam pravidelně a dlouhodobě jezdili. Byl to projekt PedF UK pod patronátem doc. Františka Sedláka, vedoucího katedry.“

Byl vstup Orffových myšlenek do českého a slovenského prostředí obtížný?

„Ano, bylo to obtížné, protože tato iniciativa přicházela z Německa, z Mnichova. Bylo nemyslitelné po bolestných událostech z konce třicátých let, aby se jakkoli adorovalo Německo, i když C. Orff přinášel dobrou myšlenku. Až se těžiště Orffova systému přeneslo do Mozarteu, tak bylo možné nějak začít. Ale nemluvílo se o významu C. Orffa, ale o modernizaci hudební výchovy. Hodně také záleží na soudržnosti a nadšení kolektivu českých

pedagogů jako byli Pavel Jurkovič, B. Viskupová, Vladimír Poš, Petr Jistel a později i další propagátoři. “

V čem vidíte zásadní význam pro renesanci hudebního vzdělávání v 60. letech a na počátku 70. let vlivem Orffova systému (v tehdejší době prezentované jako kurzy modernizačních trendů)?

„Instrumentální výchova v systému HV nebyla v programu zastoupena. Lehko ovladatelné nástroje Orffova hudebního instrumentáře významně rozvíjely hudebnost dětí, a to nejenom v oblasti rytmického cítění, ale i tonálního cítění a celé řady dalších hudebních schopností. Motivovaly, energetizovaly, vytvářely dětské hudební kolektivy.“

Jak hodnotíte 50. výročí vzniku České Orffovy školy s ohledem na hudební výchovu jednotlivých školských stupňů?

„Petr Eben a Ilja Hurník vytvořili vynikající hudebně pedagogickou práci, která má vysokou uměleckou úroveň a respektuje a prohlubuje národní kulturu, říkadla, pořekadla, písničky. Učí děti hudební řeči, aby se naučily vnímat hudebně výrazové a hudebně formotvorné prostředky a zároveň u nich rozvíjí tvořivost, jako klíčovou osobnostní hodnotu pro budoucí život. Protože takto se utvářející dovednosti jsou spojeny s emocionálním prožíváním a integruje nejenom cit, ale i poznání, tedy emocionální a kognitivní základ každého člověka pro smysluplné prožívání života. Mezi hudebním a mimohudebním existuje podle mého přesvědčení propojení, transfer. Bylo to dokázáno nejenom v Maďarsku v 60. letech, ale je to v celém světě dnes známým poznatkem, avšak úroveň estetického vnímání, ale i kognitivních operací klesla do té míry, že si to odpovědní představitelé v rozvoji hudební a obecné kultury a vzdělávání neumí představit. Člověk totiž může dokázat je to, kam až dosáhnou jeho momentální smysly a poznání. Takže čekáme na novou generaci, která odloží techno ekonomický mamonismus, zdivočelé prostředky kapitalizace všeho, co má smysl pro lidský život, materialistický pohled na kauzalitu. Věřím, že po jisté době nastane změna.“

Vzpomenete si na některé významné osobnosti hudební pedagogiky na konci minulého století, které se inspirovaly systémem C. Orffa?

„Tak určitě to byli představitelé modernizačních snah, kteří dosáhli toho, že nakonec v 70. letech minulého století se do hudebněvýchovného systému začlenila i instrumentální činnost. Takže bych jmenoval z českého prostředí Vladimíra Poše, Boženu Viskupovou, Petra Jistla, Libuši Kurkovou, Pavla Jurkoviče, Petra Ebena, Ilju Hurníka, Mikuláše Popoviče, Františka Sedláka, Vladimíra Čermáka a další.“

Jakými změnami podle Vás prošel Orffův systém hudebněvýchovné práce od jeho zavedení v Československu až do současnosti?

„Systém musel projít změnami. Jedním z důvodů je stále upadající hudebnost dětí a mládeže, která jde ruku v ruce s materializací života a adorací masmediálních technologických „zázraků“. A tak jak upadá cit a smysl pro krásu v jiných uměleckých oblastech, tak se to stejně projevuje i v hudebním vnímání a prožívání dětí a mládeže. Avšak orffovská myšlenka zůstává a je naplněna radostí a potřebou sourozenství, spolupráce. To nejde dohromady s individualizací výchovně vzdělávacího procesu, odklonem od řádu, naslouchání tomu druhému, podřizování se momentální situaci v interpretaci v kolektivu. Vznikají i nové písňe a představitelé orffovských snah se snaží je vtisknout do systému. Myslím tím kolektivní hrou učít děti vnímat hudební řeč, rozumět hudbě, experimentovat s dětskou hudební a obecnou tvořivostí. Vznikají také nové a nové nástroje, které si získávají oblibu i vlivem propagačních technologií, podprahových stimulací. Dochází ke změnám, protože se mění i vkus lidí, tedy to má i axiologické důvody. Česká Orffova společnost se musí snažit být aktuální a ovlivňovat svou práci tak, aby se přiblížila proměnám uměleckých postojů dětí a mládeže. To, co by dříve předchůdci chápali jako nevkus, se často stává kategorií krásy a naopak. Je třeba také se přizpůsobovat změnám životního tempa, které se zrychluje, což s sebou nese i jinou problematiku, například roztříštěnou a kratší pozornost. Mění se i hudební nástroje,

metody hudebněvýchovné práce (využívající fascinující moderní technologické prostředky).“

V čem vidíte modernizaci Orffových myšlenek v době současné, která je vyjádřena obdivem k masmediálním prostředkům vzdělávání? Spatřujete v tom rozpor?

„Rozpor v uplatňování Orffova systému bych viděl jen tehdy, když by byla potlačena hlavní myšlenka C. Orffa a to rozdávat skupinám dětí radost ze společné hry. Rozpor, by byl zřejmý v tom, kdyby byla snaha individualizovat a nejit formou spolupráce a naslouchání. Masmediální prostředky nesmí se stát cílem vzdělávání, ale pouze jen prostředkem, jak dávat lidi dohromady prostřednictvím dobré hudby, lidi různého umělecké a intelektové úrovně. Jak jim ji co nejvíce a nejkvalitněji přiblížit. Tou hodnotou je hudba se svou specifickou řečí a nikoli manipulace s technologickými prostředky. Je to hudba, která vstupuje do vědomí člověka jako poselství krásy, spolupráce mezi lidmi, která vede k naslouchání a potlačuje individualismus, vulgaritu, podněcuje cit, vůli a rozum i mimo hudební rámeček. V tom je její poselství a nadčasovost.“

V současné době je významným prostředkem efektivního vzdělávání integrativní pedagogika. Může Orffův systém práce naplňovat její myšlenky i v době současné?

„Určitě je budoucnost tohoto systému v propojení všeho, co má pro člověka význam, i když s důrazem na hudbu. Spolupráce smyslových analyzátorů, průniky hudebních a nehudebních oblastí s tvořivým duchem jsou posláním integrativní pedagogiky. Ať je všechno svěží, celé, neporušené pod jednou střeškou! To je celá podstata integrativní pedagogiky a polyestetické výchovy. Je to velká výzva pro současnost a budoucnost českého vzdělávacího systému.“

Odpovědi z dotazníku od Marie Liškové

Kolik let je vaše práce zaměřena na děti v předškolním věku?

„S dětmi předškolního věku nepracuji.“

Jaký význam připisujete životní práci Vl. Poše v souvislosti s rozšiřováním myšlenek C. Orffa do naší školské praxe? (V Československu a později v ČR)

"Zprostředkovaně – bez p. Poše bychom v ČR Orff Schulwerk možná neměli.“

Byl vstup Orffových myšlenek do českého a slovenského prostředí obtížný?

„Nemohu osobně zhodnotit. Zprostředkovaně – z dějinných událostí – asi byl.“

V čem vidíte zásadní význam pro renesanci hudebního vzdělávání v 60. letech a na počátku 70. let vlivem Orffova systému (v tehdejší době prezentované jako kurzy modernizačních trendů)?

„Aktivizační, tvůrčí přístup.“

Jak hodnotíte 50. výročí vzniku České Orffovy školy s ohledem na hudební výchovu jednotlivých školských stupňů?

„Mám pocit, že mnozí hledají v současnosti to, co již bylo díky Orff Schulwerku a České Orffově škole vynalezeno. Mnozí využívají aktivní formy – principy Orffa – aniž by svazky České Orffovy školy či principy Orffa znali – což není špatně. Poukazuji tím pouze na fakt – v souvislosti s 50. ti letým výročím ČOS, že aktivity v publikacích České Orffovy školy nejsou

pro současné pedagogy primární. V souvislosti s 50. letým výročím kromě VOŠ, SOŠP Evropská – Praha 6 a akce školy: „Orffohraní aneb od bubnu k orchestru“ nikdo tuto skutečnost neakcentoval. Osobně jsem nezaznamenala žádné jiné aktivity, které by se tímto výročím zabývaly.“

Vzpomenete si na některé významné osobnosti hudební pedagogiky na konci minulého století, které se inspirovaly systémem C. Orffa?

„Patří sem zejména Ti, kteří prosazovali Orff. myšlenky u nás, měli možnost studovat v zahraničí – viz. počátky Orff. Schulwerku u nás – Hurník, Eben, Viskupová, Kurková, Kröschlová, Poš, Jurkovič. Z následovníků – Pospíšilová L. (ostatní – zejména lektori ČOS nejsou již mediálně známi).“

Jakými změnami podle Vás prošel Orffův systém hudebněvýchovné práce od jeho zavedení v Československu až do současnosti?

„Zejména integrací všech hudebních složek v jeden celek, propojení např. i s motivačním příběhem. V dřívější době se s činnostmi pracovalo samostatně.“

V čem vidíte modernizaci Orffových myšlenek v době současné, která je vyjádřena obdivem k masmediálním prostředkům vzdělávání? Spatřujete v tom rozpor?

„Přímý rozpor nespatřuji. Jde pouze o jinou formu, která může být pro hudební rozvoj motivační.“

V současné době je významným prostředkem efektivního vzdělávání integrativní pedagogika. Může Orffův systém práce naplňovat její myšlenky i v době současné?

„Ano.“

Odpovědi z dotazníku od Veroniky Korčákové

Kolik let je vaše práce zaměřena na děti v předškolním věku?

„S dětmi v předškolním věku pracuji celkem 11 let.“

Jaký význam připisujete životní práci Vl. Poše v souvislosti s rozšiřováním myšlenek C. Orffa do naší školské praxe? (V Československu a později v ČR)

„Nesporný. V roce 1965 k nám začali díky navázání spolupráce s profesorem Kellerem ze Salcburské Orffovy školy pronikat stěžejní myšlenky pro práci s dětmi podle Orffova Schulverku. Na českém poli se k vytvoření Orffovy školy zavázali skladatelé Petr Eben, Ilja Hurník, později i celoživotním dílem Pavel Jurkovič. Pohybovou stránku zpracovala prof. Eva Kroschlová a paní Viskupová. Profesor Vladimír Poš všechny principy Orffovského Schulverku do češtiny přeložil a publikoval ve své práci „Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově“, publikované v roce 1969.“

Byl vstup Orffových myšlenek do českého a slovenského prostředí obtížný?

„Tak jak to popisuje Vl. Poš se mi zdá, že v šedesátých letech se u nás pro Orffův Schulwerk nadchlo tolik nadaných osobností, že to vytvoření české Orffovy školy bylo pro české prostředí stvořeno z bohatství českých lidových motivů, říkadla a melodiky, adekvátních našemu naturelu.“

V čem vidíte zásadní význam pro renesanci hudebního vzdělávání v 60. letech a na počátku 70.let vlivem Orffova systému (v tehdejší době prezentované jako kurzy modernizačních trendů)?

„Naprosto zásadní bylo, že pro Orffův Schulwerk se nadchli zásadní osobnosti české kultury a pedagogiky, a že bylo pořádáno mnoho kurzů pro šíření této pedagogické metody. Mnoho pedagogů, jak MŠ, tak ZŠ i vyšších stupňů vzdělávání, včetně hudebních škol a také několika sbormistrů, kteří těmito formami kreativně pracovali. To jistě nemohlo probíhat bez adekvátní finanční podpory tehdejšího ministerstva kultury. Význam je, že hudebnost se rozvíjela u všech dětí napříč společností, nejen těch tzv. hudebně talentovaných, ale dokonce i dětí, které nebyly rozvíjeny v rodinách... Orffův Schulverk cílil také na děti hluchoněmé, mentálně i jinak postižené.“

Jak hodnotíte 50. výročí vzniku České Orffovy školy s ohledem na hudební výchovu jednotlivých školských stupňů?

„K tomu si nepřipadám být dostatečně kompetentní. Mohu jen říci, pokud jsem se v osobním životě několikrát setkala s pedagogy, ovlivněnými Orffovou hudební školou, byl to pro mě vždy velký zážitek a také posun v mé hudební kariéře či v hudební cestě mé dcery Barbory. (Orffův seminář v roce 2007, pořádaný v Brně – paní Drgáčová, Pavel Jurkovič, Alenka Tichá, která mi pomohla k vědomému tvoření alikvótních tónů). PhDr. Romana Burdová, která se po dva roky věnovala mé mladší dceři v PHV na Lidové hudební škole Bajkalská, paní učitelka Bernášková, která Báru učila samé začátky hry na flétnu. Lenka Pospíšilová, u které jsme absolvovali jeden z letních hudebních kurzů. Doc. Miloš Kodejška a Phd. Milena Kmentová, kteří mě učili v období 2011 – 2013 na UK při studiu preprimární pedagogiky s hudebním zaměřením.“

Vzpomenete si na některé významné osobnosti hudební pedagogiky na konci minulého století, které se inspirovaly systémem C. Orffa?

„To jsem v podstatě vyjmenovala již v předešlých odpovědích, přidám ještě Marii Žižkovou, Jiřinu Rákosníkovou.“

Jakými změnami podle Vás prošel Orffův systém hudebněvýchovné práce od jeho zavedení v Československu až do současnosti?

„Na tuto otázku si netroufám odpovědět. Případá mi pouze, že největší rozkvět zažíval v době svého zrodu v 60. letech, v 70. a 80. letech byl masově rozšířen. Pak jeho myšlenky především udržovala Česká Orffova společnost a univerzity, dnes je to spíše o vyškolených jednotlivcích, nadšených lidech, kteří tímto způsobem pracují...“

V čem vidíte modernizaci Orffových myšlenek v době současné, která je vyjádřena obdivem k masmediálním prostředkům vzdělávání? Spatřujete v tom rozpor?

„To, co jsem zažila při Orffově semináři bylo velmi naplňující, křehké, velmi tvořivé a také terapeuticky léčivé, nehledě na radost z tvorby a objevu, že to jde a pokud to jde, je k tomu vždy přímá cesta, nikoli lopotění a zamotání se do hudebních jednotlivostí teorie. Proto bych vždy dala dostatečný klid a prostor tvorbě, setkávání, která nejsou plánována za účelem drilu, k výkonu, k předvedení pro masmédiá. Dokáží si představit, že teprve až potom, když si principi děti osvojí, můžou se společně s učitelem podílet na prezentaci, na hrdém předvedení, a získat tím i zpětnou vazbu. Rozpor to nemusí být.“

V současné době je významným prostředkem efektivního vzdělávání integrativní pedagogika. Může Orffův systém práce naplňovat její myšlenky i v době současné?

„O tom by nejvíce mohl říci Doc.Kodejška, který je autorem Integrativní hudební výchovy dítěte předškolního věku. Praha:UK, 2002. Ale samozřejmě ano. Integrativní výchova má za cíle vytvářet pomocí všech výchov celistvost jedince, nést ho k provádění a prožívání krásy, díky tomu kultivovat celou jeho osobnost. Jde v podstatě o stejné principy, které razil také Carl Orff, již při založení své první školy 1924 v Mnichově s Dorotheou Guntherovou – školu pro gymnastiku, hudbu a tanec, kdy po prvé vytvořil komplexní systém pro elementární vzdělávání svých žáků. A dále v letech 1930–35 rozpracoval v Orff Schulwerk a úplně v život uvedl v roce 1950–54, díky popularizaci pravidelného vysílání v bavorském rádiu.“

4.6 Komparace dotazníků

Na základě těchto dotazníků, které jsem získala od pěti respondentů jsem se rozhodla pro další fázi práce s výzkumnými daty. Utrídila jsem je do jednotlivých oblastí a využila jsem metodu otevřeného kódování. Jelikož se jednalo o otevřené otázky, tuto metodu bylo možné použít. Tento kvalitativní způsob hodnocení mi posloužil k prezentaci různorodých jevů, které jsou bezesporu jedinečným materiálem.

První otázka směřovala, na jak staré děti se respondenti při své práci zaměřují. Výsledkem byli 3 respondenti, kteří pracují s dětmi předškolního věku. Jeden respondent pracuje na střední pedagogické škole a jeden respondent pracuje na vysoké škole pedagogické.

V druhé otázce se všichni respondenti shodují, že Vladimír Poš byl průkopníkem myšlenek Carla Orffa. Všechny principy Orffovského Schulwerku přeložil do češtiny a publikoval je ve své práci „Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově“ v roce 1969. Jeden respondent uvádí, že si Carl Orff Vladimíra Poše velmi vážil.

Třetí otázka byla pro respondenty problematičtější. Týkala se proniknutí Orffových myšlenek do Československého prostředí, které většina participantů nezažila. Pro tuto

otázku by bylo vhodnější vybrat pamětníky. Někteří respondenti měli tu čest se setkat s jedním nebo i více osobnostmi, kteří Schulwerk adaptovali na naše prostředí. Přesto pro ně bylo velmi těžké osobně zhodnotit, jakým způsobem se systém do Československa adaptoval, protože ten proces sami osobně nezažili.

Ve čtvrté otázce se respondenti doplňovali. Všichni zhodnotili, že toto časové období bylo pro Orffův systém „rozkvětem“. Zásadním významem bylo dle respondentů, že Orffův „Schulwerk“ a jeho instrumentář výrazně rozvíjely hudebnost dětí v několika oblastech. Marie Lišková to popsala slovy: „*tvůrčí přístup*“. Respondenti se též zmiňovali o pořádaných kurzech a seminářích nejen pro pedagogy. Cílem těchto snah bylo dostat tento systém mezi občany Československa. Kurzy a vyšlá publikace „*Česká Orffova škola I.*“ napomohli pochopit smysl vzdělávání v oblasti hudebních schopností dětí. Jedna respondentka ve své odpovědi zmínila adekvátní finanční podporu tehdejšího Ministerstva kultury.

V páté otázce se odpovědi trochu lišily. Například odpověď od B. Šobánkové zní: „*podle mých zkušeností je Orffův systém stále i v roce 2020 shledáván učiteli jako něco neznámého, nového.*“

Od V. Korčákové jsme se mohly dočíst, že se ve svém životě setkala s mnoho osobnostmi, kteří ji a její dceru Orffovou hudební školou velmi ovlivnili, ale pouze kvůli tomu, že to sama vyhledávala (semináře, kurzy apod.). Až při studiu na vysoké škole Karlovy univerzity se mohla (nenáročně/nezávazně) setkat s výukou s tímto obsahem.

Marie Lišková uvedla, že se setkala s aktivitami spojenými s 50letým výročím vzniku České Orffovy školy pouze na škole, na které učí, či na „*Orffohraní aneb od dubnu k orchestru*“.

Odpovědi Anny Skalické a Miloše Kodejšky byly analogické. Práce České Orffovy školy, která k nám pronikla podle Anny Skalické: „*přispívá k účinnějšímu stylu práce a má kreativnější přístup k výuce.*“ Miloš Kodejška souhlasí, ale doplňuje, že je to pouze na člověku, jak to přijme a zda má zájem a předpoklady učit se novým poznatkům. Citují: „*Člověk totiž může dokázat jen to, kam až dosáhnou jeho momentální smysly a poznání.*“

V šesté otázce, ve které jsem se ptala na významné osobnosti hudební pedagogiky se objevovaly tyto jména: Lenka Pospíšilová, Petr Eben, Ilja Hurník, Vladimír Poš, Pavel Jurkovič, Božena Viskupová, Marie Lišková, Eva Kröschlová, Libuše Kurková, Mikuláš Popovič, František Sedlák, Vladimír Čermák, Petr Jistel, Marie Žižková, Jiřina Rákosníková.

V sedmé otázce podle Korčákové byl největší rozkvět právě na začátku, kdy se to k nám rozšiřovalo tj. v 60. až 80. letech, dnes je to pouze o jednotlivých nadšencích, kteří o to mají zájem. Nicméně Skalická uvádí, že v dnešní době, díky sponzorským darům, je opatření Orffova instrumentáře snadnější než dříve. Lišková konstatuje, že změna nastala hlavně: „*integrací všech hudebních složek v jeden celek*“. Šobánková se shoduje s Kodejškou se vznikem nových písní, říkadel apod. a se vznikem nových nástrojů. Kodejška dále doplňuje, že systém musel projít změnami, jelikož dochází ke změnám nejenom vkusu lidí, kteří mají jiné hodnoty než kdysi, ale mění se i doba a dobou upadá hudebnost dětí díky masmediálním technologiím. Doporučení od Kodejšky: „*Česká Orffova společnost se musí snažit být aktuální a ovlivňovat svou práci tak, aby se přiblížila proměnám uměleckých postojů dětí a mládeže.*“

V osmé otázce se všichni respondenti shodují, že rozpor s používáním masmediálních prostředků vzdělávání nevidí. Pouze se tam navzájem doplňují odpovědi, že se masmediální prostředky nesmí stát cílem vzdělávání, ale pouze prostředkem/prostředníkem. Člověk nejlíp Orffovské myšlenky načerpá, když je sám prožije a prožije je celým tělem. Pro děti je jednou z nejpodstatnějších věcí mít radost ze hry, kterou prožívají. Rádi zkoumají a zkoušejí, experimentují. Pokud děti a učitelky nemají potřebné vybavení je tablet či mobil dobrým zprostředkovatelem například zvuků hudebních nástrojů. Masmediální prostředky by se neměli stát hlavní myšlenkou předávání informací.

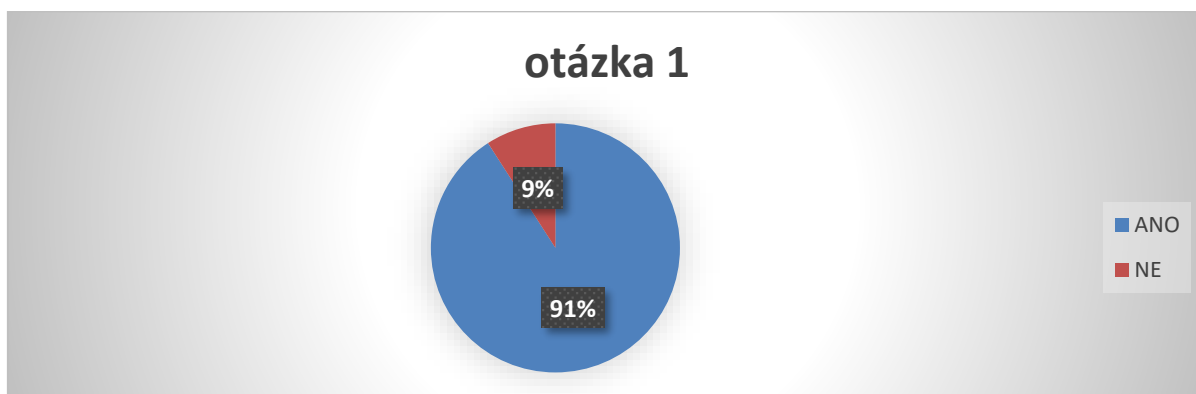
V deváté otázce se všichni participanti vyjadřovali kladně. Všechny odpovědi se shodovaly s tím, že Orffův systém naplňuje i v dnešní době vzdělávání integrativní pedagogiky. Například odpověď od Barbory Šobánkové, zní takto: „Pokud nám někdo poskytl již před 50 lety účinný návod na úspěch a radost, bylo by hloupé jej odmítnout jen proto, že jej nevymyslel dnešní „moderní“ člověk. Není to cesta zpátky, jak by se mohlo zdát, ale cesta již objevenou, přichystanou, rozkvetlou zahradou. Stačí jen vstoupit.“

4.7 Dotazníkový výzkum s učitelkami MŠ o využití Orffových nástrojů v praxi

Pro tento kvantitativní výzkum jsem si zvolila učitelky MŠ. Cílem dotazníkového výzkumu je zjistit, jakým způsobem, s jakými hudebními nástroji Orffova instrumentáře, v jakých činnostech a jak často s dětmi pedagogové v MŠ pracují. Jako výzkumný nástroj jsem si v této části bakalářské práce zvolila dotazník s 9 otázkami. Následně jsem dostala 33 odpovědí, které představím v grafech níže.

Graf 1

Víte, co jsou to Orffovy nástroje?

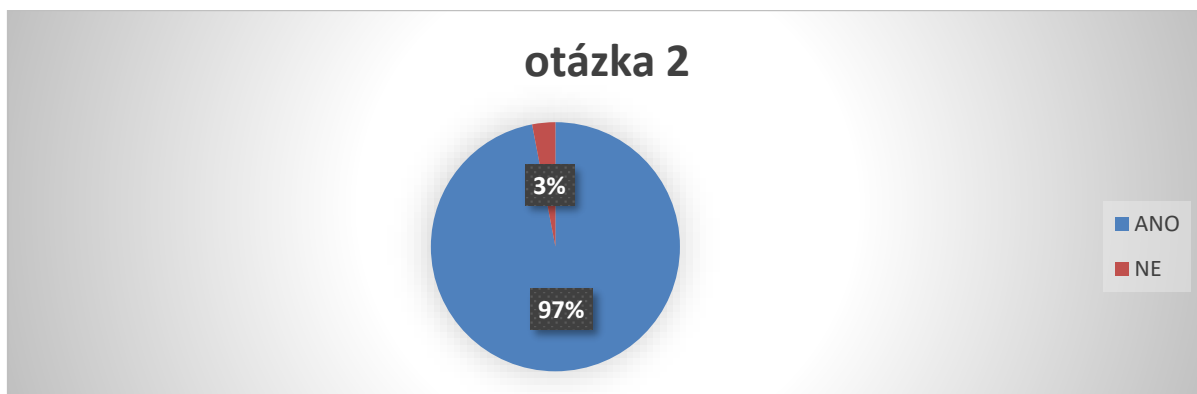


graf 1 – otázka č. 1

V první otázce jsem chtěla zjistit, kolik pedagogů ví, co jsou to Orffovy nástroje. 9 % respondentů neví, nebo neznají Orffův instrumentář. Zbýlých 91 % dotazovaných respondentů ví. Z dalších odpovědí vyplynulo, že zmíněných 9 % dotázaných zná většinu Orffova instrumentáře, pouze ho neznají pod příslušným názvem.

Graf 2

Jsou Orffovy nástroje ve Vaší MŠ?

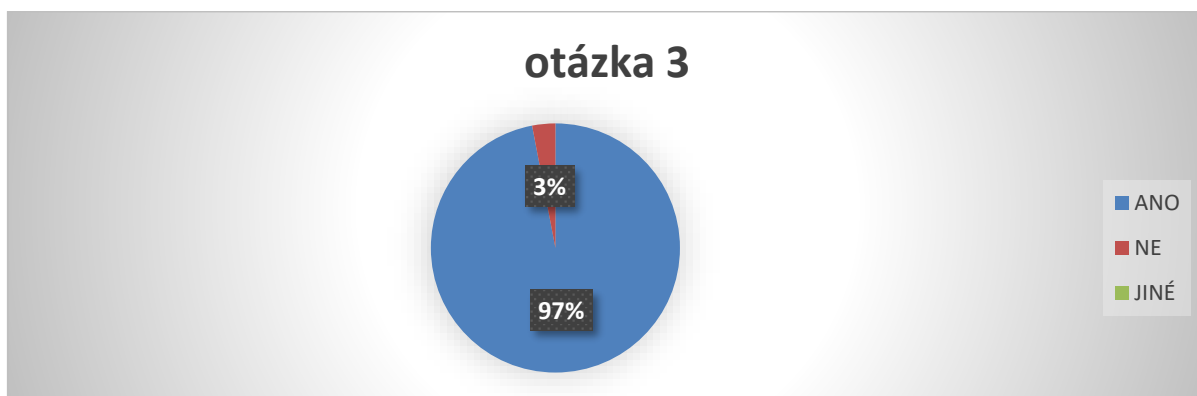


graf 2 – otázka č. 2

Graf 2 poukazuje na schopnost učitelek vyhledávat potřebné informace. Přesto, že v první otázce odpovědělo 9 %, že Orffův instrumentář neznají, tak z tohoto grafu vyplývá, že jen jedna respondentka Orffovy nástroje v MŠ nemá.

Graf 3

Máte příležitost využívat tyto nástroje v hudebních činnostech?

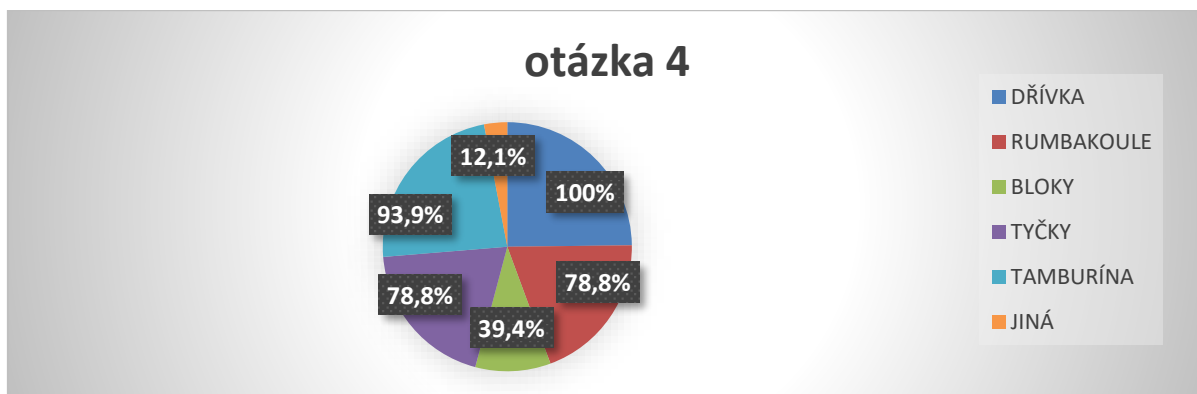


graf 3 – otázka č. 3

Tato odpověď se shoduje s odpovědí předchozí. Respondentka, která zmínila, že Orffův instrumentář nevládní a tedy nemá příležitost ho využívat.

Graf 4

Máte k dispozici rytmické hudební nástroje z Orffova instrumentáře?

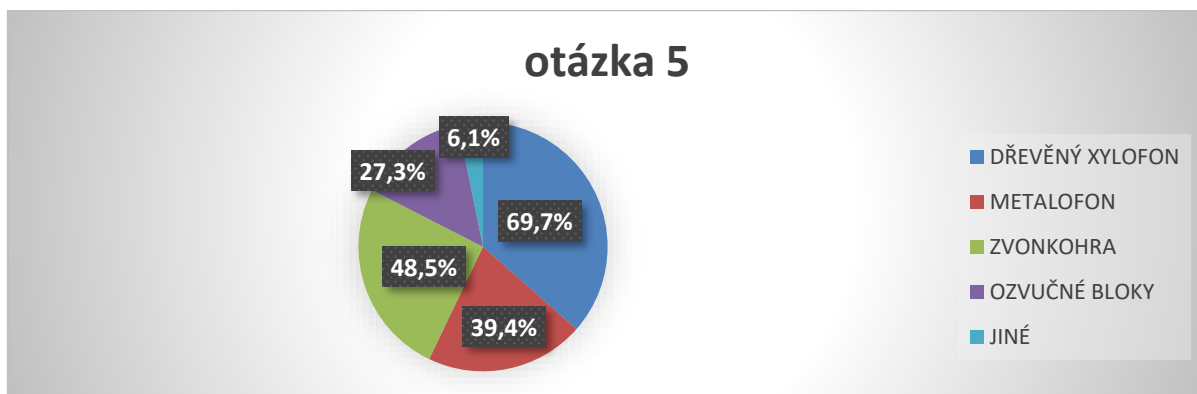


graf 4 – otázka č. 4

Graf 4 Všechny respondentky se shodly, že mají ve své MŠ dřívka. Většina respondentů má základní částečné vybavení. Dále 3 respondentky doplnily bubínek a další 2 triangl, objevilo se i v doplňujících otevřených odpovědích 1x činel a 1x činelky. Z odpovědí také vyplývá, že i výše zmíněná učitelka, která si myslela, že v MŠ nic z Orffova instrumentáře nemá, zjistila, že se mýlila.

Graf 5

Máte k dispozici melodické hudební nástroje z Orffova instrumentáře?

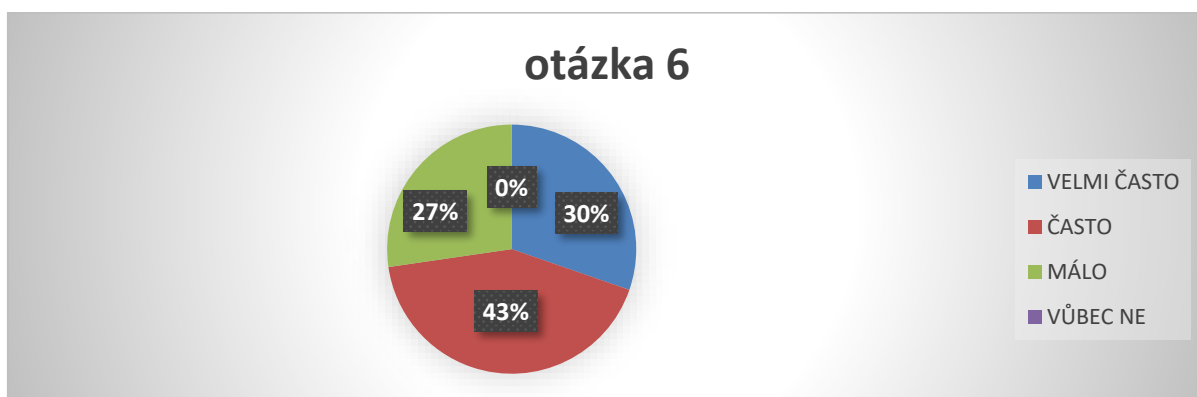


graf 5 – otázka č. 5

Z grafu 5 vyplývá, že více jak polovina respondentů má k dispozici ve své MŠ dřevěný xylofon. Jedna respondentka napsala do políčka „jiné“, že jiné nástroje nepoužívá. Při porovnání grafů 4 s grafem 5, se v MŠ školách objevují převážně rytmické hudební nástroje nežli melodické.

Graf 6

Jak často používáte Orffovy nástroje s dětmi v MŠ?

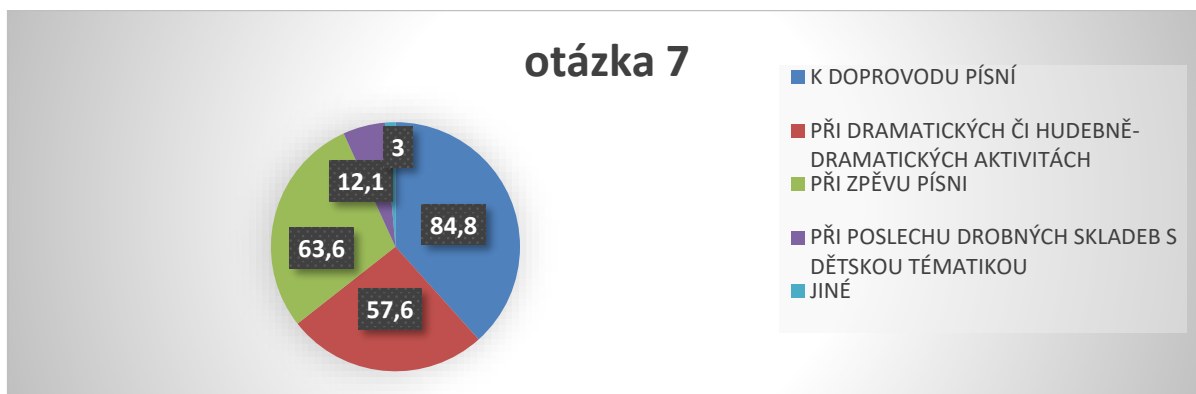


graf 6 – otázka č. 6

Všichni respondenti používají Orffovy nástroje při svých hodinách. Pouze někteří je využívají méně často.

Graf 7

K jakým účelům nejčastěji používáte Orffovy nástroje?

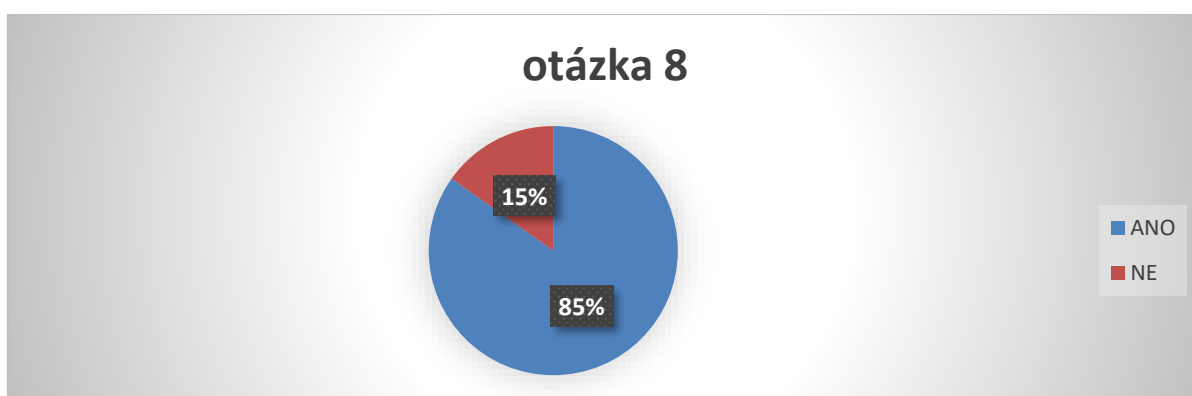


graf 7 – otázka č. 7

Ze stanovené nabídky odpovědí již vypovídá, že 84,8 % respondentů nejčastěji používá Orffův instrumentář k doprovodům písní. Více jak polovina respondentů využívá Orffův instrumentář při dramatických či hudebně dramatických aktivitách a zpěvu písní. Jeden respondent uvedl jinou činnost (při hudebně pohybových aktivitách).

Graf 8

Uvítali byste návštěvu na seminářích k využívání orffovských nástrojů k hudebním i nehudbním činnostem k práci s dětmi?

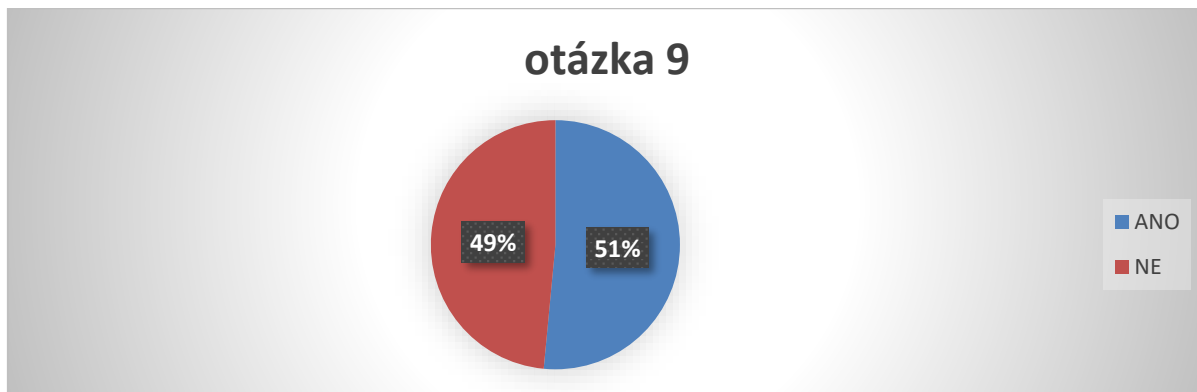


graf 8 – otázka č. 8

Celkem 5 respondentů by se nechtělo zúčastnit žádného semináře k využívání orffovských nástrojů. 28 respondentů by o seminář zájem projevilo.

Graf 9

Už jste se v minulosti seznámili se školením v podobné události?



graf 9 – otázka č. 9

U poslední otázky byly odpovědi velmi vyvážené. Mohlo to být tím, že respondenti, kteří se v minulé otázce vyjádřili, že už na nějakém semináři byli, znovu seminář absolvovat nepotřebují. Další respondenti o to pouze zájem neprojevují.

4.7.1 Metodické náměty do praxe

Ze závěrů výzkumného šetření mezi učitelkami v mateřských školách vyplynulo, že všechny dotázané učitelky vlastní v MŠ ozvučná dřívka. I já ze svých zkušeností z praxí mohu potvrdit, že tento hudební nástroj je v hudebních činnostech v mateřské škole hojně využíván. Aby náměty do praxe byly relevantní pro všechny učitelky v mateřských školách, vybrala jsem si pro náměty do praxe ozvučná dřívka.

Fotka: Jak ozvučná dřívka vypadají, jak se ozvučná dřívka správně drží.



Obrázek 1– ozvučná dřívka

„Čím méně se dřívka dotýkáme, tím lépe znějí.“ (Ilja Hurník, Petr Eben, 1969)

Aby dřívka dobře zněla, drží se v dlani jedné ruky, která je zahnutá do podoby duté misky. Dřívko/hůlka se nachází mezi konečky prstů a mezi středem dolní části dlaně. V druhé ruce se drží druhé dřívko/hůlka, které o tu první ťuká a tím vydává zvuk.

Specifika zvuku: Ozvučná dřívka mají krátký dozvuk, proto jsou do MŠ vhodným nástrojem.

Práce s ozvučnými dřívky začíná vždy od nejjednodušších cvičení a postupně přecházíme ke složitějším. Při seznamování dětí s ozvučnými dřívky (i jinými nástroji) je vhodné jim dřívka rozdat a nechat pracovat jejich představivost a spontánnost. Děti samy zjistí, z jakého

materiálu jsou vyrobená. Jakým způsobem zní, když ťukají ozvučná dřívka vzájemně o sebe. Jak dřívka zní, když s nimi ťukají o zem nebo například o overball.

Na první pohled by se mohlo zdát, že práce s ozvučnými dřívky je velmi primitivní. Opak je pravdou a práce s nimi se může stát i velmi náročnou, pokud učitelka s dětmi systematicky pracuje na rozvíjení a propojení všech oblastí. Mezi ně patří oblast hudební, hudebně-pohybová a například i hudebně-matematická nebo hudebně-dramatická.

Základní možnosti hry na ozvučná dřívka:

Na ozvučná dřívka mohou dětem hrát já (jako učitelka) například při udávání tempa při tělovýchovné chvilce. Můžou na ně hrát děti samy nebo můžeme hrát všichni společně. Dále se dají využít při doprovodu skladby, písničky nebo zpěvu.

Praktické ukázky s ozvučnými dřívky:

Ozvěna

Dětem zahrají rytmus (krátký motiv), který poté zopakují. Posilují tím u dětí pozornost, matematickou pregramotnost.

Sluchová analýza – orientace v prostoru

Dítě stojí na jedné straně místnosti a má ozvučná dřívka, na která ťuká. Ostatní mají zavřené oči (mohou se zavázat šátkem) a jsou na druhé straně místnosti. Děti, které mají zavřené oči, ukáží prstem, odkud si myslí, že zvuk vychází. Když poznají, odkud zvuk vychází, ve hře se vystřídají.

Sluchová analýza – orientace v prostoru 2

Jeden žák má dřívka. Ostatní žáci mají zavřené oči. Žák ťuká o sebe dřívky a stojí na jednom místě. Žáci, kteří mají zavřené oči, se ho snaží po sluchu najít a přijít k němu. Tato aktivita se může dělat i zároveň s jinými nástroji, ale nástroje se přidávají až poté, co mají děti dostatek zkušeností s ozvučnými dřívky. (V jedné skupině budou ozvučná dřívka a v druhé

skupině tamburína. Postup je stejný, jako u jednodušší verze. Pouze si každá skupina musí dojít ke svému nástroji. U této aktivity se může stále zvyšovat náročnost.)

Ztracená melodie

Tato činnost je náročnější a vyžaduje zkušenosti se ztracenou melodií v písni. Pokud děti tuto činnost ve zpěvu zvládají, přidají se jim ozvučná dřívka. Děti zpívají píseň, kterou dobře znají a do toho rytmickou deklamací hrají na ozvučná dřívka. Když paní učitelka ukáže neverbálním a domluveným způsobem pokyn, děti přestanou hrát i zpívat (ale pokračování písně si stále představují). Poté domluveným pokynem zase naváží na pokračování písně. Těžší variantou může být pouze hra na ozvučná dřívka bez zpěvu. Tato činnost je vhodná pro nejstarší věkovou skupinu v mateřské škole. Děti si touto činností posilují například představivost, pozornost a jemnou motoriku.

Signály

Tato činnost je vhodná k pohybovým aktivitám. S dětmi si dáme signál:

jedno ťuknutí = výskok

dvě ťuknutí = dřep

tři ťuknutí = leh na zádech

Signály by měly zůstat stejné a v průběhu je neměnit. Náročnost se zvýší tím, že přidáme další signál. Je vhodné si na začátku určit pouze dva signály a případně další signály přidávat. V nejstarším předškolním věku jsou děti většinou schopné reagovat maximálně na 4 různé signály. Tato činnost u dětí rozvíjí především pozornost, paměť a matematickou představivost.

Potichu a nahlas

Při této činnosti pracuje s dynamikou. Pokud do dřívek ťukneme prudce, mohou děti například dupat. Pokud naopak ťukáme do ozvučných dřívek lehce, děti mohou znázornit chůzi po špičkách. Tato aktivita je vhodná pro hry „jako“. Příklad: Dupej jako ježek. Našlapuj jako ptáček atd...

Samozřejmě lze tuto aktivitu velmi ztížit. Pokud děti mají v sobě představu, že dupot je silný, a naopak lehké ťuknutí něžné, změníme pravidla, a naopak prudké ťuknutí bude představovat chůzi na špičkách a lehké ťuknutí dupot.

Pravděpodobně to dětem hned na začátku nepůjde, ale když se bude tato aktivita zařazovat častěji, děti si i „převrácená“ pravidla osvojí. Tato činnost u dětí především rozvíjí schopnost adaptace na různá pravidla.

Poznej kolik

Tato aktivita je vhodná pro nejstarší děti v MŠ. Paní učitelka tuto aktivitu může zařadit do matematických mikroaktivit. Paní učitelka ťuká do dřívka a děti mají uhodnout, kolikrát ťukla. V mateřské škole většinou volíme pouze počet ťuknutí do pěti.

Jako ztíženou aktivitu pro šikovné děti můžeme zařadit i odečítání pomocí dupů. V praxi to znamená, že například 5x ťuknu na dřívka a 2x dupnu nohou do země. Dětem předem vysvětlíme, co to znamená a měly by poté dojít k číslu 3.

Ostatní využití ozvučných dřívek v MŠ:

Dle mého názoru by se ozvučná dřívka měla používat pouze pro aktivity spojené s oblastmi, které jsem výše popsala. V některých MŠ může být nedostatek hracích prvků pro děti a mohly by se využít i k jiným činnostem. Zastáncem těchto aktivit nejsem, ale chci ukázat, že možnosti dřívek jsou rozsáhlejší, než jsem popsala výše.

Pokud je v MŠ dostatečný počet ozvučných dřívek, mohou pro děti sloužit i jako stavebnice (například stavění ohrádek pro zvířátka atd...). Nebo mohou sloužit například při hře: „*Najdi mě.*“ Když učitelka schová ozvučné dřívko a děti ho hledají za pomoci slov učitelky – „*samá voda*“, „*přihorívá*“, „*hoří*“.

Ozvučná dřívka mohou mít také různé barvy. To je pouhý estetický doplněk, který může sloužit například k učení barev.

Shrnutí:

Využití ozvučných dřívek je v MŠ velmi různorodé. Další náměty mohou učitelky získat například na kurzech a seminářích, které se zabývají Orffovými nástroji. V dnešní době také mohou najít inspiraci v literatuře nebo na internetu.

5 Diskuse

V diskusi budu komparovat výsledky dotazníkového šetření a rozhovory s pamětníky.

Z výzkumu vyplynulo, že všechny učitelky, které odpověděly na dotazníkové šetření, využívají Orffův instrumentář v praxi. Některé pracují pouze s omezenými prostředky, ale i po 50 letech je to moderní a hojně využívaný doplněk hudebních činností.

Tento názor mi v dotazníkovém šetření potvrdila i Marie Lišková (2020): *„Mám pocit, že mnozí hledají v současnosti to, co již bylo díky Orff Schulwerku a České Orffově škole vynalezeno. Mnozí využívají aktivní formy – principy Orffa – aniž by svazky České Orffovy školy či principy Orffa znali – což není špatně.“*

Další participantka v dotazníku pro osobnosti zastává opačný názor, protože její zkušenosti jsou odlišné. Barbora Šobánková (2020): *„Musím s lítostí konstatovat, že podle mých zkušeností je Orffův systém stále i v roce 2020 shledáván učiteli jako něco neznámého, nového. Představovala bych si, že by každý učitel vyučující nejmladší žáčky měl tento systém znát a brát ho jako základ. V praxi tomu tak není. Ve vyšších ročnících je pak téměř nemožné použít „vyšší stupně“ Orffa.“*

V další části diskuze se zaměřím na rozhovor s Miroslavem Střelákem a jeho komparaci s rozhovorem, který vedl M. Kodejška s Vl. Pošem. V rozhovoru dochází ke konsenzu.

Vl. Poš: *„Po finanční stránce je podporovala firma Amati Kraslice, která se zabývala stavbou hudebních nástrojů.“*

M. Střelák: *„Modernizaci Hv též významně pomohli výrobci orffovských nástrojů zejména v Kraslicích, s nimiž léta spolupracovala komise ověřujících kvalitu těchto nástrojů ve školní praxi.“*

Z těchto rozhovorů vyplynulo, že Amati Kraslice byla pro rozkvět Orffova systému u nás zásadní.

Pokud se pokusíme v této části diskuze zasadit Orffův Schulwerk do současného kontextu českého školství, tak v dnešní době mohou učitelé nakoupit instrumentář z tzv. šablon. Dostupnost nástrojů je v dnešní době snazší než dříve. Pokud ale srovnáme rozpočet ČR pro školství, tvoří pouze 3,5 % HDP, oproti průměru EU, který tvoří 4,7 %. Z toho vyplývá, že

ČR dává na vzdělávání méně % HDP, než je průměr států EU. Tato myšlenka ale není součástí tématu BP, zařazují ji pouze pro zajímavost (České noviny, 2019).

Závěr

Z rozhovorů s pamětníky Vladimírem Pošem a Miroslavem Střelákem jsme se dozvěděli, jakým způsobem probíhala adaptace Schulwerku do našeho prostředí. Adaptace systému byla v mnoha ohledech komplikovaná. Režim tehdejší doby nedovoloval přejímat cokoliv zahraničního a obzvláště německého.

Z rozhovoru s Miroslavem Střelákem byla práce obohacena jeho osobní adaptací Orffovy školy a jeho myšlenek do školského prostředí.

Hlavním cílem bakalářské práce bylo zjistit, jakým způsobem byl a je přijímán a využíván Orffův systém v mateřských školách.

Tento cíl byl naplněn pomocí dotazníkového šetření mezi učitelkami v MŠ. Participantky byly různého věku a vzdělání. Z dotazníků vyplynulo, že všechny dotázané učitelky mají v mateřských školách alespoň částečné vybavení Orffovým instrumentářem. Pokud se podíváme výše na graf č. 5, vyplývá z něj, že více než polovina respondentů, vlastní v MŠ dřevěný xylofon, který se řadí mezi melodické nástroje. Pokud porovnáme graf číslo 5 s grafem číslo 4, dojdeme k závěru, že 100 % dotázaných učitelek vlastní alespoň jeden rytmický nástroj. Konkrétněji se jedná o ozvučná dřívka. Z těchto závěrů také najdeme pod dotazníkovým šetřením náměty do praxe s pomocí ozvučných dřívek. Učitelky v jejich praxi využívají spíše rytmické než melodické nástroje.

Dotazník vyplnilo 33 učitelek a všechny Orffův systém při své práci využívají. Bohužel se data nedají generalizovat, protože tento vzorek není validní a neobsahuje potřebný počet respondentů.

Cílem dotazníkového šetření určené pro osobnosti, které se v ČR zabývají Orffovou školou, bylo zjistit, zda se Orffovy myšlenky a jeho systém, adaptoval do tehdejšího Československého prostředí, jaký byl jeho průběh a jak se jeví v současné době.

Všichni participanti se na toto téma vyjadřovali kladně. Všechny odpovědi se shodovaly s tím, že Orffův systém naplňoval, a i v dnešní době naplňuje vzdělávání integrativní pedagogiky.

Pracovní hypotézy, které jsem si stanovila, se mi potvrdily. Pouze jeden z respondentů u pracovní hypotézy 2 vyvrací shodnost všech odpovědí. Podrobněji rozebírám hypotézy respondentů v kapitole 4.6.

V rámci výzkumného šetření jsem se účastnila semináře pořádaného ČOS. Tento seminář ve mně zanechal hluboký dojem a přesvědčil mě, že myšlenky Carla Orffa jsou živé a nadále živé zůstanou. Jejich smyslem je rozdávat radost z hudby, radost ze hry, naslouchání druhým, tvořivost a vlastní vyjádření dětí. Oprostit se od individualizace a zaměřit se na spolupráci k rozvoji právě zmíněné tvořivosti a talentu.

Pro mě jako pro učitelku to byl rozvojový moment, který jsem prožila a vede mě to rozvíjet zmíněné myšlenky Carla Orffa dál.

Být učitelem znamená celoživotní proces vzdělávání a každý by měl mít vnitřní motivaci a zájem se vzdělávat.

Seznam použitých informačních zdrojů

- ALLPORT, G.W. *Stát se: Základní úvahy o psychologii osobnosti*. New Haven: Yale University Press., 1955. ISBN 0-300-00264-5
- BENTLEY, Arnold. *Musikalische Begabung bei Kindern und ihre Messbarkeit*. 2.Auflage. Frankfurt (am Main), Berlin, München: Diesterweg, 1973. ISBN 978-34-2503-741-7
- BURROWS, John. *Klasická hudba*. Praha: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-060-0
- DOBROVSKÁ, Wanda. *Carl Orff: 100 let. Harmonie*. 1995, roč. 3, č. 8, s. 31. ISSN 1210-8081
- DRGÁČOVÁ, Rafaela a Jarmila KOTŮLKOVÁ. *Česká Orffova společnost - minulost, přítomnost a budoucnost*. Hudební výchova. 2007. ISSN 1210-3683.
- EBEN, P., HURNÍK, *Česká Orffova škola – 2. Pentatonika*. Paha: Supraphon, 1969.
- EBEN, P., HURNÍK, I. *Česká Orffova škola – 1. Začátky*. Paha: Supraphon, 1969.
- FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0965-7
- GREGOR, VL., SEDLICKÝ T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-131-X
- HOLAS, M. *Malý slovník základních pojmů z hudební pedagogiky a hudební psychologie*. Praha: Akademie múzických umění, Hudebná fakulta, 2001. ISBN 80-85883-79-1
- KODEJŠKA, M. *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku*. Praha:UK, 2002.
- KODEJŠKA, M., VÁŇOVÁ, H. *Hudební výchova dětí předškolního věku. I. Hudební schopnosti*: Praha: SPN 1989, ISBN 80-7066-035-X
- KOVAŘÍK, Vladimír. *Hudební výchova 1 – hudební nauka: Učebnice pro 1. – 4. ročník střední pedagogické školy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.
- KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-X
- LIŠKOVÁ, Marie. *50leté výročí od prvního vydání „České Orffovy školy“*. Hudební výchova: Časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní. Praha: Pedagogická fakulta, 2019, 27(3). ISSN 1210-3683

- MODR, Antonín. *Hudební nástroje*. 7. vyd. Praha: Supraphon, 1982.
- PACLT, J. *Slovník světových skladatelů*. Praha: Editio Supraphon, 1972.
- POLEDŇÁK, Ivan. *Konfrontace*. Praha-Bratislava: Editio supraphon, 1968.
- POŠ, Vladimír. *Perspektivy Orffovy školy v hudební výchově*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1969.
- REITTEREROVÁ, Vlasta. Carl Orff. *Harmonie*. 2002, roč. 10, č.3. ISSN 1210-8081.
- SEDLÁK, František. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha: Supraphon, 1989. 258 s. ISBN 80-7058-073-9
- SEDLÁK, František. *Základy hudební psychologie*. 1. vyd., Praha: SPN, 1990. 319 s. ISBN 80-04-20587-9
- SEDLÁK, FR. a kol. *Nové cesty hudební výchovy na základní škole*. Praha: SPN, 1983.
- SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudební psychologie pro učitele*. Vydání 2. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2
- SCHREIBEROVÁ, J., SCHREIBER, H. *Slavné osobnosti v dějinách Prahy 5 příběhy nevsedních životů*. Praha: Perseus, 2009. ISBN 978-80-904757-0-0
- ŠESTÁK, Z. HUDEBNÍ ROZHLEDY, časopis pro hudební kulturu. PRAHA: PANORAMA, 2013. ISSN 0018-6996
- TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. 1. vyd., Praha: AMU, 1996. 267 s. ISBN 80-85883-10-4
- VALDEN, M. *Sto slavných děl klasické hudby-padesát nejslavnějších skladatelů*. Praha: Mladá fronta, 2013
- ZEZULA, J., JANOVSÁ, O. a kol. *Hudební výchova v mateřské škole*. Praha: SPN, 1987.

Elektronické zdroje

České noviny [online]. Praha: ČTK, 2019 [cit. 2020-07-19]. Dostupné z: <https://www.ceskenoviny.cz/zpravy/msmt-rust-kvality-skol-brzdi-nizke-vydaje-na-vzdelavani-k-hdp/1779783>

SALVET, Václav. Carl Orff. In: *Česká Orffova společnost* [online]. Praha: Česká Orffova společnost, z.s. (ČOS), 2016 [cit. 2020-03-03]. Dostupné z: <http://www.orff.cz/cs/CarlOrff>

Seznam příloh

Příloha 1 – fotografie Miloše Kodejšky a Vladimíra Poše s manželkou na tzv. „Orffohraní“
které připravila střední pedagogická škola v Praze

Příloha 2 – přepis videa Miloše Kodejšky a Vladimíra Poše

Příloha 1

FOTOGRAFIE

Fotografie Miloše Kodejšky a Vladimíra Poše s manželkou na tzv. „Orffohraní“ které připravila střední pedagogická škola v Praze



Příloha 2

PŘEPIS VIDEO

Vladimíra Poše píše v textu kurzívou a malým písmem.

Miloše Kodejšku píše v textu kurzívou a velkými písmeny.

„V Dijonu se konal jeden z těch osmi kongresů v 1968, tak jsem tam teda jel, byli jsme pozvaní a měli jsme to všechno zaplacený od skladatelů. A nechal jsem auto u Beckra v jeho továrně. Tam jsem jel vlakem, já jsem se bál jet do Francie autem. Ono to přece jenom mluví se tam francouzsky a domluvit se tam je těžký, takže ve Švýcarsku taky. Tak jsem si sedl na vlak a Becker mě tenkrát neznal. Myslel si, že přijde nějaký fousatý šedesátiletý profesor a on tam přišel třicetiosmiletý, nebo ani snad to ne. Když jsem od něj odjížděl tak vytáhl obálku a dal mi 500 marek a říkal: „Tady máte na ten týden, vím, že Češi nemají peníze.“ A říkal, že ví že Češi nemají peníze, jenže to já měl všechno zaplacený, a to on nevěděl.“

„Tak jsem se za týden vrátil, no a když jsme se loučili, tak jsem mu tu jeho obálku nerozlepenou s markami podával a říkám: „Tady máte těch 500 marek“, protože já jsem je nepotřeboval. A on div nepadl do mdlob: „To se mi ještě v životě nestalo, a ještě k tomu od Čecha, který nemá peníze.“ A tím jsem si to u něj tak nějak vyžehli, a pak když jsme emigrovali a on se dověděl že Poš je v Salzburku, tak přijel a dal mi na stůl 5000 marek. Říkal: „To je jedno až budete mít třeba za 20 let tak...“. Tak jsem mu to splácel asi 10 roků. Takže to byli naše začátky.

„Osm lidí v třípokojovém bytě bydlelo tři měsíce, a říkám, o víkendu vařily ty ženy obě dvě nebo to to vařila ta paní Alligerová a představ si, my jsme museli šetřit. Představ si my jsme měli málo peněz. Nebyla to nouze, ale museli jsme šetřit s každým halířem, takže jsme koupili k obědu třeba jedno kuře pro osm lidí jo? Takže, to jsme se potom smáli, když jsme se si to vypravovali. U toho Alligera to bylo zrovna tak. Tak Karel Alliger, zakladatel té školy udělal obrovskou kariéru. A s ním celá rodina Alligerová. Tak oni se potom dostali do toho Greffingu.

„On taky pocházel ze smíšené rodiny, takže perfektně mluvil německy to bylo velké plus. Tak nakonec oni vymysleli všechno možný. Nakonec to dopadlo, že ho nechali v rámci té továrny a když viděli, jak je ohromně šikovný i fotograf i manager, tak řekli: „My vás vemem do

vedení firmy a vy budete dělat propagačního agenta. Vy budete dělat kurzy po celým Německu a vozit tam sebou.“ Koupili mu speciální auto, kam se všechny ty nástroje vešly. Tak on jezdil skutečně po celým Německu a dělal semináře a on o tom jako nikdo nevěděl, že je zaměstnanec té firmy. On tam jezdil jako pedagog a vysvětloval o co jde v tom Schulwerku, a ukazoval ty nástroje. Dosáhnul tak daleko, že mu koupili fotografický aparát, který byl dražší, než automobil a dělal jim tlusté katalogy.“

„Tenkrát, když přišel na tu konzervatoř, tak si proměřil všechny xylofony, metalofony a Glockenspiele, a udělali v Šumperku ty nástroje. Ovšem oni neměli na ty xylofony ty kameny, a ono to strašně špatně znělo, protože to je Jakarandia a to se dováží z Brazílie, to originální. Ale oni si to udělali tak, že jim to skutečně trochu znělo no a oni měli orffovský instrumenty a Škerel potom za rok a dělal první seminář v tom Šumperku. Tak oni už tam to prostě nástroje a tympány, oni si ty nástroje udělali na koleně v tom Šumperku. A předvedli nám čoveče takový program, který jsem neviděl za 25 let na Orffovy škole. To dělala ta jeho žena ona byla ohromná pianistka, byla to absolventka Brněnské klavírní konzervatoře. Jmenovala se za svobodna Kapelová a provdaná Alligerová. Mladá, krásná žena. Stoprocentní žena se vším všudy. Tak jsme v létě přijeli s Kevevem a škola pro nás na konci školního roku, tak to musel být konec června, udělala závěrečný představení. A ona tam prezentovala svojí roční práci, jak ona pochopila Schulwerka a Karel jí samozřejmě pomáhal a všecko. No, co ty děti dokázaly, jak na to hrály, jak tancovaly a zpívaly v rámci nějaké pohádky, no, to jsem tady neviděl za 25 let, no to byl zázrak. Takže tím si on udělal jméno. Greffliel, to byla malá vesnice, ale parádní a bohatá. Nedaleko Mnichova, tam byly ty továrny a on si tam postavil druhou fabriku a na ty nástroje se vozilo všecko z Ameriky. Dali tam skupinu dětí a jednou za týden jí vyklidili jídelnu a paní Alligerová tam pracovala s malýma dětma. A nakonec to dopadlo tak, že odcházel ředitel z Grefflienský hudební školy a Karel byl jmenován ředitelem té školy, takže měl dvě funkce. Teda na té škole toho moc nepobyl, protože jezdil po celým Německu, ale jeho žena pracovala jako učitelka klavíru i s jinou Češkou, velice sympatickou. Já jsem je tenkrát znal. Jo, a Karel přišel na to, že Německo nemá Orffovu organizaci orffistů, tak to udělal Karel a Alliger pro celé Německo! S pomocí dvou sekretárek dostal budovu, a z toho Greffliengu řídil celou organizaci. Založili odbočku Orffový institut v Mnichově, a to dělal všecko Alliger, takže to byl vsutku velice významný pracovník.“

„KDO TO ZALOŽIL TU ODBOČKU?“

„To financovala vše ta továrna a pak to možná tu organizaci Orffovu přebral snad dokonce stát. Já sám přesně nevím, jestli ministerstvo školství. To mělo pak tisíce a tisíce členů a Karel jezdil, protože to sám dirigoval.“

„KDYBYS EMIGROVAL DO SALZBURKU, TAK BYS BYL TAKOVÝM ŘÍDÍCÍM PRACOVNÍKEM CELÉHO TĚ... FRANTIŠEK SEDLÁK TO NAZVAL JAKO RENESANCE HUDEBNÍHO VZDĚLÁVÁNÍ V ČESKOSLOVENSKU, A MYSLÍM SI, ŽE TO TAK TAKY SKUTEČNĚ BYLO. DÍKY ZA TVOU ÚČAST V BUDAPEŠTI NA TOM KONGRESU ISME, KDE TY PODNĚTY PŘIŠLY. MYSLÍM SI, ŽE NA TOM DOBRÉM POČÁTKU VŠECHNO ZÁLEŽÍ, JAK ŘÍKÁ J.A.K. TAKŽE ZKUS JEŠTĚ JEDNOU ZHODNOTIT PO TOM PŘÍJEZDU Z ISME, JAK JSI VYHLEDAL PANÍ VISKUPOVOU, JAK JSI TAM VZAL PANA ILJU HURNÍKA, ABY SE PODÍVAL NA TEN JEJICH SEMINÁŘ A VZNIKL GULM. JEŠTĚ TENKRÁT TAM BYL PETR EBEN. PAK TO DALO VZNIK TEDA TOMU FILMU: ZAOSTŘENO NA HUDBU, KTERÝ SE POZDĚJI ZTRATIL, ALE TŘEBA SE NĚKDY V NĚJAKÉM ARCHIVU ZASE NAJDE. JAK TO TEDA BYLO DÁL? JAKÝ MÁME ROK TEDA?“

„Ten ISME kongres byl v roce 1964, potom v tom roce 64 jsem byl hodně literárně činný v rozhledech a všech jiných časopisech, ale s tou prací jsme tak začali tak od 65. Proč? No, protože v 64 jsem poznal Kellera, který byl hodně obětavý a vstřícný. On dělal profesor Orffova institutu a učil hlavně různé hudební předměty. Když se to narodilo v 61. tak, že nebyli žáci, hledali se žáci. Tak on Keller, já nevím, jak přežil Hitlera tenkrát, protože on to byl žid. A on to byl pseudonym, ten Keller, on to byl ještě k tomu Vilém Cohn. Ale on byl ohromně humanitní a neobyčejně inteligentní, jak židé tedy bývají, ale on byl až moc geniální. On nás potom přijel navštívit do Prahy po tom čtyřiašedesátým a tam měl přednášky na pedagogické fakultě a tam si udělal jméno. Po tom 64. roce tam ještě dvakrát, nebo třikrát přijel, a samozřejmě bydlel u nás v bytě i se svojí manželkou, a říkal: „Víš co? Já si tě revanšuju. Přijed' na náš čtrnáctidenní seminář do Salcburku v létě v šedesátém pátém.“ Čili o rok později. „A budeš u nás bydlet, a budeš denně navštěvovat Orffinství, abys věděl jako co to je.“ Čili já jsem nejvíc natankoval toho orffismu do sebe v tom roce 65 v Salcburku. Takže tam jsem byl do toho tak říkajíc nejhlouběji zasvěcen a oni mi nabídli

pro Čechy dvě studentský stipendia. Navrhli tam Jurkoviče s Libuškou Kurkovou. Ta Libuška tam byla rok, a Jurkovič dva roky. Proč o tom mluvím? Orffovu společnost založil Pavel Jurkovič, to je pravda. Nemohla se jmenovat za starého režimu Orffova společnost! Orff je západní Němec, ještě k tomu z Mnichova, tak ta práce nesměla být propagováním západního Německa. O Rakousku si tam můžete mluvit, jak chcete, ale ne o Německu. Ta Orffova společnost nemohla vzniknout až po roce 90. Byl jsem u toho, u toho hlasování a zvolili jsme prezidentem Jurkoviče to je pravda. To byl rok 91 nebo 92 ale my jsme s tou prací začali o 30 let dříve, o čtvrt století, ale nejmenovalo se to Orffova společnost, ale začali jsme v rámci společnosti pro hudební výchovu, která tenkrát taky byla obnovena. Ta naše sekce se jmenovala: Sekce pro modernizaci hudební výchovy. Pod tímto titulem jsme dělali celou tuhle činnost od roku 64 až do politického převratu 90. let. Jurkovič tam je jmenovaný vedoucím té správy. Nemohl být s námi spolupracovníkem od začátku, ale studoval v Salcburku. Začal tady studovat od 65. na podzim, až do konce školního roku 67, čili ten dva roky nejezdil. To byl právě Alliger a ostatní, možná jen o prázdninách, ale naše semináře probíhaly hlavně během školního roku, takže na začátku to byla skupina a já jsem ovšem nebyl nějaký zvolený vedoucí to nebylo třeba. To vzniklo tak, že za mnou přišel Iljia Hurnik a ptal se, jestli stojím o to jezdit na ty přednášky. Já toho dostávám spoustu a spoustu pozvání, ale sám o tom nic nevím, teda tak jako ty, a taky to není můj hlavní zájem, já mám jiný kompoziční zájmy. Ty bys to vzal? A já říkám: „Jo já bych to rád vzal.“ A tak všechny ty pozvánky směřovaly přes Hurnika na mě, a pak si na mě všichni zvykli, a pak to šlo vše na Poše. Ale já jsem nebyl nějaký zvolený vedoucí, prostě to se vyklubalo samo sebou, jako že já o tom vím jako dost. A mezi náma byla taková báječná shoda, že nebylo třeba mluvit o nějakém vedení. My jsme se sešli: „Hele máš čas? Jo dobrý, sejdeme se jako a poradíme se den před začátkem semináře.“

„ZKUS DÁT DOHROMADY JMENOVITĚ TEN TÝM“

„Já (Poš), profesorka Viskupová, manželé Alligerovi a často se přichomýtnul někdo z kraje, co chtěl taky aby tam někdo byl zdejší, což bylo velice plodný, takže se to rozrůstalo.“

„A CO TŘEBA JISTEL?“

„Tyhle ty lidi přišli, když jsem já už byl tady a Poledňák, Jistel a oni pak dělali soustředění, kurzy na Moravě ve Znojmě, a tam už jako jsem byl v emigraci a tam jako přišli nový spolupracovníci možná už od Vás z fakulty.“

„ANO MIKULÁŠ POPOVIČ Z ÚSTÍ NAD LABEM“

„Jo, a to už jsem u toho nebyl, ale oni udělali hezký kus práce a myslím, že to vedl hlavně Pavel Jurkovič teda tohle to. Protože ten u toho byl vedl to a byl ohromně populární. Na co jsme sáhli, to se podařilo. To byli tak výborní lidi, že kam jsme přišli tak jsme udělali díru do světa.:“

„V OBDOBÍ OD 61 DO DOBY EMIGRACE JSI MLUVIL O ČECHÁCH ALE PŘECI SE TO PŘENÁŠELO I NA SLOVENSKO NE? JAK SE ORFF DOTKNUL TOHO SLOVENSKÉHO PROSTŘEDÍ?“

„Ano, no stejným způsobem. Tenkrát bylo Českoslovesnko, takže tam se to dozvěděli přes noviny a rozhlas. Ono se o nás strašně psalo. Potom nám taky pomohly hodně stavby českých nástrojů orffovských. Kraslice myslím, že to byly. Začaly ty nástroje liftrovat do všech škol, a tak nás podporovaly finančně. Na Slovensko, to nás pozvali prvně do Banské Bystrice, potom do Bratislavy, potom přišlo pozvání do Prešova a pak do Košic jsme létali éroplánama. Až do Košic, celá skupina i s nástroji, a tam jsme měli vůbec největší úspěch. To už byl konec republiky a Slováci myslím mají komplex méněcennosti doted', řekl bych. Takže Češi přijedou a budou nám něco vykládat. Takže viděli, a výhoda byla, že Boženka uměla Slovensky, tak mluvila slovensky, že jsme byli přátelský. Každý večer se sedělo v hospodě a tancovalo se do půlnoci to byly nádherný zážitky. A když viděli že jsme jako oni, tak nám otevřeli srdce, a všude nás chtěli mít. Ta naše parta byla nesmírně oblíbená v celé republice a přidávali se lavinově k nám, a kdo se přihlásil tak se pro něj vždycky našla práce, třeba organizační práce nebo kontakty s inspektory. Každý se tam uplatnil. My jsme nikomu nikdy neřekli: „Ono to nejde“, ale řekli jsme: „Všichni pojd'te k nám a spolupracujte s námi.“

„ZKUS NÁM PŘIBLÍŽIT NĚJAKOU VZPOMÍNKU NA BANSKOU BYSTRICI, KDY JSTE BYLI POZVÁNI TOU PEDAGOGICKOU FAKULTOU A JAK JSTE PROVEDLI SEMINÁŘ, KDO TAM BYL, JAKÉ PODMÍNKY VÁM VYTVOŘILI, A TAK“

„No symposium, který organizovala Bánská Bystrica, tam byli pozváni i ti profesori a pedagogové, slovenská záležitost. Tam jsme se všichni sešli a pamatuju si, že jsme byli vyzváni ke spolupráci. A naše celá skupina tam udělala kurz. Teda ale nejlepší byl jeden z večerů, kdy děkan pedagogické hudební fakulty oznámil, že se večer půjde na salaš. Objednal tam večeri a cikánskou kapelu, a když začli hrát, tak to byl Schulwerk v nejlepší slova smyslu! Lepší to nemohlo být. To samé jsme prožívali několikrát v Bratislavě. Tam je ten františkánský centrální gotický kostel ale vespod je nádherný lokál/restaurace, a tam taky přišla a hrála cikánská kapela a tam se tančilo do půlnoci. A to byly ty styky se Slovenskem, ale i s Moravou. Byli srdeční, ohromně. Já si pamatuju a mám podobnou vzpomínku na Brno, tam si mě oblíbil Kantor. Byl to inspektor hudby Brněnského kraje, ne kantor, on už nežije, Zdeněk a ten mi dal týdenní cyklus orffovského školení po celé střední Moravě. Tak jsem vzal auto vozil jsem nástroje a navštěvoval jsem jedno to místo za druhým celý týden. Každý den jsme byli někde jinde. Taky jsme si povídali životní a rodinné příběhy. A on to byl dirigent Šlapanického sboru dětského, výborný muzikant a člověk, co měl obrovský smysl pro humor. A některé ty semináře jsme vedli my dva společně. To bylo jako, když uděláš kabaret, a my jsme si při tom vyučování dobírali jeden druhého a celý sál se bavil od rána do večera. A to nám říkali Lauren a Hardy nebo Pat a Patachon, když se Poš sejde s tímhle Zdeňkem od K. To byly nezapomenutelný, často velice humorné semináře“

„JAK JSTE JEZDILI NA SEMINÁŘE? BYLY URČENY HLAVNĚ PRO UČITELE A TAKÉ JSTE PRACOVALI S DĚTMA. A CO JSTE MĚLI V OBSAHU? CO BYLO NÁPLNÍ? JAKÁ HRA A POHYB? JAK VYPADAL SEMINÁŘ PRO DĚTI A JAK PRO KANTORY?“

„Naši konzumenti byli především učitelé, kteří učí na hudebních školách, takže měli vzdělání nejméně hudební konzervatoře, že jo. Čili to nebylo třeba se tam s nimi moc elementárně zabývat, to byli vzdělání lidé, to bylo jejich povolání, to byla ta nejsilnější větev toho Schulwerku. Kdo měl o to obrovský zájem, byli i učitelé mateřských škol, hlavně ti, co měli zájem o hudbu a do třetice učitelé obecných škol. Rozuměl jsem té práci o Schulwerku jako elementární. To slovo elementární bylo interpretováno Orffovým institutem, takže se potom mluvilo pořád o elementární hudbě, ale byl to Orffův výrok, ale nikdo nevěděl, co to je.“

„LEPŠÍ VÝRAZ BY BYL PRIMÁRNÍ, NEŽLI ELEMENTÁRNÍ“

„No jo, ale ten Orff institut píše ve slově elementární uprostřed té věty velký „E“ a zkoušel jsem to pak definovat co tím vlastně myslí. Já jsem to chápal tak, že jako skoro předškolní hudební výchova od mateřských škol přes ty mrňata řekněme do takových deseti let, řekněme 3. 4. třídy obecné školy to taky píšu tady v tom. Protože jsem si uvědomoval, kdyby se tím Orffem strašilo, říkalo by se, to je i pro dospělé, to není jen pro Orffa, takže jsem se Orffa pak zeptal samotného. „Prosim vás, a co to je ta elementární hudba dětí?“ A on mi řekl: „No, to je když jsou ty malé děti u maminky a ještě nechodí do školky a učí se a dělat blabla platla, to je ta elementární hudba.“ To jsem ale nesměl nikde říct. Protože to není jen pro děti hudba. To jsem ale v Čechách myslel na mateřskou školu, na ty mrňata čtyř a pětiletý a potom třetí obecnou a nebo možná pátou obecnou a byl jsem si vědom, že z toho hrozilo nebezpečí. Zaprvé odklon od lidové hudby, protože bysme hráli jen samého Orffa, proto tam máme lidové a národní písně český, slezský, moravský a slovenský. A to musí být ten kámen uhelný to musí zůstat k tomu se to musí vést. To je národní kultura Čechů, Slezanů, Moravanů a Slováků.“

„A TO SE PODAŘILO?“

„To se jako podařilo, protože já jsem nefedroval tu tajuplnou elementární já jsem to prostě ignoroval a šel jsem si svojí cestou. Já jsem učil klavír už jako mladý student. A mě tatínek zemřel, když mě bylo 16 let, a protože maminka měla malou penzi, tak jsem se zeptal té své profesorky Doležalové, jestli bych mohl začít učit. Ona že ano, to bych mohl prý. Obstarala mi 3–4 privátní žáky a já jsem potom během studia byl tak známý učitel/student na Vinohradech, že na mě potom čekali rok nebo dva roky. Třeba jsem měl v záznamu lidi, které jsem nemohl všechny probrat. Mám ale zajímavou zkušenost, že když se někdo učí nástroj, jako klavír to je nástroj, který není lehký. To dítě, když se podaří tak u toho zůstane i přes pubertu. Když začne v druhé třídě do začátku puberty, řekněme tak 12 let jo, musí dosáhnout úrovně těch snadnějších Bachů, Mozartů, Beethovenů a tak podobně. Tak u toho zůstanou, protože v pubertě oni tu hudbu už komunikují, tu hudbu cítují a začnou se zajímat o divadla, koncerty, a tak. Když je ale nezačnou ti učitelé učit, jen to elementární, jako, tak se stane to, že oni se dostanou do puberty a přestane je to bavit, protože oni mají zájem už o jiný svět. Takže se nesmí ztrácet čas to je důležitý. Čili já jsem to bral i v tom Salzburku, jako přípravu k přijímací zkoušce na hudební školu, kam se hlásily děti od tak 1. 2. třídy, aby mohly potom

dosáhnout té úrovně v té pubertě. Já si myslím, že tady to dělají dobře. Takže jsem se ideologicky do jisté míry s tím Orffo institutem rozešel, ačkoliv tady mám ve svém archivu dodnes list od pana doktora Regnera, který ten institut vedl, a tam je písemně, že žádná elementární hudba neexistuje. Tím chtěl říct taková ta hudba, která je částečně improvizovaná, kterou si vytváří ty děti pomocí učitelů pro sebe. Jenomže mě bylo nad slunce jasné, že žádné dítě nemůže komponovat, nebo velmi těžko, jako pořádně myslím. Zrovna ne tak žádný učitel na obecné hudební a mateřské škole. Že se můžou sem a tam pokusit. Já jsem nedělal nic jiného, ale věděl jsem, a pak jsem si uvědomil, že je cennější, když s nimi třeba nacvičím nějakou pohádku na téma třeba lidové písničky německý nebo to, na co by se oni rozpomněli. Prostě ten národní poklad je esteticky a hodnotou převyšuje, tyhle ty pokusy o tu elementární kompozici, která nikdy neměla žádnou velikou úroveň, ani na Orff institutu. Je třeba spojovat oba ty póly, jak jsem řekl, tu národní lidovou hudbu s tím Orffovým Schulwerkem“

„Já bych řekl, že ten Orffův systém vlastně umožňuje vstup hudby do vědomí dítěte. A ten vstup má právě pochopit výrazovými a formotvornými prostředky, jako základ pro rozvoj hudebnosti a citové kultivace člověka. A když to člověk pozná, tak už potom za tím jde a tím se hudba stává potřebou. A aby se hudba stala potřebou pro život každého člověka, tak je nutné naučit ty elementární nebo primární výrazové prostředky a naformovat je a od těch základních to všechno naučit.“