

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FAKULTA TĚLESNÉ VÝCHOVY A SPORTU

**Problematika hudebnosti v esteticko-koordinačních sportech**

Diplomová práce

Vedoucí bakalářské práce:

**Mgr. Šárka Panská**

Vypracovala:

**Bc. Radka Hlaváčková**

Praha, 2014

Prohlašuji, že jsem závěrečnou diplomovou práci zpracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité informační zdroje a literaturu. Tato práce ani její podstatná část nebyla předložena k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

V Praze, dne

.....

podpis

## Evidenční list

Souhlasím se zapůjčením své bakalářské práce ke studijním účelům. Uživatel svým podpisem stvrzuje, že tuto bakalářskou práci použil ke studiu a prohlašuje, že ji uvede mezi použitými prameny.

Jméno a příjmení:

Fakulta / katedra:

Datum vypůjčení:

Podpis:

---

### **Poděkování**

Ráda bych touto cestou nejvíce poděkovala Mgr. Šárce Panské za velmi obětavé a trpělivé vedení, vstřícný postoj a cenné rady, kterých se ke mně v průběhu zpracovávání diplomové práce dostávalo.

## **Abstrakt**

**Název:** Problematika hudebnosti v esteticko-koordinačních sportech

**Cíle:** Diplomová práce se zabývá problematikou hudebnosti ve spojení s oblastí esteticko-koordinačních sportů, konkrétně akrobatického rokenrolu, latinskoamerických tanců a moderní gymnastiky. Cílem je zjistit úroveň hudebnosti u aktivních jedinců působících v těchto sportovních odvětvích a naměřené hodnoty v rámci jednotlivých estetických sportů porovnat.

**Metody:** Výzkum byl proveden formou standardizovaného testu hudebnosti podle Arnolda Bentleye. Výzkumný soubor tvoří závodnice mladšího školního věku (7 – 10 let) v akrobatickém rokenrolu (10), latinskoamerických tancích (10) a moderní gymnastice (10). Výsledky jsou interpretované pomocí tabulek četností a sloupcových grafů prostřednictvím funkcí v Excelu.

**Výsledky:** Pořadí esteticko-koordinačních sportů dle úspěšnosti v testu hudebnosti podle A. Bentleye je následující: 1) Akrobatický rokenrol (58,1%), 2) latinskoamerické tance (56,5%), 3) moderní gymnastika (55,5%).

**Klíčová slova:** akrobatický rokenrol, hudebně-pohybové vztahy, latinskoamerické tance, mladší školní věk, moderní gymnastika

## **Abstract:**

**Title:** The Problematics of musicality in aesthetic-coordination sports

**Objectives:** This thesis deals with the problematics of musicality in conjunction with aesthetic-coordination sports, particularly acrobatic rock and roll, Latin American dances and modern gymnastics. The aim is to determine the level of musicality in active individuals operating in these sports sectors and compare these results.

**Method:** The research was made by using standardized test of musicality by Arnold Bentley. The research group consists of competitors of early school age in acrobatic rock and roll (10), Latin American dances (10) and modern gymnastics (10). The results are interpreted by using the tables of frequency and bar graphs through a functions in Excel.

**Results:** The Ranking aesthetic-coordination sports by success in the test musicality by Arnold Bentley is following: 1) Acrobatic rock and roll (58,1%), 2) Latin American dances (56,5%), 3) modern gymnastics (55,5%).

**Keywords:** acrobatic rock and roll, music-movement relationships, Latin American dances, early school age, modern gymnastics

# OBSAH

1 ÚVOD .....	9
2 CÍL A ÚKOLY .....	11
2.1 Hypotézy.....	11
3 TEORETICKÁ ČÁST .....	12
3.1 Problematika hudebně pohybových vztahů.....	12
3.1.1 Tón.....	12
3.1.2 Takt.....	13
3.1.3 Tempo.....	14
3.1.4 Dynamika .....	16
3.1.5 Rytmus.....	17
3.1.6 Harmonie .....	18
3.1.7 Hudební forma.....	19
3.1.8 Melodie.....	20
3.2 Základní hudebně-psychologické pojmy .....	21
3.2.1 Vymezení pojmu hudebnost.....	24
3.2.1.1 Předpokladová složka hudebnosti .....	27
3.2.1.2 Dynamizující složka hudebnosti .....	29
3.2.1.3 Sociální složka hudebnosti .....	31
3.3 Charakteristika mladšího školního věku.....	32
3.4 Esteticko-koordinační sporty .....	35
3.4.1 Akrobatický rokenrol .....	36
3.4.1.1 Hudební složka v akrobatickém rokenrolu.....	37
3.4.2 Moderní gymnastika.....	37
3.4.2.1 Hudební složka v moderní gymnastice .....	39
3.4.3 Latinskoamerické tance .....	40
3.4.3.1 Hudební složka v latinskoamerických tancích .....	41
4 METODIKA PRÁCE.....	43
4.1 Popis výzkumného souboru.....	44
4.2 Použité metody .....	45
4.2.1 Test rozlišování výšky tónů.....	46
4.2.2 Test melodické paměti.....	47
4.2.3 Test analýzy akordů.....	48
4.2.4 Test rytmické paměti .....	48
4.3 Sběr dat.....	49

4. 4 Analýza dat .....	49
5 VÝSLEDKY .....	51
6 DISKUZE.....	61
7 ZÁVĚR.....	65
PŘEHLED POUŽITÝCH ZDROJŮ .....	67
PŘÍLOHY .....	72



# 1 ÚVOD

Důvod výběru tématu týkajícího se akrobatického rokenrolu byl prostý, jelikož jsem se v nedávné době tomuto nádhernému gymnastickému sportu začala aktivně věnovat a stal se pro mě přitažlivý nejen z diváckého pohledu, ale i tzv. na vlastní kůži.

V bakalářské práci jsem se zabývala psychologickými aspekty strachu tanečnic z náročné akrobacie. Předmětem diplomové práce se staly snahy prozkoumat toto sportovní odvětví z jiného soudku, proto se ubírají spíše cestou spojenou s uměním. Jedná se o spojení sportovního výkonu esteticko-koordinačního charakteru s hudebním doprovodem, který je výkonu nedílnou součástí, neboť díky právě hudebnímu doprovodu nabývá sportovní výkon v akrobatickém rokenrolu povahy přímo uměleckého představení, nadneseně řečeno.

Dostáváme se do oblasti, kde se hudba dokonale snoubí s krásou tělesného pohybu a tvoří ojedinělý komplex, kdy taneční páry dokážou vykouzlit vysoce emocionální zážitek obohacující emocionální a myšlenkový svět lidí. Harmonickým skloubením hudební složky se složkou pohybovou vzniká jakési pouto, kdy pohyb přesně reaguje na danou hudební předlohu. Při zamyšlení se nad tímto faktem však vyplouvá na povrch celá řada otázek týkajících se problematiky hudebnosti. Je schopen každý taneční pár realizovat a vyjádřit ideální vztah mezi pohybovým projevem a hudebním doprovodem? Nad touto otázkou se dá polemizovat, avšak významnou roli jistě hraje hudební sluch, který je jedním z hlavních determinantů určující, zda se bude konat představení fascinujícího hudebního vnímání s pohybovým projevem vyjadřujícím strhující hudební prožitek.

Nabízí se také možnost uvažovat nad tím, zda hudebnost nemůže být nahrazena něčím jiným, co by rovněž splňovalo existenci krásy pohybu perfektně zapadající do příslušného hudebního doprovodu. Tyto a další otázky týkající se hudebnosti a hudebně-pohybových záležitostí položily základní stavební kameny předmětu zkoumání diplomové práce.

Vzhledem k velmi dobré dostupnosti k jiným sportovním klubům věnujícím se rovněž sportům esteticko-koordinačního charakteru se mě zhostila myšlenka, že by bylo velmi zajímavé porovnat hudebnost jedinců pocházejících z rozdílných sportovních odvětví, avšak s podobnou ne-li totožnou podstatou existence, spojením hudby a

pohybu. Respektive vybrat sportovní oblasti, kde významnou součástí závodních výkonů netvoří pouze pohybové schopnosti, ale kde mají signifikantní roli také schopnosti hudební.

Vybranými esteticko-koordinačními sporty pro zkoumání problematiky hudebnosti se staly: Akrobatický rokenrol, latinskoamerické tance a moderní gymnastika. Cíl práce je zjištění úrovně hudebnosti u aktivních jedinců věnujících se jednomu z výše uvedených sportovních odvětví, potažmo porovnání naměřených hodnot v rámci sportovních oblastí mezi sebou navzájem. Testování hudebních schopností bude probíhat formou standardizovaného testu hudebnosti podle A. Bentleye.

Z výzkumu vzešlá zjištění mohou informovat a obohatit všechny, kteří jsou do této oblasti zainteresovaní, ale jsou určena zejména pro trenéry, kteří mohou zjistit úroveň významných aspektů podílejících se na výkonu jejich svěřenců a pracovat na odstraňování případných slabin či naopak rozvíjení schopností. Přínos práce tedy spočívá v očekávaném hlubším poznání dané problematiky a nalezení budoucích směrů výzkumu.

## 2 CÍL A ÚKOLY

Předmětem výzkumu je zjišťování úrovně hudebnosti u aktivních jedinců působících v esteticko-koordinačních sportech (akrobatický rokenrol, latinskoamerické tance a moderní gymnastika) prostřednictvím standardizovaného testu hudebnosti dle Arnolda Bentleye.

### **Dílčí úkoly práce:**

- Provést literární rešerši k dané problematice a zpracovat teoretická východiska práce
- Vytyčit cíl a úkoly práce
- Zpracovat metodiku práce, charakterizovat použité metody zpracování
- Realizovat testování
- Sběr dat a statisticky zpracovat výsledky
- Doporučit opatření pro společenskou praxi

### 2.1 HYPOTÉZY

Byly stanoveny následující hypotézy:

- Hypotéza č. 1  
Předpokládáme, že změřené výkony všech závodnic akrobatického rokenrolu, latinskoamerických tanců i moderní gymnastiky budou ve srovnání s orientačními normami hudebnosti mládeže normální populace hodnocené jako nadprůměrné.
- Hypotéza č. 2  
Předpokládáme, že úroveň hudebnosti u párových esteticko-koordinačních sportů bude vyšší nežli u individuální moderní gymnastiky.

## 3 TEORETICKÁ ČÁST

Obsahem této části jsou teoretická východiska potřebná pro pochopení dané problematiky a potažmo k účelnému zpracování výzkumné části diplomové práce. Mezi stěžejní kapitoly teoretické části patří Problematika hudebně pohybových vztahů, Základní hudebně-psychologické pojmy, Charakteristika mladšího školního věku a Esteticko-koordinační sporty, přičemž každá z těchto oblastí vychází z utříděné a analyzované odborné literatury, domácí i zahraniční.

### 3.1 PROBLEMATIKA HUDEBNĚ POHYBOVÝCH VZTAHŮ

Šimek (1991) považuje hudbu za jeden z nejkrásnějších prostředků pomocí nichž mohou lidé vyjadřovat své emoce a myšlenky. Při hudbě je možné snít a nemít ani potuchy o tom, z jakých tónin se skládá nebo jaká je harmonická složka či instrumentace skladby. Avšak ve chvíli, kdy začneme spojovat hudbu s pohybem, zjistíme, že je nutné respektovat její základní řád, neboť bychom se s ní mohli dostat do rozporu.

Podle Krapkové (1995) respektovat základní řád hudby znamená uvažovat nad jejími výrazovými složkami – především tempo, rytmus, takt, formu, melodii, harmonii, dynamiku a celkový charakter.

Hudba a pohyb mají jednu klíčovou vlastnost společnou a to, že probíhají v čase. To znamená, že se dají exaktně měřit, dělit na jednotlivé časové úseky a vůbec různým způsobem organizovat v časoprostoru. Organizace pohybu vychází z organizace toku hudby, kterou ke cvičení/tančení a tvorbě hudebně-pohybových celků užíváme (Novotná, Panská, Šimůnková, 2011).

#### 3.1.1 TÓN

Podle Vrkočové (1994) představuje tón zvuk, který vzniká pravidelným chvěním tělesa. Tón je “hudební zvuk”, který můžeme zahrát či zazpívat. Grafickou značkou pro tón je nota.

Tón představuje základní stavební kámen hudby. Mezi základní vlastnosti tónu patří:

- výška – je závislá na počtu kmitů zvučícího tělesa. Čím je počet kmitů vyšší, tím je vyšší i tón a naopak. “Základním tónem v tomto smyslu je tón nacházející se zhruba uprostřed klaviatury piana a nazývá se “komorní a”. Jeho kmitočet se pohybuje zpravidla na 440 Hz. Tímto tónem zní tzv. ladička, což je kovová tyčinka ve tvaru U, která svým úderem o tvrdý předmět vydá kýžený zvuk. Tento tón můžeme též slyšet v orchestru před příchodem dirigenta, kdy hráči např. klavírem doladují své smyčcové a dechové nástroje. Na tomto tónu je založena zejména nauka o melodii a harmonii,
- délka – závisí na době trvání kmitů, tudíž rozeznáváme různé tónové délky (krátké, střední, dlouhé). Tóny různých délek se řadí do konstantních časových celků (taktů), které pak tvoří základ rytmické struktury hudebního celku,
- síla – závisí na šířce (amplitudě) kmitu. Čím je amplituda širší, tím je tón silnější a naopak. Tato skutečnost evokuje nauku o dynamice a pro nás potřebnou možnost rozlišování tónů podle důrazu (akcentu) na přízvučné a nepřízvučné tóny,
- barva – je závislá na daném materiálu nástroje a také počtu alikvotních tónů. Tón o určité výšce (např. „komorní a“) zní jinak na klavíru, klarinetu, houslích, kytáře či zazpívaný lidským hlasem. Tohoto faktu využívá především nauka o instrumentaci (aranžování) skladeb (Novotná, Panská, Šimůnková, 2011).

Základní soulad mezi hudbou a pohybem spočívá v respektování pulsu počítacích dob, nazývané též jako metrum. Počítací doba vyjadřuje základní jednotku hudebně metodického a hudebně pohybového členění. To umožňuje z jednoho zdroje organizovat skupinový pohybový projev, rozložit tak složitější pohybovou strukturu do jednotlivých počítacích dob a tím pádem ji lépe zvládnout (Krapková, 1995).

### 3. 1. 2 TAKT

Takt, z latinského *tactus*, se překládá jako dotek, úder, rozdělení hudebního toku na stejné časové oddíly, jež jsou vyznačeny taktovou čarou (Vysloužil, 1995).

Podle Vrkočové (1994) je taktem rytmická jednotka hudební skladby, která vzniká střídáním přízvučných (těžkých) a nepřízvučných (lehkých) tónů (dob). Na začátku každé skladby se píše označení, z jakých taktů se skladba skládá a v jakém taktu bude. Horní číslice označuje množství počítacích dob v každém taktu (2, 3, 4, 6), spodní číslice představuje jejich délkovou hodnotu (např. doby půlové, čtvrtinové, aj.). Například valčíky jsou obvykle ve tříčtvrtinovém taktu –  $\frac{3}{4}$ .

Přízvučná (těžká) doba je první dobou taktu. Přízvuk značíme značkou >. V notovém záznamu od sebe takty oddělujeme tzv. taktovými čarami, což jsou svislé úsečky sahající v notové osnově od její první linky k poslední. Takty mající pouze jeden přízvuk jsou jednoduché, čili takty o dvou (dvoudobé) a třech (třidobé) dobách. Takty s větším počtem dob jsou složené z taktů jednoduchých a nazývají se složené. Mají tedy dva přízvuky, hlavní > a vedlejší - . Ke cvičení se nejčastěji využívá taktů jednoduchých (Krapková, 1995).

V notovém zápisu se takt objevuje z praktických důvodů členit proud hudby do přehledných úseků. Je-li hudba jednoduchá a pravidelně uspořádaná, najdeme zřejmou souvislost taktového členění spolu se znějícími tóny a metrorytmickým průběhem. Poté je takt seskupen do různých rytmických hodnot do metrického celku.

V tělovýchovném názvosloví se při zápisu skladeb menších rozsahů využívá pro pořadí taktů zpravidla římských číslic, pro označení počítacích dob v taktu arabských číslic (Šťastná, Mihule, 1984).

### 3. 1. 3 TEMPO

Tempo pochází z latinského *tempus*, v překladu čas. Tempo představuje stupeň rychlosti hudebního dění a je to velmi důležitý hudební parametr, který spoluurčuje délku trvání rytmických hodnot (rytmus) a jejich objektivní měřitelnost. Tempo též určuje délku skladeb. Tento hudební parametr je udáván metronomem a různými slovními výrazy (Vysloužil, 1995).

Tempo je vlastnost řady počítacích dob, jejichž prostřednictvím se představuje tok hudební skladby po stránce své rušnosti a to rovněž platí o strukturách vytvořených k hudbě pohyby těla. Důležité je si uvědomit, že tu nejde o rychlost: pohyby končetin o

různém rozsahu dráhy mohou být cvičeny v jednom tempu, ale jejich rychlosti budou odlišné (Šťastná, Mihule, 1984).

Jednoduše musíme počítat s tím, že určité typy pohybu zaberou více času (dlouhá dráha pohybu) než jiné, a poté je nutné tyto rozsáhlejší pohyby provádět v pohybovém tempu dvakrát nebo čtyřikrát pomalejším oproti hudebnímu. V moderním scénickém tanci se užívá pojem half time, quarter time. Naopak v pomalejším tempu můžeme realizovat některé druhy pohybu dvakrát rychleji (double time) (Novotná, Panská, Šimůnková, 2011).

Podle Skopové a Zítka (2006) tempo hudby záleží na střídání počítacích dob (pulzů) za minutu. Tabulka č. 1 představuje základní rozdělení tempa označeného znakem metronomu (MM, nebo v anglické verzi BMP).

*Tabulka č. 1 – Základní rozdělení tempa*

<b>BMP 40 - 60</b>	pomalé tempo (adagio, lento, largo)	statický strečink, vedené pohyby, polohy apod.
<b>BMP 70 - 80</b>	mírné tempo (moderato, adante)	protahování, mobilizační cvičení apod.
<b>BMP 90 - 110</b>	střední tempo (allegretto)	chůze, dynamické rozcvičení, kondiční programy apod.
<b>BMP 115 - 145</b>	rychlé tempo (allegro, presto)	běhy, AE choreografie, poskoky, švihy apod.
<b>BMP 150 a více</b>	velmi rychlé tempo (prestissimo)	Tae bo, Spinning, HI AE apod.

Podle Kurkové (1987) jakýkoliv rytmický tvar získává svou životnost pouze v určitém tempu. Velmi často jsou důležité i jemné niance. Schopnost volit správné tempo je znakem přirozené hudebnosti a jisté muzikální inteligence ať už hudebního interpreta nebo tanečníka. Tempo hudebního doprovodu je pro pohyb nesmírně důležité. Při pomalejším tempu, než má být, se může jevit určitý taneční krok jako těžkopádný, rozvláčný a špatně se tančící, naopak při rychlejším tempu je tentýž krok překotný a prostorově působí nedotaženě. Oba dva případy pro nás znamenají jisté ochuzení kvality pohybu.

S tempem můžeme pracovat také takovým způsobem, že rychlost impulsů zrychlujeme či zpomalujeme. Zrychlování (*accelerando*) může pronikat pouze do určité části hudební periody (fráze), ale může být postupné (*poco ā poco*) i v celém průběhu skladby (např. čardáše). Je-li zrychlování vyjádřeno pohybem, dochází u zúčastněných v jeho rychlém konci doslova k euforickým reakcím. Podobným způsobem se pracuje u zpomalování (*ritardando*). Tento způsob interpretace skladby, kdy dochází v průběhu její realizace k různým zpomalováním a zrychlováním záměrem skladatele, ale i interpreta a jeho hudebního citění, se nazývá *agogika* či *agogické změny* (Novotná, Panská, Šimůnková, 2011).

### 3. 1. 4 DYNAMIKA

V hudbě znamená dynamika souhrn různých projevů síly tónů. V tanečním pohybu jde hlavně o jeho vnitřní sílu, která se projevuje ve tvaru a linii pohybu, ve vztahu k prostoru i ve vlastním výrazu (Kurková, 1987).

Vrkočová (1994) prezentuje dynamiku jako stupňování nebo odstiňování síly tónu vyznačované v notovém záznamu různými dynamickými značkami.

Novotná, Panská a Šimůnková (2011) uvádí rozsah dynamické škály, který vymezují tři základní stupně:

- slabě (*piano* – *p*)
- středně silně (*mezzoforte* – *mf*)
- silně (*forte* – *f*)

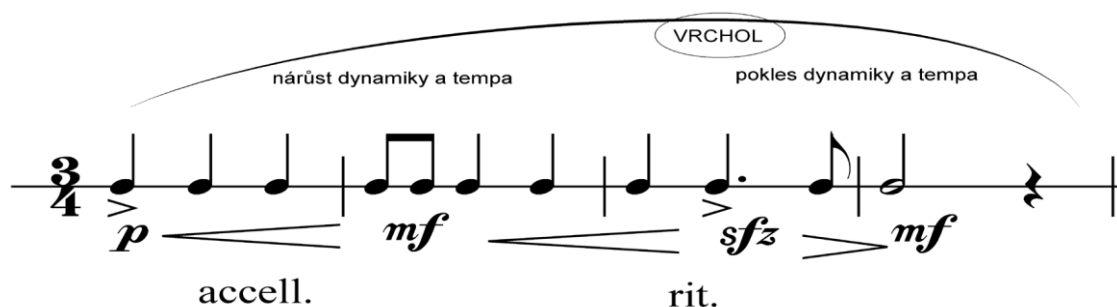
Střídají-li se větší plochy (př. osmitaktová perioda) v různých stupních dynamiky, mluvíme o dynamice terasovitě.

Od základního střídání dynamických teras k zvládnutí jemných dynamických odstínů vede dlouhá cesta, tedy od organických celků dynamického nárůstu (*crescendo*, zesilování) k opadání energie (*decrescendo*, zeslabování). Za nejvhodnější metodický prostředek pro tento typ činnosti lze použít živý hudební doprovod, popřípadě vhodně zvolenou hudební předlohu. Pocity z takto navozeného *crescenda* a *decrescenda* přinášejí téměř bezprostřední kinestetické reakce. Mezi póly *piano* a *forte* tak vzniká řada mezistupňů (*mezzoforte* – středně silně, *mf*), ale prodlouží se také dynamická škála do



pocitů fortissima (stupňované forte, ff) a forte fortissima (další zvýšení dynamiky, fff), v opačném směru pak k pianissimu (pp, velmi slabě) a piano pianissimu (co nejslaběji, ppp) (Šťatsná, Mihule, 1984).

V interpretační rovině skladby prostřednictvím agogické práce s tempem a dynamikou vzniká „přednes“, který lze převést i do pohybové roviny. Řeč je o tzv. dynamickém oblouku neboli sekvenci několika taktů (4, 8), kde vzrůstá a za vrcholem opět klesá dynamika doprovázená rovněž zpravidla tempovými změnami. Znárodnění dynamického oblouku představuje obrázek č. 1 (Novotná, Panská, Šimůnková, 2011).



Obrázek č. 1 – Dynamický oblouk

### 3. 1. 5 RYTMUS

Podle Kurkové (1987) můžeme pravidelný rytmus sledovat v přírodě i prostředí lidmi vytvořeném. Rytmus se projeví současně v pohybu i ve zvuku plynoucích vln nebo kymácejících se větví v korunách stromů, hledíme-li na rozhoupaný zvon, rovněž si uvědomujeme soulad jednotlivých zvonivých úderů s jeho pravidelným kyvem. Při chůzi má shodný rytmus pohyb i zvuk kroků. Z těchto příkladů je patrné, že rytmus prostupuje jevy zvukové i pohybové. Vstoupíme-li dále do světa umění, zjišťujeme, že rytmus je vlastní hudbě i tanci. Přesto však vztah hudebního a tanečního rytmu není tak jednoduchý, jak by se na první pohled mohlo zdát a to z toho důvodu, že rytmus není samostatný hudební projev, který slouží k doprovodu tance, ale je neodlučně spjatý s tempem, melodikou, dynamikou, formálním členěním a celkovým charakterem hudby.

Rytmus chápeme jako pravidelné vnitřní členění průběhu skladby střídáním přízvučných a nepřízvučných anebo delších a kratších dob (tónů). S melodií a harmonií

vytváří rytmus tři základní prvky hudebního projevu. Rytmem se rovněž rozumí členění přirozeného pohybu do pravidelných úseků (Vrkočová, 1994).

Těplov (1968) charakterizuje smysl pro hudební rytmus jako schopnost aktivně prožívat (pohybem odrážet) hudbu a tak jemně pociťovat emocionální výraz časového průběhu hudebního pohybu.

Rytmus se významně uplatňuje v každé pohybové činnosti, a to tak, že dává pohybu organizovanost a ekonomizuje její průběh. V arytmičtém pohybu dochází k narušení ekonomické plynulosti – účelná pohybová struktura rytmického cyklu znehodnocuje vyváženost v časových proporcích, dynamická složka se zapojuje nevhodně, co se týče rozmístění impulsů či jejich velikosti.

Charakteristické pro vnímání rytmu je to, že se při něm vždy počítá s možností aktivní nápodoby pohybem lidského těla. Není-li toto možné (při příliš rychlých nebo příliš pomalých tempech či příliš komplikovaném podnětu), pak k rytmizaci nemusí v subjektu vůbec dojít (Šťastná, Mihule, 1984).

### *3. 1. 6 HARMONIE*

Termín harmonie pochází z řečtiny a znamená soulad, řád. V antické a řecké filosofii a teorii hudby označovala harmonie soulad částí v celku (Vysloužil, 1995).

Harmonie je jednoduše nauka o stavbě akordů a jejich spojování (Vrkočová, 1994).

Bartovský (1941) uvádí tři významy slova harmonie:

- současné znění několika tónů různé výšky (souzvuk)
- nauka o těchto souzvučích (akordech), jejich správném zapisování a spojování
- sbor hudebních dechových nástrojů

Počet tónů, který má současně znít, může být libovolný (2, 3, 4, 5 i více). Rozlišujeme tedy dvojsouzvuky, trojsouzvuky apod. K čemu však lhostejní být nemůžeme, které tóny do souzvuku zvolíme. Například příliš neladí současné znění sousedních tónů (c-d-e-f, do-re-mi-fa, c-cis-d apod.), naopak velmi dobře ladí tóny sdružené po terciích

(do-mi-sol, sol-si-re-fa) nebo sdružené ve větších intervalech nežli jsou tercie (do-fa-la, do-sol-do-mi) a konečně i v sekundách ve spojení s terciemi (fa- sol- si-re, re-fa-sol-si).

Harmonické cítění znamená schopnost analyzovat akordy, diferencovat konsonance a disonance, prožívat vazby akordů (harmonii) i vícehlasou hudbu. Složkou harmonického cítění je melodický sluch a tonální cítění. Harmonické cítění bývá někdy považováno za vyšší stupeň cítění tonálního, projevuje se schopností analyzovat počet tónů ve vícezvuku a schopnost rozeznat falešný či správný harmonický doprovod na základě diference konsonance a disonance (Vachudová, 2012).

### 3. 1. 7 HUDEBNÍ FORMA

V souvislosti s hudebními skladbami se používá pojem forma zejména v těchto dvou významech:

- v širším pojetí jde o formu ve vztahu k obsahu skladby v návaznosti na filosofickou a estetickou kategorii forma a obsah. Termín forma v tomto případě obsahuje všechny vyjadřovací prostředky, pomocí nichž se sděluje obsah skladby (například melodikou, harmonií, instrumentací atd.),
- v užším pojetí znamená forma uspořádání celku skladby z jejích částí. Podle způsobu tohoto uspořádání rozlišujeme různé hudební formy (Zenkl, 1990).

Hudební forma slouží k tomu, aby melodická, harmonická, metroritmická i myšlenková složka hudby působila na posluchače uspořádaným dojmem. V celém hudebním spektru různých žánrů existuje spousta různých hudebních forem od těch nejjednodušších (např. lidové písně) až po složité sonátové formy v symfonické tvorbě. V hudbě užitě, kterou hlavně vybíráme pro různé gymnastické hudebně-pohybové aktivity, je základem hudební formy tzv. periodický princip, který se uplatňuje v malé či velké písňové formě. Malá písňová forma představuje nejjednodušší hudební formu vycházející z periodického principu. Periodou, též větou (slangově fráze) se rozumí uzavřená hudební myšlenka zpravidla osmitaktová, v které lze poměrně dobře i poslechem rozeznat první polovinu (předvěti) a druhou (závěti) (Novotná, Panská, Šimůnková, 2011).

Spousta lidových a zlidovělých písní má jako hudební základ pouze jednu periodu. Tento základ je ale prodlužován několikerým opakováním za použití nového textu, tzv. slok. Občas nalezneme i v umělé hudbě (zpravidla v rámci většího cyklického útvaru) větu obsahující pouhou periodu (Kvěch, 2013).

Pokud celou skladbu tvoří pouze jedna perioda, mluvíme o jednodílné písňové formě. Tato forma je však poměrně vzácná a skladeb v ní realizovaných není mnoho. Složitější formou pak je tzv. malá písňová forma dvoudílná bez reprízy, která je složena ze dvou hudební myšlenkou odlišných zpravidla osmitaktových period (a, b). Druhým a častějším druhem dvoudílné malé písňové formy je malá písňová forma dvoudílná s reprízou, která vzniká tak, že v druhé půlce periody (v jejím závěti) přichází část (většinou též závěti) periody první.

Malá třídílná písňová forma v uspořádání tří myšlenkově odlišných period za sebou (a b c) se používá velmi vzácně. Nejčastějším typem malé třídílné písňové formy je a b a, přičemž díl b bývá obvykle kratší (poloviční) oproti dílu a, který se po dílu b navrácí v celé plné délce (Novotná, Panská, Šimůnková, 2011).

### 3. 1. 8 MELODIE

Melodie se skládá ze dvou složek :

- z postupu tónových výšek (tzv. melos, melodická linka nebo melika)
- z rytmu (přesněji metroritmická složka)

V některých melodiích je v popředí melos, v jiných rytmus, nebo jsou obě tyto složky v rovnováze (Zenkl, 1990).

Vrkočová (1994) popisuje melodii jako řadu tónů uspořádaných skladatelem tak, aby vyjadřovaly to, co skladatel chce, čemuž se říká hudební myšlenka. Melodii má nápaditý rytmus a dá se zazpívat.

Sled v čase a prostoru uspořádaných, výškově pevně fixovaných tónů (interval) vnímáme jako hudebně logický a uzavřený celek. Melodie může být vnitřně symetricky členěna do motivů a témat (perioda), nebo může plynout asymetricky na způsob metricky nevázané prózy. Každá i nejsamostatněji vytvořená melodie závisí na určitém

tónovém systému. Nauky o melodii jsou mnohem vzácnější nežli jiné nauky o skladbě, avšak melodie je spíše uměním než nauka (Vysloužil, 1995).

Kvěch (2013) považuje za základ melodie nějaký originální nápad. Průběh melodie by měl působit na posluchače tak logicky, že by měl mít pocit, že v ní nelze pohnout ani s jednou notou. Správná melodie by měla vzbuzovat pocit, že vše naprosto přesně sedí na svém místě. Karel Janeček ve svém díle Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie dělal stran hodnocení melodií velmi zajímavé pokusy, kdy různým způsobem prohazoval ve známých a uznávaných melodiích tóny, vkládal do nich prvky z jiných melodií, kombinoval je mezi sebou apod., čímž „vědecky“ dokazoval, že danou melodii již „nelze“ vylepšit, že jsou nezpochybnitelně ideálně a přesně vytvořené. Stavba melodie by měla být také logicky vyklenutá. Za ideální případ se považuje, když nejvyšší nota melodie (její vrchol) je umístěna někde krátce před závěrem.

### 3. 2 ZÁKLADNÍ HUDEBNĚ-PSYCHOLOGICKÉ POJMY

Podle Vachudové (2012) je každý jedinec od narození obdarován určitými vrozenými a dědičnými předpoklady, jejichž rozdílná struktura a úroveň je u různých jedinců dána zvláštnostmi jejich nervové soustavy. Tyto vrozené dispozice pro určitou činnost pojmenováváme vlohy.

Perič (2008) považuje vlohy za základní dispozice jednotlivce, které vyjadřují možnosti pro budoucí schopnosti. Tyto vlohy se ale nemusí za celý život projevit, pokud jedinec nebude v prostředí pro ně vhodném.

Vlohy jsou mnohoznačné, jelikož se mohou rozvíjet různými směry a slouží jako základ pro rozvíjení schopností. Co se týče rozvoje jednotlivých schopností, tak význam vrozených vloh je různý. Vlohy jsou důležité zejména pro rozvoj hudebního sluchu, představivosti, paměti, fantazie, tvořivých projevů a myšlení. V současnosti je již překonán názor Seashora, který chtěl na základě svých testů vyloučit z hudebně-výchovného procesu děti s nedostatečnými předpoklady pro hudební vývoj. Pravdou však je, že tzv. „nehudební“ děti mají jen menší dispozice (slabší vlohový základ), které se dají vyrovnat účinnou výchovou, motivací a podnětným rodinným prostředím. Naopak při nedostatku působících stimulů může vlohová zakrnět (Vachudová, 2012).

Proto je důležité pro jejich rozvoj dostatečně podnětně bohaté prostředí. Může se stát, že jsou některé dispozice pro člověka i jeho okolí utajeny, neměl totiž příležitost je vůbec projevit anebo se k určité činnosti dostane pozdě, ve vyšším věku (Jansa, Dovalil a kol., 2007).

Podle Sedláka (1974) se hudební vlohá na základě učení mění z vrozené potence v získanou strukturu, v soubor konkrétních hudebních schopností, postojů a též zájmů o hudbu. Hudební vlohy je nutné již od útlého dětství objevovat a rozvíjet hudebními podněty a organizovanými hudebními činnostmi. Na nejnižším vývojovém stupni se doporučuje za nejvhodnější prostředek hudební hra.

Hudební schopnosti jsou předpoklady a vlastnosti, bez nichž by nebyla možná žádná percepční, produkční ani reprodukční hudební činnost (Vachudová, 2012).

Říčan (2010) řadí hudební schopnosti do skupiny uměleckých schopností, kam lze ještě zařadit schopnosti literární, výtvarné a herecké. Velké individuální rozdíly v uměleckých schopnostech jsou všeobecně uznávané. Jsou známé případy „záračných dětí“ – tříletých pianistů nebo výtvarných umělců, které se zjevně projevují už v útlém věku. V protikladu jsou lidé, kteří bez rozmýšlení přiznávají, že jsou „hudební analfabeti“ či, že nejsou schopni něco nakreslit. Osobní, ale i společenský význam uměleckých schopností vzroste, pokud se lidé naučí hospodařit s volným časem a budou ho tak více využívat k uměleckému vyjádření a k seberealizaci v různých druzích umění. Umělecké schopnosti se tak za tohoto předpokladu budou daleko více rozvíjet.

Franěk (2005) považuje hudební schopnosti za vyšší psychické vlastnosti, které jsou vybudované prostřednictvím hudební výchovy, hudebních zkušeností a celkově vlivem prostředí, ve kterém se jedinec nachází.

Rozvoj hudebních schopností je podmíněn biologickými (dědičnost) a společenskými (výchova, prostředí) faktory a dále se na jejich rozvoji podílí i další vlastnosti, např. vrozené intelektové faktory, vlastnosti smyslových orgánů, motorika a také motivace. Mezi základní faktory vývoje schopnosti patří:

- včasná stimulace vlohy
- od dětství systematické intenzivní cvičení
- navození adekvátní motivace

Už Révész (1953) ve své publikaci uvádí, že pokud jsou oba rodiče hudebně nadaní, tak je z 86% pravděpodobné, že jejich potomek bude velmi muzikální. V případě, že je muzikální pouze jeden z rodičů, pravděpodobnost hudebně nadaného dítěte je 60% a pokud jsou oba rodiče nemuzikální, tak je pravděpodobnost pouze 25%.

Za hudební schopnosti jsou považovány jen takové psychické vlastnosti a rysy, které u jedince přetrvávají po celý jeho život. Kvalita i kvantita hudebních schopností se s věkem mění, což je závislé na vlohách a především na vlivu prostředí a výchovy. V hudebně-výchovné praxi chápeme rozvoj hudebních schopností jako formování speciálních, profesionálních návyků muzicírování ale hlavně jako specifický rozvoj obecných schopností percepce a apercepce, pozornosti a obrazné paměti, představivosti a myšlení a volní regulace. Jedná se tedy o univerzální poznávací vlastnosti jedince.

Hudební dovednost představuje cvičením a učením získanou způsobilost vykonávat úspěšně určitou hudební činnost. Spolu s jejím utvářením souvisí i pojem návyk. Návyk znamená opakováním získaný sklon (schopnost) k vykonávání určité činnosti. Návyk se vybavuje samovolně, automaticky, bez uvažování a jakéhokoliv rozhodování. Vzniká buď bezděčně opakováním (dynamický stereotyp) nebo záměrně cvičením (Vachudová, 2012).

Obecně termín nadání vyjadřuje spojení vloh s určitou oblastí činnosti. Jsou to vlohy, které se už projevíly. Nadání je vždy spojené s určitým typem činnosti (Perič, 2006).

Hudební nadání je chápáno jako svérázná struktura kvalitních vrozených vloh, jako soubor vloh a jako přirozený předpoklad rozvoje hudebních schopností. Nejvyšší projevení hudebního nadání bývá nazýváno talentem, ojedinělý stupeň pak dokonce genialitou (Kos, Mihule, 1978).

Těplov (1968) popisuje hudební nadání jako kvalitativně svérázné spojení schopností, na němž závisí možnost úspěšně se zabývat hudební činností.

Hudební nadání je specifická vlastnost osobnosti, která představuje otevřený systém s hierarchickým uspořádáním jednotlivých elementů jeho struktury. Tento systém je podmíněný rozvojem klíčových hudebních schopností a projevuje se rozmanitými vztahy k hudbě a nejrozmanitějšími formami hudební aktivity jedince. Při analýze hudebního nadání je nutné si uvědomit, že jeho struktura je významně

ovlivněna kvantitativními i kvalitativními změnami, ke kterým dochází v průběhu hudebního vývoje. Hudební vývoj je charakteristický nejen formováním vnitřních předpokladů pro jednotlivé hudební činnosti, ale také pod vlivem hudební výchovy a dalších vnějších činitelů dochází k dynamickým změnám ve struktuře hudebních zájmů, orientací a potřeb člověka (Holase, 1994).

Hudební nadání se může projevovat v různých oblastech hudební činnosti – interpretační, dirigentské, skladatelské, teoretické a posluchačské (Vachudová, 2012).

Podle Holase (1994) hudební nadání v sobě snoubí jak schopnosti emocionálního prožitku při vnímání hudby stimulujících rozvoj hudebních potřeb a zájmů jedince, tak i schopnosti samostatného učení a tvořivého osvojování hudby, které mají vliv na formování hudebního vkusu jedince a podílejí se na rozvoji jeho speciálních hudebních a hudebně tvořivých schopností. Rozvoj těchto schopností poté úspěšně ovlivňuje rozvoj hudebních zájmů a potřeb. Charakter hudebního nadání je tím pádem podmíněn hudebními činnostmi a jenom prostřednictvím těchto činností může být pochopen a analyzován.

### *3. 2. 1 VYMEZENÍ POJMU HUDEBNOST*

„Úvodem je třeba si položit otázku, co je to hudebnost, jaké jsou charakteristiky této schopnosti. Kdo je „muzikální“ a kdo „nemuzikální“? Jaký je rozdíl mezi hudebníkem – komponistou, aktivním hráčem na hudební nástroj, tanečníkem nebo cvičenkou, která na hudbu cvičí, pasivním posluchačem, který hudbu vnímá a člověkem, kterého hudba nezajímá a nic mu neříká? Na tuto otázku se názory velmi různí.“ (Kos, Mihule, 1978, str. 5).

Vysloužil (1995) vymezuje pojem hudebnost neboli muzičnost jako vrozené nadání pro vnímání a provozování hudby.

Dříve se hudebnost redukovala na jedinou schopnost. Existovala domněnka, že hudebnost se omezuje na „smysl“ pro intervaly, tj. schopnost rozlišovat a reprodukovat intervaly. Jiní autoři redukovali hudebnost na schopnost analyzovat souzvuky. Tyto názory jsou nesprávné už proto, že vycházejí z velmi zjednodušeného chápání psychického života a nepřiklání se k možnosti široké kompenzace jedněch psychických



vlastností druhými. Hudebnost nelze vymezit jediným znakem, který má různé stupně, musíme uvažovat o různých znacích hudebnosti a zároveň také o různých typech a formách hudebnosti (Těplov, 1968).

Hudebnost je chápána jako komplexní schopnost jedince integrovat dílčí hudební schopnosti. Hudebnost představuje svérázný psychologicko-sociologický jev, jehož strukturu tvoří soubor schopností k hudebnímu vnímání, chápání a prožívání hudby, k hudební reprodukci a také elementární činnosti hudebně produkční. K tomu ještě přicházejí hudební potřeby a zájmy (Mihule, Kos, 1978).

Holas (1985) chápe hudebnost jako vlastnost každého duševně i tělesně normálního jedince podmíněnou rozvojem klíčových hudebních schopností, která se projevuje mnohostrannými vztahy jedince k hudbě a různými formami jeho hudební aktivity (percepční, reprodukční a elementárně produkční).

Těplov (1968) považuje za hlavní znak hudebnosti prožívání hudby jako vyjádření určitého obsahu. Absolutní nehudebnost (pokud je vůbec možná) je možné charakterizovat tak, že se hudba prožívá jednoduše jako tóny naprosto nic neříkající. Člověk je hudebnější tím, čím více „slyší v tónech“. Hudebnost předpokládá dostatečně jemné, diferencované vnímání – skutečně „slyšet hudbu“.

Někteří autoři odlišují pojmy hudebnost a hudební nadání. Hudebnost je považována za složku hudebního nadání potřebnou pro všechny hudební činnosti. Jádro hudebnosti představuje „schopnost emocionálně reagovat na hudbu“. Emocionální a sluchová stránka hudebnosti jsou mezi sebou spjaty navzájem. Hudebnost je pokládána za oblast, která vyjadřuje vztah člověka k hudbě, přičemž tento vztah je tvořen dvěma komponentami – úroveň hudebních schopností a význam hudby v životě jedince. Údaje z výzkumu se přiklání k probíhající souvztažnosti a vzájemnému posilování obou těchto komponent. V důsledku toho vyplývá, že hudebnost je na rozdíl od biologicky determinovaného nadání kategorií zejména sociální a možno říci i komplexní.

V oblasti všeobecné hudební výchovy je k vyjádření vztahů k hudbě a projevům adekvátnější využívat označení hudebnost, neboť nepředpokládá výrazný vlohový základ, ani žádné výrazné hudební či jiné schopnosti. Hudebnost považujeme za jakýsi integrátor hudebních schopností umožňující hudební aktivity, patří sem i pozitivní postoj k hudbě a porozumění jejímu obsahu. Stupně hudebnosti se pohybují od velmi

nízkých a nevýrazných (nazývané nesprávně nehudebnost – amuzikálnost) přes průměrné až k vysokým (mimo pozitivních vztahů k hudbě se prokazuje i úroveň hudebních vědomostí a aktivním přístupem k pěstování hudby v pěveckých a instrumentálních sdruženích).

Hudebnost lze dělit na aktivní (evidentní) a receptivní (latentní). Aktivní hudebnost se týká reprodukčních činností (zpěv, hra na nástroj), hudebnost receptivní se shoduje s recipováním, vnímáním hudby. Receptivní hudebnost je přisuzována všem a obhajuje tak oprávněnost hudební výchovy na všech stupních základních škol (Vachudová, 2012).

Představuje hudebnost schopnost vrozenou nebo získanou? Mínění na tuto problematiku jsou dosti odlišná. Někteří autoři zastávají názor, že je hudebnost bezmezně vrozená schopnost po rodičích a jiní naopak tvrdí, že na hudebnost jedince má významný vliv prostředí, z čehož vyplývá, že muzikálnost lze získat, vychovat (Mihule, Kos, 1978).

Vachudová (2012) ve své knize uvádí hned několik různých pojetí hudebnosti od různých autorů:

- přecenění dědičnosti hudebnosti (nativismus) – nejvýznamnějšími nativisty jsou G. Révész a C. E. Seashore, kteří podmiňují hudebnost pouze dědičnými faktory a zavrhnou všeobecnost jejího výskytu. Podle jejich názoru prostředí a výchova působí pouze na procitnutí dědičných a vrozených hudebních vloh,
- přecenění působení výchovy (empirismus) – mezi zastánce tohoto názoru patří B. R. Andrews a S. F. Nadel,
- spolupůsobení obou faktorů při rozvoji hudebnosti – téměř všichni autoři uznávají, že na úrovni hudebnosti mají svůj podíl oba činitele (vrozené i získané). Odhady současných představitelů behaviorální genetiky se pohybují na 40 % pro genetický základ (Plomin, Caspi). Přeceňování vrozenosti (nativismus) nejvíce kritizoval B. M. Těplov, podle kterého je hudebnost závislá na vnitřních faktorech, vrozených vlohách, avšak je výsledkem rozvoje, výchovy a vzdělání, tedy vlivy vnějšího prostředí, které jsou rozhodující,
- hudebnost je celistvá a nedělitelná vlastnost – k tomuto názoru se přiklání málo autorů, nejdůležitějším představitelem tohoto pojetí je G. Révész. Hudebnost

nerozděluje na jednotlivé schopnosti, přestože svými testy některé dílčí hudební schopnosti měří (smysl pro rytmus, sluchovou analýzu akordů, smysl pro fantazii, tvůrčí fantazii, pěveckou nebo instrumentální reprodukci slyšení tónů),

- hudebnost je syntéza hudebních schopností – k tomuto pojetí se přiklání naprostá většina autorů. Jejich názory se však liší v počtu schopností a také v tom, která z hudebních schopností je ve struktuře hudebnosti nezbytná.

Zdá se, že v otázce, zda je hudebnost vrozená či získaná, můžeme přijmout jakýsi kompromis. Vrozené dispozice u jedinců mohou zcela zaniknout, jestliže nejsou tyto předpoklady rozvíjeny a naopak jedinci bez výrazných muzikálních dispozic se mohou za určitých okolností mnohem naučit. Teorie dvou faktorů je tedy jakýmsi kompromisním řešením mezi dvěma vyostřenými stanovisky. Předpokladem se stává spolupůsobení obou činitelů: vlivu prostředí (hudební výuky) působícího na rozvoj vrozených vloh (Kos, Mihule, 1978).

### **3. 2. 1. 1 Předpokladová složka hudebnosti**

Předpokladovou složku hudebnosti tvoří hudební schopnosti spolu s hudebními dovednostmi (Vachudová, 2012).

Hudební schopnost je předpoklad k vytvoření hudební dovednosti. Dovednost má oproti schopnosti už speciálnější charakter, váže se k nějakému hudebnímu úkonu. V hudebních schopnostech nalézáme vlastnosti nebo rysy osobnosti, které lze objektivně zjišťovat a učebními či výchovnými zásahy postihovat a ovlivňovat jejich kvalitu (Mihule, Kos, 1978).

Vzájemná propojenost schopností a dovedností je tedy zřejmá, ale nemůžeme tyto pojmy ztotožňovat. Dovednosti jsou produktem intencionálního učení a procvičování, týkají se v podstatě jenom omezeného okruhu poznání a jednání, jsou labilnější – rychleji podléhají změně. Naopak schopnosti jsou výsledkem celkové ontogeneze osobnosti, dotýkají se hlouběji psychické podstaty, jsou obecnější a stabilnější (Vachudová, 2012).

Hudební dovednost představuje předpoklad i výsledek nějaké hudební činnosti nebo úkonu a předpokládáme v ní nejen souhrn hudebních schopností, ale i jejich vzájemné ovlivňování. Schopnost je obecnější povahy, umožňuje osvojování si několika dovedností (hudební sluch jakožto schopnost je stavebním kamenem pro osvojení spousty hudebních dovedností: pěvecko-reprodukčních, intonačních, instrumentálních). Jednotlivé dovednosti naproti tomu mohou být podmíněny celými trsy schopností. Dovednosti jsou zaměřené užším směrem a nabývají povahy konkrétních funkčních operací (např. poznávání rytmické či melodické chyby u známé skladby, určování počtu tónů ve vícezvuku) umožňující vykonávat rychlé a plynulé výkony, které jsou potřeba pro hudební činnosti, předpovídat sled motorických složek, koncentrovat a rozšířit významně pozornost a koordinovat jednotlivé činnosti (Sedlák, 1989).

Vachudová (2012) uvádí, že u spousty případů jsou dovednosti spojené s konkrétními znalostmi. Kvalitativní stránku hudebních dovedností lze hodnotit podle těchto kritérií:

- správnost provedení hudební činnosti a počet chyb
- rychlost a přesnost provedení hudební činnosti
- hudebně-estetická úroveň úkonu
- průběh provedení (např. vliv únavy)

V obecné rovině rozdělujeme dovednosti na senzomotorické (pohybové) a intelektuální. Hudební dovednosti řadíme mezi senzomotorické. Pojem „senzomotorické“ obsahuje dvě komponenty, senzorická a motorická. Senzorická složka převyšuje u dovedností sluchových, poslechových a rytmických, motorická složka je dominantní u dovedností imitačních, pěveckých, pohybových, instrumentálních a tvořivých.

Předpokladová složka hudebnosti je tvořena následujícími hudebními schopnostmi:

- sluchově percepční schopnosti
- sluchově pohybové schopnosti
- analytické a syntetické schopnosti
- rytmické cítění
- tonální cítění

- harmonické citění
- emocionální reakce
- hudebně intelektové schopnosti
  - hudební paměť
  - hudební představivost
  - hudební myšlení
  - estetické hodnocení hudebních děl
  - hudebně tvůrčí (kreativní) schopnosti

### **3. 2. 1. 2 Dynamizující složka hudebnosti**

Podle Vachudové (2012) nejdůležitější komponentou dynamizující složky hudebnosti je motivace, což znamená lidské jednání vyplývající z určitých motivů a zaměřené k určitým cílům. Motiv podněcuje člověka k jednání pomocí něhož se snaží dosáhnout nějakého cíle. Motivy podněcující člověka k činnosti usměřují jeho aktivitu k saturaci určité potřeby. Z didaktického hlediska diferencujeme motivy bezprostřední (přímo podněcující k učení, např. vyprávění učitele) a perspektivní (snaha osvojit si poznatky v některé oblasti jako základ pro další specializovanou činnost). Vzájemný poměr mezi nimi se v průběhu vývoje mění. Zatímco malé děti se pohybují zpravidla v přítomnosti a kladou si pouze krátkodobé cíle, tak pro starší děti je silným motivačním zdrojem učební činnosti perspektivní orientace, a to hlavně ve vztahu k budoucímu povolání.

Motivace, jako determinant hudební aktivity, je elementární podmínkou rozvoje hudebních schopností, všestranného a efektivního hudebního vývoje, učení a efektivní hudební výchovy (Sedlák, 1974).

Primární (fyziologická) motivace vzniká v prvních měsících života jedince. Již od útlého věku je primární motivace podněcována auditivními podněty, zpěvem matky a také hudbou prostřednictvím sdělovacích prostředků. Komenský v Informatoriu školy mateřské uvádí zásadní význam zpěvu matky v průběhu těhotenství a provozování veškerých hudebních činností v rodině v přítomnosti dítěte pro rozvoj jeho hudebnosti. Vycházel z názorů, že hudba je nám nejpřirozenější (Vachudová, 2012).

Primární hudební motivace se vytváří již v raném věku, v podstatě již v prvních měsících života dítěte, už před osvojováním řeči (Sedlák, 1974).

Primární motivace k hudbě a snaha po sebevyjádření bývá zesilována vrozenou dispoziční výbavou a hudebním nadáním dotyčného. Hlavním znakem dětského hudebního projevu v raných fázích života je spontaneita a nadšenost doprovázející zvukové nebo hudebně-pohybové pokusy, které jsou elementární, avšak pro rozvoj hudebnosti velmi cenné a důležité. Nadšení z prvních tvořivých pokusů a možnost seberealizace působí jako motivační prvek podněcující k dalšímu hudebnímu tvoření. Tato kontinuita se nazývá samoposilování považované za „zvláštní případ zpětnovazební regulace s aktivizujícími nebo dezaktivujícími účinky (Váňová, 1989).

Zdrojem primární motivace je hudební dílo, silný motivační účinek přináší především hudební rytmus, dítě reaguje na rytmickou hudbu i tělesnými pohyby, kolébá do rytmu panenku, bouchá do předmětů apod. K silným motivům patří rovněž emoce se svou schopností posluchače hudby aktivovat svými výrazovými prostředky (např. výškovým pohybem melodie, změnami dynamiky). Jestliže dítě nemůže saturovat svou vrozenou potřebu pohybu a hravé činnosti, přichází frustrace, jejíž zdroje mohou být vnitřní (zábrany, nechci rušit rodiče) či vnější (zákaz od rodičů dělat hluk).

Zájmy jsou specifickými motivy aktivity člověka, při které se dále prohlubují a upevňují. Hudební zájmy tak představují specifickou konkretizaci velmi složitých subjekt-objektových vztahů, jejichž struktura se v průběhu hudební ontogeneze člověka stále mění. Změny těchto struktur jsou samozřejmě podmíněny také dynamikou společensko-historických změn ve vývoji hudební kultury. Zájem o hudbu představuje emocionálně volní vztah k hudbě a činnostem s hudbou spojených, který má vliv na charakter a způsob procesu formování hudebních potřeb jedince. Pojem hudební potřeba vyjadřuje zpravidla dynamický jev, který při svém formování prochází řadou etap. Od pouhé prvotní přitažlivosti hudby a touhy zabývat se hudbou, až do vytvoření potřeby uvědomělého kontaktu s hudbou projevující se konkrétní a záměrnou činností (Holás, 1994).

Prostřednictvím hry s hudebním materiálem se primární motivace stává zdrojem sekundární (psychické) motivace a potřeb. Mezi sekundární motivy patří:

- potřeba poznání (dítě se chce naučit novou píseň),

- potřeba identifikace (dítě chce napodobit zpěv učitele nebo hudební nástroj),
- potřeba afiliace, dobrých vztahů (dítě si chce hrát na učitele, dirigovat zpěv třídy),
- potřeba výkonu (touha dítěte podat co nejlepší výkon, být pochváleno).

Sekundární motivace je podněcována následujícími hudebními činnostmi:

- hudební hrou – spojuje všechny základní hudební činnosti (poslech, zpěv, taneční a rytmické pohyby, tvořivost), samotná činnost je pro dítě motivací, svobodně tvoří, rozvíjí imaginaci, proniká do podstaty hudebního díla,
- hrou na dětské hudební nástroje – podněcuje zájem o hru na technicky náročnější hudební nástroje v pozdějším období, je i pomůckou při rozvoji pěveckých dovedností,
- sborovým zpěvem – vzájemné prožitky při sborové interpretaci a projevení ocenění po společném vystoupení děti opět motivuje k lepším výkonům, významným zdrojem motivace je průběh sebeuvědomování a autoregulace (Vachudová, 2012).

### **3. 2. 1. 3 Sociální složka hudebnosti**

Sociální složkou hudebnosti rozumí Vachudová (2012) především vlivy prostředí podílející se na formování a rozvoji hudebnosti jedince. Vliv prostředí představují sdělovací prostředky, rodinné prostředí, mimoškolní aktivity aj.

Každá lidská činnost je podmíněna vlivem mezilidských a společenských vztahů, které onu činnost spoluvytvářejí a které tato činnost sama také mění. Důsledkem aktivního kontaktu člověka s vnějším prostředím je získávání specifických způsobů vnímání, prožívání a chování jedince. Považujeme-li hudebnost za významnou složku struktury osobnosti, je patrné, že při její analýze nemůžeme nechat vliv sociálně psychologických faktorů stranou. V této souvislosti je na místě připomenout vliv výchovného působení školy, rodiny a přátel či úroveň mezilidských vztahů v kolektivu, ve kterém pracujeme.

Při zkoumání vlivu prostředí na hudebnost bychom neměli opomenout věnovat pozornost těmto okruhům:

- vztah k hudbě, k jednotlivým žánrům hudby a druhům hudby,
- vztah ke zpěvu (frekvence zpívání, typ a žánr zpívaných písniček),
- hra na hudební nástroj (typ nástroje, délka hry, frekvence, dosavadní repertoár),
- návštěva koncertů, popřípadě hudebně-dramatických představení (typ produkce, frekvence návštěv, repertoár),
- úroveň poslechu hudby z masmédií,
- typ nejčastěji poslouchané hudby,
- účastnění se v pěveckých či instrumentálních souborech,
- vztah k hudbě jednotlivých členů rodiny (včetně preference typu, druhu a žánru hudby),
- hudební aktivita členů rodiny (zpěv v rodině, frekvence zpěvu, hra na hudební nástroj, typ nejčastěji provozované hudby (Holas, 1994).

### 3.3 CHARAKTERISTIKA MLADŠÍHO ŠKOLNÍHO VĚKU

Období mladšího školního věku spadá do rozmezí od 6 do 11 let. Z hlediska tělesného vývoje je charakteristický a obvyklý pozvolný a rovnoměrný nárůst tělesné hmotnosti a výšky. Postupně se mění tělesné proporce, prodlužují se především dolní končetiny. Kostra ještě není zcela vyvinuta – osifikace kostí je pozvolná. Srdce je zatím ještě menší a zajišťuje nižší funkčnost oběhového systému. Postupně se zvyšující se tělesnou energií organismu se zvyšuje i výkonnost.

Okolo 11 let se motorická koordinace výrazně zkvalitňuje, děti jsou schopny si osvojit i pohyby velmi specifické a obtížné. Děti mají obvykle zájem o všechny přirozené pohybové činnosti – běhy, skoky, hody, hry, lezení, překonávání přírodních překážek atd. Motivace k těmto činnostem je víceméně bezproblémová, vychází totiž z jejich spontaneity. Tělesná cvičení a veškeré sportovní aktivity zaměřujeme zejména na rozvoj rychlostních a obratnostních schopností a dovedností, jednostranně silovým a vytrvalostním cvičením je lepší se vyhýbat. V pohybových hrách se děti výrazně projevují tendencí k soutěživosti. Na konci tohoto období se už vyskytují určité rozdíly mezi chlapci a děvčaty. Chlapci uplatňují ve hrách svoji bojovnost, v oblíbě mají především dobrodružství, mají rádi konstruktivní hry, naopak dívky dávají přednost



spíše aktivitám, ve kterých mohou více uplatnit cit a ladnost pohybu (Jansa a kol., 2012).

V oblasti sociálního a emocionálního vývoje představuje pro dítě velkou změnu vstup do školy. Jednou provždy končí období her jako základní aktivity, těžiště všech aktivit je právě školní práce. Dítě se stává součástí nové sociální skupiny – školní třídy. Hodnocení dítěte se většinou shoduje s hodnocením rodičů, trenérů, učitelů a starších kamarádů. Ve vnímání dochází k pokroku, což představuje základ zkvalitňujícího se zejména konkrétního myšlení. Z hlediska učení je pro ně důležitější chápání vcelku, teprve až na základě uvědomění si podstatných znaků pronikají k rozumění jednotlivostem (Jansa, Dovalil a kol., 2007).

Říčan (2008) vysvětluje socializaci v mladším školním věku jako proces přizpůsobení se školní situaci, jež vyžaduje cílevědomé plnění úkolů, které je poté nějakým způsobem ohodnoceno. Dítě postupně navozuje vztahy v docela velkém kolektivu, kde se učí solidaritě, kázni a také tomu, jak čelit agresí v podání spolužáků.

Pro socializaci v mladším školním věku je typické, že reakce na druhé děti je jiná nežli reakce na dospělé lidi. Druhé dítě je totiž dítěti bližší svými vlastnostmi, zájmy a také svým sociálním postavením. Z toho vyplývá, že pouze ve skupině vrstevníků se může učit takovým důležitým sociálním reakcím, jako je spolupráce, soutěživost a pomoc slabším jedincům (Slepička, Hošek, Hátlová, 2009).

Mimo povinné školní aktivity se děti také zapojují do různých mimoškolních zájmových činností. Často se jedná o aktivity sportovní, dále kroužky výtvarné výchovy, hra na hudební nástroje atd. V tomto věku je velmi oblíbené i sledování televize, různých filmů, dokumentů a především „vysedávání“ u počítače. Výrazným problémem těchto zmiňovaných aktivit je jejich správný a vhodný výběr – regulace a hodnotící komentář náleží zejména rodičům. Aktivnější formou trávení volného času může být četba podněcující fantazii a jazykové kompetence. Jsou-li děti k tomu vedeny, tak se u nich rozvíjí emoční inteligence projevující se smyslem pro pravdu, čest, spravedlnost, dodržování daného slova a kamarádství. Jsou také schopny empatie. Vnitřní regulace probíhajících emocí je ještě na nízké úrovni, schopnost regulace emocí se objevuje až kolem 11 let (Jansa a kol., 2012).

Za vývojový úkol tohoto období považuje Říčan (2008) snaživou píli. Vytrvalá a systematická snaha o dosažení vzdáleného cíle, překonávání různých překážek a nezdarů, a to i tehdy, kdy činnost není sama o sobě přitažlivá – to je typický nový požadavek této etapy. S neúspěchem může být spojena zvláště hrozba pro sebeúctu dítěte – komplex méněcennosti. V jeho důsledku může jedinec i kapitulovat a rezignovat na své plnohodnotné uplatnění ve společnosti. V oblasti práce a vzdělání se poté bude cítit jako méněcenný outsider.

Podle Periče (2008) lavinovitě přibývá nových vědomostí a rozvíjí se paměť a představivost. Při poznávání a myšlení se dítě koncentruje spíše na jednotlivosti, protože souvislosti mu unikají. Schopnost chápat abstraktní pojmy je prozatím malá. Hovoříme o období tzv. konkrétního (reálného) nazírání opírající se o názorné vlastnosti konkrétních předmětů a jevů, abstraktní myšlenkové procesy se objevují až ke konci období. Dítě chápe jenom takové situace a pojmy, na které si „může sáhnout“ a jen velmi málo rozumí tomu, že jsou o oblasti, které není možné „uchopit“. Z tohoto důvodu některé trenérské proklamace k dětem typu: „Musíš hodně trénovat, abys byl jednou výborný“ mají pouze minimální účinek, jelikož malé dítě ještě nechápe termíny typu „jednou, budoucnosti, v dospělosti“ apod. Vlastnosti osobnosti ještě nejsou plně ustálené, děti jsou velice impulsivní a rychle přecházejí ze smutku do radosti a naopak. Vůle je vyvinuta pouze slabě, dítě není schopné sledovat dlouhodobý cíl, a to hlavně tehdy, musí-li překonat okamžité nezdary. Každou činnost dítě silně emotivně prožívá, zjevné je také zvýšení vnímavosti vůči okolnímu prostředí a větší odvážnost. V tomto období ještě přetrvává slabá sebekritičnost k vlastnímu vystupování, chování a jednání. Velmi podstatná je i doba, po kterou se děti dokážou plně soustředit. Jedná se přibližně o 4 – 5 minut, pak již nastává útlum a roztěkanost.

Vývoj dovedností a znalostí závisí jak na věku a genetických předpokladech, ale i na vnějších podmínkách. V případě, že je rozvoj dovedností a poznatků podporován správným způsobem, tak vykazuje rychlejší a diferencovanější vzestup. Rozdíly mezi dětmi jsou podmíněné také tím, jak jsou děti okolím, hlavně rodiči, povzbuzovány (Slepička, Hošek, Hátlová, 2009).

Z výchovného hlediska se doporučuje vážný, nezpochybňující zájem o jejich zvědavost a oblíbené aktivity. Důležité je pomáhat jim formovat zdravý sebecit, plníme dané slovo a sliby. Klademe důraz na plnění základních norem týkajících se

společenského vystupování a chování. Důležité je vést děti k osvojování základních hygienických a režimových návyků, dále rozvíjet schopnost koncentrace a volního nasazení při překonávání překážek v učení a jiných činnostech. Dospělé autority by měly děti vést, pravidelně kontrolovat a ve svých výchovných zásadách postupovat tak, aby nebyly vnímány jako kamarádi, kteří všechno prominou, avšak ani jako trestající nepřátelé, kterým nelze sdělit pravdu.

Podle Holase (1994) z hlediska hudebního vývoje dochází v období mladšího školního věku k těmto hudebním činnostem:

- upevňování tonálního cítění
- aktualizování vloh pro rozvoj harmonického cítění jakožto schopnosti chápat vícehlasou hudbu, harmonické funkce a jejich vztahy v hudebních dílech
- rozvoj smyslu pro funkčnost hudebně výrazových prostředků
- upevňování základních senzomotorických (nástrojových) dovedností
- rozvoj smyslu pro symetrii hudební věty

Úroveň hudebních schopností se zvyšuje spolu s věkem, přičemž v každé věkové skupině jsou mezi jednotlivci zřejmé výkonnostní rozdíly. Znalosti o vývoji hudebních schopností jsou však vědecky podloženy až od sedmi či osmi let, neboť všechny dostupné objektivní testy měří hudebnost právě až od dosažení tohoto věkového období (Shuter, 1968).

### 3. 4 ESTETICKO-KOORDINAČNÍ SPORTY

Diplomová práce se zabývá třemi esteticko-koordinačními sporty – akrobatický rokenrol, moderní gymnastika a latinskoamerické tance. Jedná se o sporty s nároky na dokonalé provedení sestavy či programu. Rozhodčí zde odborně posuzují a hodnotí technické provedení a celkový umělecký dojem sportovního výkonů závodníků (Jansa, Dovalil a kol., 2007).

### 3. 4.1 AKROBATICKÝ ROKENROL

Akrobatický rokenrol patří mezi základní sportovní odvětví gymnastiky, konkrétně spadá do skupiny gymnastických neolympijských sportů (Skopová, Zítko, 2006).

Rokenrol představuje mladou sportovní disciplínu, která je z diváckého pohledu velmi přitažlivá a atraktivní. Je spjatý s nástupem nové populární hudby, která vznikla v padesátých letech minulého století spojením černošského a městského folklóru (rythm and blues) a amerických lidových písní (country and western) (Kubička, Kolbová 2009).

Postupný proces propojení černošských prvků s bělošskou tradicí směřoval v oblasti moderní populární hudby do vzniku zcela nového hudebního fenoménu. Na hudební scéně se objevilo něco naprosto nového se svými dodnes známými a slavnými legendami jako byli Alan Freed, Chuck Berry, Bill Hailey, Elvis Presley, Fats Domino, Little Richard a další (Batista, 1999).

Nově vzniklý hudební styl se velmi dobře hodil k tanci, vznikl rock 'n'roll. Vůdčí osobností tohoto hudebního směru se stal Elvis Presley, který do svých vystoupení zařazoval charakteristické prvky považované za nečisté (např. velmi expresivní řeč těla) a byl proto masmédií nejprve bojkotován nebo alespoň cenzurován (Rademacher, 2004).

Akrobatický rokenrol je svým obsahem řazen mezi gymnastické sporty, avšak WRRC (World Rock-and-roll Confederation) je od roku 1955 přidruženým členem mezinárodní taneční federace (IDSF). Toto sportovní odvětví tedy představuje disciplínu na pomezí tance a akrobacie (Kubička, Kolbová, 2009).

Balaš (2003) popisuje rokenrol jako tanec charakteristický velikou dynamikou celého těla a výraznými pohyby dolních končetin.

Úspěch je závislý na fyzické zdatnosti, pohybovém nadání a hudebním cítění. Jelikož jde o tanec koedukovaných dvojic, vyžaduje tento sport i vzájemnou toleranci tanečních partnerů. Taneční kategorie nejsou rozděleny jen podle věku, ale mají i svůj specifický obsah, který je vymezen podle pravidel WRRC. Rozlišují se kategorie párové a kategorie formací. Párové kategorie jsou rozděleny na soutěžní kategorie: Děti, Žáci,

Junior a seniorské kategorie C, B, A. Kategorie formací se rozlišují: Dívčí formace junior/senior a párové formace junior/senior.

Česká republika (tehdy ještě jako Československo) byla přijata za člena WRRC také v roce 1990. Český svaz akrobatického rokenrolu byl zaregistrován 4. 5. 1990 a je řádným členem ČSTV (Kubička, Kolbová, 2009).

V současnosti má WRRC, která organizuje soutěže, vydává směrnice, každoročně svolává valnou hromadu, pořádá trenérské semináře a mezinárodní zkoušky porotců, třicet svazů. Akrobatický rokenrol, sport na rozhraní tance, gymnastiky, aerobiku a sportovní akrobacie, je dnes dynamicky se rozvíjejícím sportem. Svými výsledky se v posledních letech zařadil mezi nejúspěšnější sporty v ČR (Soutěžní řád ČSAR, platný od 19.3.2011).

#### **3. 4. 1. 1 Hudební složka v akrobatickém rokenrolu**

Soutěžní sestavy v rokenrolu se tančí s hudebním doprovodem o tempu od 47 T/min (kategorie Děti) až po 52 T/min (kategorie B, A). Rokenrol je charakteristický označením tempa v podobě T/min, což v překladu znamená taktů za minutu. Při přepočtu se dostáváme až na BMP 208, což představuje velmi rychlé tempo.

Z hlediska hodnocení soutěžního výkonu připadá na rytmickou chybu bodová srážka. V případě chyby do jednoho taktu je bodová srážka mínus 0,5 bodů, nad jeden takt mínus 3 body (Soutěžní řád ČSAR, platný od 19.3.2011).

#### **3. 4. 2 MODERNÍ GYMNASTIKA**

Počátky vzniku moderní gymnastiky, která byla do roku 1969 známá pod názvem umělecká gymnastika, je možné hledat v různých systémech, směrech a baletních či tanečních školách z přelomu 19. a 20. století. Mezi nejznámější jména, která se sluší znát, patří Delsarte, Stebbinsonová, Mensedicková, Duncanová, Demeny, Laban, Bode, Dalcroze, Otčenášek, Mayerová, Kröschlová a Jeřábková (ČSMG, 2013).

Moderní gymnastika představující sportovní odvětví určené výhradně dívkám a ženám se začala utvářet v bývalém Sovětském svazu a to ve 30. letech minulého století.

Na našem území vznikala v 50. letech a čerpala zejména z tradic československé tělovýchovy žen, rytmických a tanečních škol a vliv na její vývoj měl sovětský systém umělecké gymnastiky (Novotná, Šimůnková, Panská, 2011).

Od začátku diktovaly vývoj a úroveň země tzv. východního bloku, zejména SSSR, Bulharsko, ale i Československo. Na II. MS v roce 1965, které se konalo v Praze, získala titul absolutní mistryně světa československá reprezentantka H. Mičechová – Sitnianská. O další výrazný úspěch se postarala D. Bošanská, která získala v roce 1979 titul mistryně světa ve cvičení s kuželi. V 70. letech se už moderní gymnastika stává nesmírně populární i v západních zemích Evropy, Asii i Americe. Poslední vynikající úspěch zaznamenala naše reprezentantka Lenka Oulehlová na OH v Barceloně v roce 1992 – 8. místo ve čtyřboji jednotlivkyň. Moderní gymnastika byla v roce 1984 zařazena do programu Olympijských her. Konkurence na MS je velmi vysoká a závodnice z neevropských kontinentů se prosazují na mezinárodní úrovni. Po celou dobu existence tohoto sportu jsou však na špici závodnice Bulharska a bývalého SSSR (Klárová, 1998).

Tento specifický dívčí a ženský sport klade důraz na tělesný a duševní rozvoj osobnosti, který je založený na estetických hodnotách vycházejících z výrazového projevu, který je navíc choreograficky a emocionálně spjatý s hudebním doprovodem (Panská, Šimůnková, 2011).

Moderní gymnastika si kromě přizpůsobení se fyzickým a duševním dispozicím ženského těla vybrala i další specifickou zvláštnost jako protiklad k většině sportů a to spojení pohybu s hudbou. Při tom je důležité, že právě ženská psychika má blíže k emocionálnímu působení vnějších podnětů než psychika mužská a právě na tomto faktu jsou postaveny základy moderní gymnastiky (Pokorná, Hanuš a kol, 1973).

Pohybový obsah moderní gymnastiky tvoří složitá cvičení převážně acyklického charakteru, vycházejícího z pohybových forem cvičení bez náčiní, z klasického, lidového a moderního tance a akrobacie. Na moderní gymnastky jsou kladeny vysoké nároky na koordinačně-obratnostní schopnosti a to hlavně ve složitých vztazích vzájemného působení pohybu těla a náčiní. Sportovní výkon v moderní gymnastice je dán úrovní zvládnutí pravidly stanovených norem techniky pohybu těla i náčiní, jenž

jsou poté uplatněné tvůrčí aktivitou příslušné gymnastky ve výrazovém ztvárnění dané pohybové skladby, volné sestavy (Panská, Šimůnková, 2009).

Klárová (1998) považuje činnosti moderní gymnastiky za stylizované, výkon má zejména stereotypní charakter – musí dojít k vysokému stádiu automatizace.

Sestavy v moderní gymnastice se cvičí s pěti různými náčiními, kterými jsou švihadlo, obruč, míč, kužele a stuha, přičemž na mezinárodních soutěžích se po dva roky cvičí vždy pouze předepsaný čtyřboj. V tomto sportovním odvětví se soutěží buď jako jednotlivkyně a nebo existují společné skladby, kde cvičí pět gymnastek najednou jednu sestavu s dvěma odlišnými náčiními (Fourny, Fradette a kol., 2000).

### **3. 4. 2. 1 Hudební složka v moderní gymnastice**

Hudební složka se podílí na konečném hodnocení závodnice v soutěži. Sportovní výkon moderní gymnastky spočívá ve zvládnutí technicky obtížných cvičebních prvků v koordinaci s manipulací náčiním a též s uplatněním tvůrčí aktivity ve výrazovém a osobitém provedení pohybové sestavy. Hudba reguluje a řídí pohyb nebo sekvenci pohybů, navíc k tomu inspiruje a umožňuje tak spontánní prožitek ve formě pohybové odpovědi na hudební předlohu (Mihule, Šťastná, 1993).

V Mezinárodních pravidlech je stanoveno, že hlavním cílem základní kompozice sestav moderní gymnastiky je zprostředkovat divákům emocionální sdělení, citové pouto k hudbě a znázornit choreografickou myšlenku pomocí výrazového ztvárnění hudby. Gymnastka by měla v rámci své volné sestavy předvést vizuální představu hudebního doprovodu. Hudba může být interpretována jedním i více hudebními nástroji, včetně hlasu, který je použit jako nástroj (tedy beze slov). Hudební předloha musí mít jasně a řádně definovanou strukturu, zajímavý a výrazný rytmus podporující zdůraznění pohybu gymnastky. Gymnastka by měla vytvořit jednotu mezi hudbou a cvičením a modifikovat pohyb změnám rytmu a dynamice v hudbě. Sestava může být doprovázena buď jedním hudebníkem či hudební nahrávkou na CD. Struktura a charakter pohybové kompozice jsou určovány charakteristikou hudebního doprovodu. Během celé sestavy musí být zdůrazňován hudebně pohybový soulad. Jestliže je zřetelný pouze na začátku nebo konci sestavy, je hudební doprovod považován pouze za „hudební kulisu“ (Novotná a kol, 2012).

Hudba v soutěžní sestavě musí být jednotná, ale modifikace již existujícího hudebního motivu (aranžmá) je povolena. Hudba nesmí mít nesouvislou směs různých hudebních útržků. Netytická hudba pro moderní gymnastiku je výslovně zakázána, např. sirény, zvuky motorů a tak dále (FIG, 2013).

### 3. 4. 3 LATINSKOAMERICKÉ TANCE

Tanec je neoddělitelnou součástí kultury každého národa a tím tedy potažmo i lidstva, podobně jako hudba, zpěv, kultivovaná řeč či herectví (Degen, 2003).

Podle Odstrčila (2004) je tanec velmi úzce spojený s hudbou. Ve spoustě sportů se používá hudba jako doprovod, ale mnohé sporty využívají hudbu jako prostředek, který spojuje skupinu sportovců a slouží jako umocnění jejich výkonu. Zpravidla jde spíše ale o synchronizaci nebo vytvoření společného rytmu. Avšak tanec vyžaduje reagovat na neznámou hudbu, na její rytmus, melodii, strukturu a charakteristické prvky. V tanečním sportu je hudba hlavně inspirací, nikoliv doprovodem tanečních výkonů.

Tanec je reakcí na hudbu a zároveň propojením partnerů v harmonii. Tanec se v průběhu let v závislosti na různých okolnostech významně změnil, ale podstata zůstala – tanec má v sobě každý (Wainwright, 2005).

Latinskoamerické tance jsou podstatně mladší nežli tance standardní, neboť program této disciplíny se ustálil až v 60. letech minulého století. Latinskoamerické tance (tance Latinské Ameriky), totožně jako doprovodná hudba, vždy ohromovaly svou rytmickou pestrostí, nezkrotností, temperamentem, smyslností, živočišností a v neposlední řadě ohromným citovým nábojem (Odstrčil, 2004).

Termín *latin* řadí všechny hudební styly pocházející ze zemí Latinské Ameriky a celou vývojovou plejádu od lidových kořenů až po popovou současnost. Jedná se o oblasti jihoamerického kontinentu, kam můžeme zahrnout Argentinu, Brazílii, Chile a Mexiko. Z přilehlých souostroví patří do seznamu i Haiti, Jamajka, Kuba a Trinidad. Pojem *latin dance* je všeobecné označení pro latinskou taneční hudbu od tanga, přes kubánské a brazilské styly až po současnost (Balaš, 2003).



Podle Redgravové (2008) odstartovala slabost Spojených států pro vše hispánské vlna z Karibiku, hlavně z Portorika a z Kuby a ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století ji pak přivila ještě „záplava kýčovitých hollywoodských muzikálů napěchovaných exotickými hudebními a tanečními čísly“. Zhruba ve stejném období se latina stala populární i v Evropě – ve dvacátých letech pevně zakořenila zejména v Paříži. Za evropské průkopníky jsou považováni například francouzští tanečníci manželé Chapoulovi. V Československu bylo první mistrovství republiky již roku 1958, nicméně popularita latinskoamerických tanců výrazně vzrostla díky kontaktu se světem až v devadesátých letech 20. století a především pak v posledních několika letech. Důkazem velké mezinárodní obliby latiny je například fakt, že jedním z nejúspěšnějších tanečníků současné doby je Chmerkovskiy – Ukrajinec žijící v USA.

Mezi latinskoamerické tance patří rumba, samba, paso doble, chacha a jive (Landsfeld, Plamínek, 2000).

Soutěžní, křiklavé, pestrobarevné kostýmy zdůrazňují linii nohou a přitahují pozornost na rytmické pohyby boků, které jsou pro latinskoamerické tance typické (Redgrav, 2008).

### 3. 4. 3. 1 Hudební složka v latinskoamerických tancích

Hudební charakteristiky latinskoamerických tanců vyjadřuje tabulka č. 2

*Tabulka č. 2 – Hudební charakteristiky latinskoamerických tanců*

	samba	chacha	rumba	paso doble	jive
takt	2/4	4/4	4/4	2/4	4/4
tempo (takt/min)	50 – 52	30 – 32	25 - 27	60 - 62	42 - 44
metronom (BMP)	100 – 104	120 – 132	100 - 108	120 - 124	168 – 176
důraz v taktu	2	1	4	1	2, 4

Doprovodná hudba má pro jednotlivé soutěžní tance předepsanou rychlost. Požadavkem ale není, aby se všem skupinám v jednom kole hrála stejná skladba. Taneční páry tak dopředu nevědí, jaká hudební skladba bude jejich skupiny doprovázet.

Některé páry využívají hudbu jen jako metronom, ale páry s muzikálnějším pojetím se snaží hudby co nejvíce využít, a tak někdy výběr skladby ovlivní výkon páru. Rychlost tanců je dána pravidly. Délka tanců je limitovaná, přičemž minimální doba doprovodné hudby je 1 minuta a 30 sekund, u jivu 1 minuta. Maximální délka hudebního doprovodu není uvedena, v praxi se ale od té minimální délky příliš neliší. Taneční páry by však měly být připraveny zvládnout i 2 minuty tance.

Hodnocení tanečního výkonu se rozděluje většinou do oblastí A – F, přičemž hudební složky se týká oblast A – takt a základní rytmus a oblast D – rytmické vyjádření. Tančit v taktu znamená, že pohyb je vytvářen v taktových úderech. Jedná se o svázání hudebního rytmu s pohybovým. Tento fakt je pociťován tak, jako kdyby taneční pár byl součástí rytmické části orchestru a společně s kapelou jim to pěkně „šlapalo“. Každý tanec má také svůj charakteristický základní rytmus, který říká, jak dlouho trvají jednotlivé kroky a pohyby. Co je neméně důležité je to, že některé doby jsou důrazné.

Každý v hudbě necítí pouze předepsané základní rytmy, ale hudba i pohyb může být mnohem bohatší a i záměrná nepřesnost může znamenat vlastní osobité rytmické vyjádření. A poněvadž hudba není jen rytmus, ale i melodie a struktura skladby, tak je radost sledovat taneční pár, který cítí i melodii a dokáže zareagovat například na konci hudební fráze (Odtsrčil, 2004).

## 4 METODIKA PRÁCE

Mezi hlavní teze měření hudebnosti dle A. Bentleye jsou měření základních, elementárních komponent hudebnosti u speciálně neškolených dětí a to v celé jejich škále, přičemž se neopomíjí úvaha, že tyto základní schopnosti jsou ve školním prostředí dále rozvíjeny a v některých případech zpěvem v nějakém pěveckém sboru/kroužku či hraním na hudební nástroj.

Komponenty hudebnosti je nutné postihnout a měřit už v brzkém věku, jelikož s hudebním školením se začíná velmi brzo. Děti reagují naprosto spontánně na písně svých matek, postupem času na různá říkadla a říkanky. Hudební školení se vyjadřuje tělesným pohybem na impulsy, které jsou navozené hudebním doprovodem ke cvičení. V určitém vývojovém stádiu začínají děti chápat melodii, výšku tónů a poměrně brzy na to jsou schopné rozlišovat jednoduché rytmické figury. To znamená, že přicházejí do stádia analýzy, ve kterém si uvědomují jednotlivé složky hudby – vnímají hudbu i její komponenty a reagují na hudební stimuly.

Předpokladem pro hromadné testování komponent hudebnosti jsou právě tyto „odpovědi“ na hudební stimuly, které jsou měřitelné objektivně. V průběhu toho je důležitá správná motivace celé této činnosti, jelikož v muzikálních testech nesmějí převažovat čistě mentální, duševní schopnosti nad schopnostmi muzikálními. Baterie testů nesmí být příliš složitá, nýbrž naopak jednoduchá, snadno zvládnutelná. Zprvu musíme měřit schopnost zapamatování si melodie vyvíjející se u dětí velmi brzo. Teprve poté můžeme měřit náročnější oblast – zapamatování si rytmických vzorců. Schopnost percepce melodie vyvolává další schopnost, kterou je rozlišování výšky tónů. K těmto třem zmíněným základním komponentám hudebnosti se přidává ještě analýza akordů, která je spojená s harmonií. Dále by bylo možné měřit ještě další komponenty jako jsou rytmický akcent, harmonii, intenzitu, frázování, barvu a sílu tónů, ale to tato baterie testů neměří, jelikož se snaží měřit pouze základní, elementární komponenty hudebnosti, které jsou postižitelné v raném dětském věku (od 7 let), které by jistě mohly být základem celostního hudebního talentu. Včasné rozpoznání hudebního talentu má pro další hudební školení mimořádnou důležitost a bez kterého je jakýkoliv úspěch v této oblasti docela nemožný (Kos, Mihule, 1978).

Podle Holase (1985) se testové měření hudebních schopností střetává s několika následujícími metodologickými problémy:

- problematická je samotná volba správné metody zkoumání,
- jevy ovlivňující výsledky testového měření především v individuální prověře pěvecko-reprodukčních dovedností, např. tréma, cvik a předchozí hudební zkušenosti, motivace apod.,
- úroveň hudebních schopností není možné zjišťovat a měřit přímo, nýbrž pouze prostřednictvím hudebních činností, jejich variabilita může být značná – předpokladem realizace každé hudební činnosti jsou určité „trsy“ schopností navzájem se podmiňující nebo kompenzující (při rozlišování výšky tónů není možné úplně vyřadit hudební paměť, slabá paměť může být kompenzována zvýšenou pozorností),
- testování zachycuje rozvoj schopnosti pouze v určitém momentálním stavu (tzv. stop-moment), je nemožné tím pádem zachytit hudební schopnost ve vývoji a ani činitele a možnosti dalšího jejího rozvoje. Z tohoto důvodu není správné vyvozovat z jedné testové zkoušky obecně platné závěry týkající se úspěšnosti dalšího hudebního vývoje,
- nejsou vytvořené baterie našich standardizovaných testů, je tedy potřeba využívat prvky zahraničních výzkumů a přizpůsobit je našim poměrům,
- testy hudebnosti měří jenom senzorní (sluchově rozlišovací) schopnosti a zapomíná na motorické složky – ve standardizovaném testu nelze zkoumat z hlediska objektivní expresivní složky hudebnosti, pěvecký projev je pokaždé ovlivněn subjektivním hodnocením examinatora i předchozím cvikem testované osoby.

#### 4. 1 POPIS VÝZKUMNÉHO SOUBORU

Výzkumný soubor diplomové práce je tvořen dívkami mladšího školního věku (7 – 10 let) věnující se akrobatickému rokenrolu, latinskoamerickým tancům nebo moderní gymnastice. V každém zmíněném sportovním odvětví jsem otestovala 10 dívek.

## 4. 2 POUŽITÉ METODY

Výzkum byl proveden metodou testování prostřednictvím standardizované baterie testů hudebnosti podle A. Bentleye, která má mnohé výhody. Měření je časově nenáročné, proveditelné v běžných podmínkách metodou hromadného testování, které umožňuje měření značného množství osob najednou. Celý test i s přípravou a rozdáním záznamových formulářů (viz. Příloha č. 1) trvá přibližně 30 min.

Baterie testů hudebnosti se skládá ze čtyřech dílčích testů – test rozlišování výšky tónů, test melodické paměti, test analýzy akordů a test rytmické paměti. Celá baterie testů je nahrána na CD, kdy současně před každým jednotlivým testem jsou ke slyšení i slovní instrukce k pochopení a tedy správnému provedení testu i s praktickým příkladem (Zkoušející se navíc před každým testem táže, za testované osoby rozumějí pokynům a zda přesně vědí, co mají sledovat a vpisovat do předem připravených formulářů). Před každou jednotlivou položkou daného testu se ozve z CD přehrávače i její číslo, aby nedošlo při zapisování do formulářů k zbytečnému omylu (Kos, Mihule, 1978).

Každý test musí splňovat určité vlastnosti a to: validitu (platnost), reliabilitu (spolehlivost), objektivitu a citlivost. Aby mohl test zjišťovat individuální rozdíly mezi respondenty, porovnávat jejich výkony či úroveň schopností, musí být standardizován, to znamená ověřen na velkém výzkumném vzorku, a mít normy pro danou věkovou nebo jinak specifikovanou skupinu (Vachudová, 2012).

- Validita (platnost) – výsledky měření hudebnosti pomocí této testové baterie byly porovnávány Bentleyem s výsledky testování na konci školního roku. Testování se účastnily stejné děti – dvanáctiletí chlapci ( $n = 17$ ) a získaný koeficient validity  $r = 0,94$  je velmi vysoký.
- Reliabilita (spolehlivost) – baterie testů hudebnosti dle Bentleye byla prověřena na jedenáctiletých chlapcích a dívkách ( $n = 19$ ) a to dvakrát za sebou v intervalu 4 měsíců. Rozdíly mezi prvními a druhými výsledky se pohybovaly kolem 2 bodů, tj. 3%, tudíž spolehlivost testu vyjádřená koeficientem korelace  $r = 0,84$  je dobrá.
- Interkorelace mezi jednotlivými testy baterie – interkorelace provedená u jedenáctiletých chlapců a dívek ( $n = 19$ ) byla sice statisticky významná, ale na

poměrně nízké úrovni (ne více než  $r = 0,40$ ), což znamená, že jednotlivé testy byly vybrány správně. Testy jsou na sobě sice nepatrně závislé, avšak každý měří jinou komponentu hudebnosti (Kos, Mihule, 1978).

#### 4. 2. 1 TEST ROZLIŠOVÁNÍ VÝŠKY TÓNŮ

Test rozlišování výšky tónů (viz. tabulka č. 3) spočívá v rozlišování výšky dvou tónů: první tón základní (440 cyklů/s) trvá 3 sekundy a za ním okamžitě následuje druhý tón, který trvá rovněž 3 sekundy. Druhý tón může být stejný, ale i nižší nebo vyšší. Rozdíly se pohybují od 26 cyklů/s do 3 cyklů/s. Testovaná osoba vpisuje do předem připraveného formuláře pro 20 párů tónů buď *s* jako stejný, *v* jako vyšší nebo *n* jako nižší tón. Mezi dvojicemi tónů je vždy pauza 6 sekund.

Tabulka č. 3 – Test rozlišování výšky tónů

číslo	směr rozdílu	rozdíl v části půl tónu	rozdíl v cyklech za sek. Hz	první tón v cyklech za sek. Hz	druhý tón v cyklech za sek. Hz
1	dolů	1	26	440	414
2	nahoru	1	26	440	466
3	nahoru	3/4	18	440	458
4	dolů	3/4	18	440	422
5	nahoru	1/2	12	440	452
6	dolů	1/2	12	440	428
7	dolů	5/13	10	440	430
8	nahoru	5/13	10	440	450
9	stejný	-	-	440	440
10	nahoru	4/13	8	440	448
11	dolů	4/13	8	440	432
12	nahoru	3/13	6	440	446
13	dolů	3/13	6	440	434
14	dolů	5/26	5	440	435
15	nahoru	5/26	5	440	445

16	stejný	-	-	440	440
17	nahoru	2/13	4	440	444
18	dolů	2/13	4	440	436
19	dolů	3/26	3	440	437
20	stejný	3/26	3	440	443

#### 4. 2. 2 TEST MELODICKÉ PAMĚTI

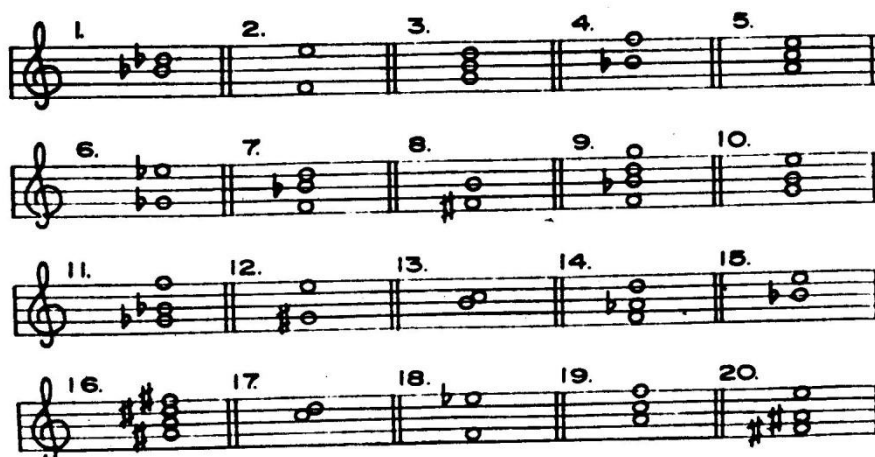
Test melodické paměti (viz. obrázek č. 2) se skládá z 10 párů melodií, které jsou složeny z 5-ti čtvrtěových not ve škále rozsahu dětských hlasů. V druhém páru následujícím ihned za prvním je vždy umístěna jedna nota níže či výše. Melodie v tempu čtvrtěové noty (120 MM) jsou nahrané bez dynamických akcentů na varhanách a zaznamenány na CD. Mezi páry melodií je opět pauza 6 sekund. Testovaná osoba vepisuje do příloženého formuláře 1, 2, 3, 4, 5 (podle toho, která nota je změněna) nebo s (melodie je nezměněna, stejná).



Obrázek č. 2 – Test melodické paměti

#### 4. 2. 3 TEST ANALÝZY AKORDŮ

Test analýzy akordů (viz. obrázek č. 3) probíhá ve znění 20 akordů, vždy trvajících 3 sekundy, složených ze 2, 3 nebo 4 tónů odlišujících se od sebe nejméně o  $\frac{1}{2}$  tónu. Mezi jednotlivými akordy je odmlka 6 sekund. Testovaná osoba má za úkol rozpoznat, z kolika tónů je příslušný akord složen. Do svého formuláře zaznamenává 2, 3 nebo 4.



Obrázek č. 3 – Test analýzy akordů

#### 4. 2. 4 TEST RYTMICKÉ PAMĚTI

Test rytmické paměti (viz. obrázek č. 4) je složen z 10 párů rytmických vzorců ve 4/4 taktu, přičemž některé jsou stejné, jiné naopak rozdílné v 1., 2., 3. nebo 4. počítací době. Rytmické vzorce jsou nahrány v tempu čtvrtě noty (72 MM) o stejné výšce. Mezi páry je 6 sekund pauza. Testovaná osoba poznamenává do rubrik 1, 2, 3 nebo 4 (tj. která počítací doba je změněna) a nebo s (tj. oba rytmické vzorce jsou stejné).





Obrázek č. 4 – Test rytmické paměti

#### 4. 3 SBĚR DAT

Vzhledem k nenáročné testové baterii A. Bentleye ,co se týče organizace sběru dat (možnost měřit velké množství osob najednou), byl výzkum proveden v období ledna – února 2014. Testování probíhalo vždy pod mým osobním vedením a u všech třech případech (akrobatický rokenrol, latinskoamerické tance, moderní gymnastika,) v podobných podmínkách (prostory tělocvičen).

#### 4. 4 ANALÝZA DAT

Správná odpověď v každém testu je ohodnocena 1 bodem. Součet bodů dosažený v jednotlivých testech poté tvoří celkový výsledek. Maximální počet bodů, který lze získat se rovná 60 bodům.

Příklad správně vyplněného formuláře viz. Příloha č. 2.

Po shromáždění všech vyplněných formulářů bylo provedeno statistické vyhodnocení. Výsledky jsou interpretované pomocí sestavení tabulek četností a sloupcových grafů prostřednictvím funkcí v Excelu. Porovnáním jednotlivých změřených výkonů s orientačními normami hudebnosti mládeže normální populace (viz. Tabulka č. 4) lze probandy hodnotit jako:

- vynikající
- nadprůměrné
- průměrné
- podprůměrné
- slabé

*Tabulka č. 4 – Orientační normy hudebnosti mládeže normální populace*

<b>Věk (roky)</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>
<b>Aritmetický průměr hudebnosti</b>	20	23	26	29
<b>Vynikající</b>	38	41	44	47
	35	38	41	44
	32	35	38	41
<b>Nadprůměrný</b>	29	32	35	38
	26	29	32	35
<b>Průměrný</b>	23	26	29	32
	20	23	26	29
	17	20	23	26
<b>Podprůměrný</b>	14	17	20	23
	11	14	17	20
<b>Slabý</b>	8	11	14	17
	5	8	11	14
	2	5	8	11

## 5 VÝSLEDKY

Podrobné výsledky každé testované osoby z výzkumného souboru představují Tabulky č. 5 - 7.

Tabulka č. 5 – Výsledky testu hudebnosti podle A. Bentleye – Moderní gymnastika

Moderní gymnastika							
testovaná osoba	test 1 (20 b.)	test 2 (10 b.)	test 3 (20 b.)	test 4 (10 b.)	celkem (60 b.)	věk (7-10)	kategorie
1	0	2	6	8	16	9	podprůměrný
2	11	6	5	3	25	8	průměrný
3	8	5	7	5	25	8	průměrný
4	10	7	7	9	33	9	nadprůměrný
5	11	6	9	10	36	10	nadprůměrný
6	16	5	9	8	38	9	vynikající
7	11	8	10	9	38	8	vynikající
8	14	6	11	7	38	8	vynikající
9	13	7	11	10	41	8	vynikající
10	11	9	13	10	43	9	vynikající

Tabulka č. 6 - Výsledky testu hudebnosti podle A. Bentleye – Latinskoamerické tance

Latinskoamerické tance							
testovaná osoba	test 1 (20 b.)	test 2 (10 b.)	test 3 (20 b.)	test 4 (10 b.)	celkem (60 b.)	věk	kategorie
1	6	3	5	4	18	10	podprůměrný
2	14	0	5	7	26	10	průměrný
3	12	7	7	3	29	10	průměrný
4	11	5	8	8	32	10	průměrný
5	11	6	9	8	34	10	nadprůměrný
6	17	6	5	7	35	10	nadprůměrný
7	12	5	9	9	35	10	nadprůměrný
8	17	8	11	7	43	10	vynikající
9	16	8	11	8	43	10	vynikající
10	19	6	10	9	44	10	vynikající

Tabulka č. 7 - Výsledky testu hudebnosti podle A. Bentleye – Akrobatický rokenrol

Akrobatický rokenrol							
testovaná osoba	test 1 (20 b.)	test 2 (10 b.)	test 3 (20 b.)	test 4 (10 b.)	celkem (60 b.)	věk (7-10)	kategorie
1	8	3	7	4	22	7	průměrný
2	10	4	8	4	26	7	nadprůměrný
3	11	6	8	7	32	8	nadprůměrný
4	14	7	6	6	33	7	nadprůměrný
5	12	5	12	5	34	8	nadprůměrný
6	14	7	10	6	37	9	vynikající
7	15	8	11	5	39	9	vynikající
8	17	5	12	7	41	9	vynikající
9	15	7	12	8	42	8	vynikající
10	14	9	12	8	43	8	vynikající

Na základě výsledků ztvárněných v tabulkách č. 5-7 bylo zpracováno statistické vyhodnocení interpretované pomocí následujících tabulek četností a sloupcových grafů prostřednictvím funkcí v Excelu. Vzhledem k tomu, že použitá standardizovaná baterie testu se skládá ze čtyřech dílčích testů, byly zpracovány jednak nejvíc vypovídající výsledky komplexního testu, ale pro hlubší poznání byly vyhodnoceny i jednotlivé subtesty a porovnána jednotlivá sportovní odvětví navzájem. Uvedené výsledky v rámci každého esteticko-koordinačního sportu představují vždy průměrný výkon daného výzkumného souboru (10) v daném sportu.

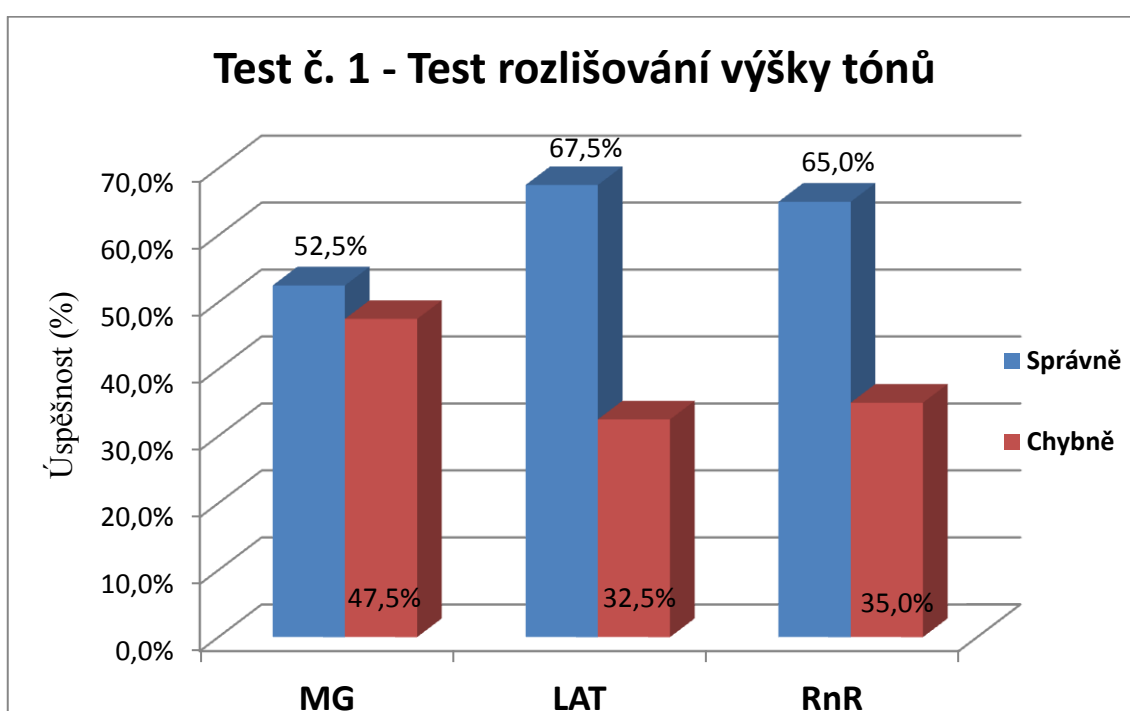
Test č. 1 a 3 se skládá z 20 testových odpovědí, tudíž za každou správnou odpověď získává testovaná osoba 1 bod, což v procentuálním přepočtu vychází na 5% úspěšnost. Odlišná situace nastává v případě testů č. 2 a 4, jelikož se skládají pouze z 10 testových odpovědí, což znamená, že každé správné odpověď je ohodnocena také 1 bodem, avšak v přepočtu na procenta se jedná o 10% úspěšnost. V konečném součtu všech čtyřech subtestů operujeme s maximální možnou bodovou hodnotou, které lze v celém testu získat a tou je 60 bodů. V tomto případě 1 bod získaný za správnou odpověď činí 1,6667% úspěšnost.

## Test č. 1

Tabulka č. 5 – četnost odpovědí – Test č. 1

Průměrný výkon	Četnost (body)		(%)	
	Správně	Chybně	Správně	chybně
Moderní gymnastika (MG)	10,5	9,5	52,5	47,5
Latinskoamerické tance (LAT)	13,5	6,5	67,5	32,5
Akrobatický rokenrol (RnR)	13	7	65	35

Graf. č. 1 – Test č. 1 – Test rozlišování výšky tónů



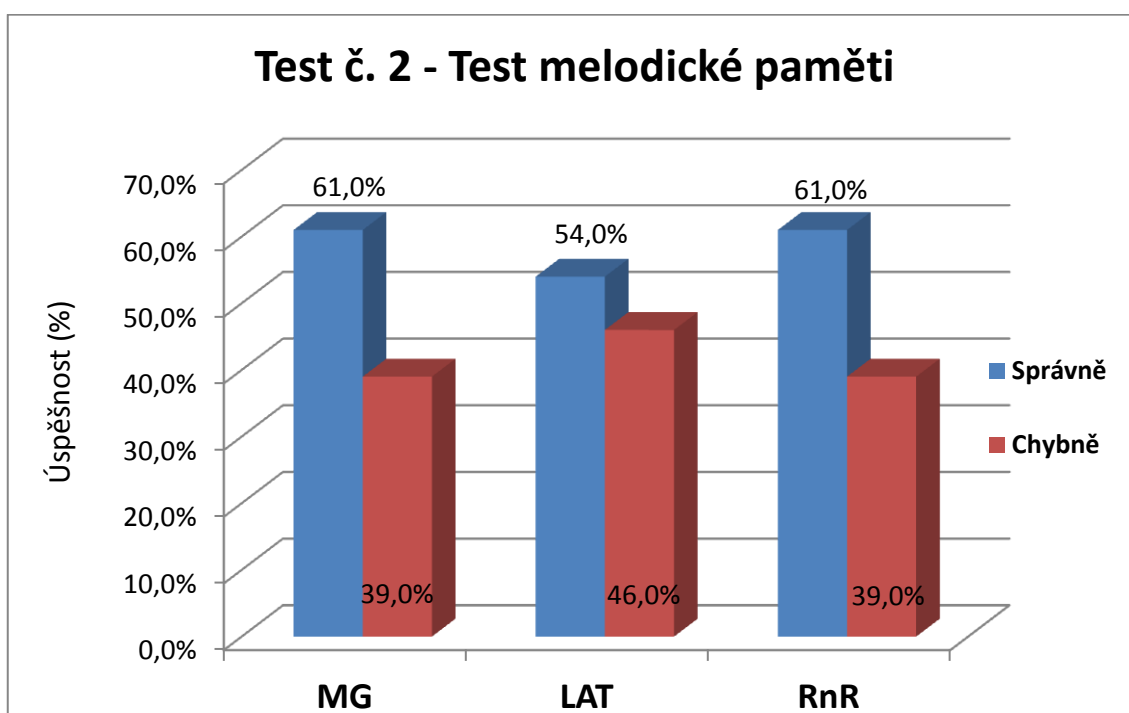
V testu rozlišování výšky tónů nejlépe uspěly latinskoamerické tanečnice s 67,5% úspěšností (13,5 bodů z 20), hned v zápětí tanečnice akrobatického rokenrolu s 65% (13 bodů z 20). Moderní gymnastky lehce zaostaly, jejich průměrné výkony se pohybovaly kolem 52,5% (10,5 bodů z 20).

## Test č. 2

Tabulka č. 6 – četnost odpovědí – Test č. 2

Průměrný výkon	Četnost (body)		(%)	
	Správně	Chybně	Správně	chybně
Moderní gymnastika (MG)	6, 1	3,9	61	39
Latinskoamerické tance (LAT)	5,4	4,6	54	46
Akrobatický rokenrol (RnR)	6,1	3,9	61	39

Graf č. 2 – Test č. 2 – Test melodické paměti



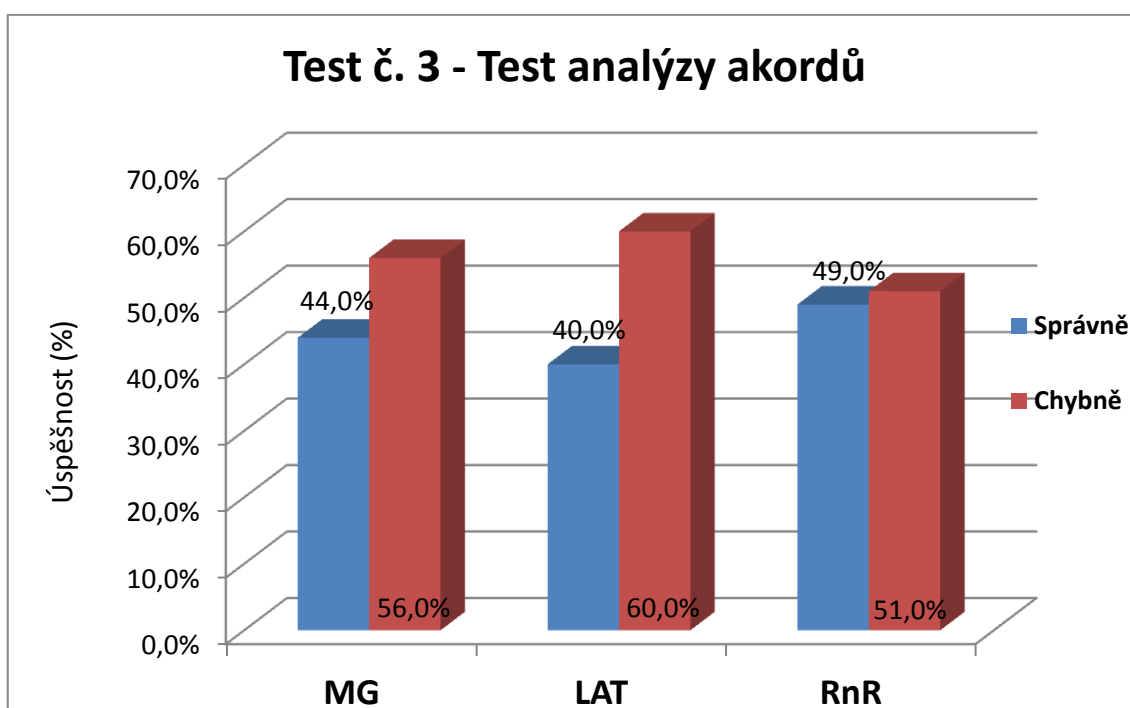
Naopak v testu melodické paměti získaly latinskoamerické tanečnice bodů nejméně (5,4 bodů z 10), což představuje výsledek 54%. Průměrné výkony moderních gymnastek i tanečnic rokenrolu byly totožné, tedy 61% (6, 1 bodů z 10).

### Test č. 3

Tabulka č. 7 – četnost odpovědí – Test č. 3

Průměrný výkon	Četnost (body)		(%)	
	Správně	Chybně	Správně	chybně
Moderní gymnastika (MG)	8,8	11,2	44	56
Latinskoamerické tance (LAT)	8	12	40	60
Akrobatický rokenrol (RnR)	9,8	10,2	49	51

Graf č. 3 – Test č. 3 – Test analýzy akordů



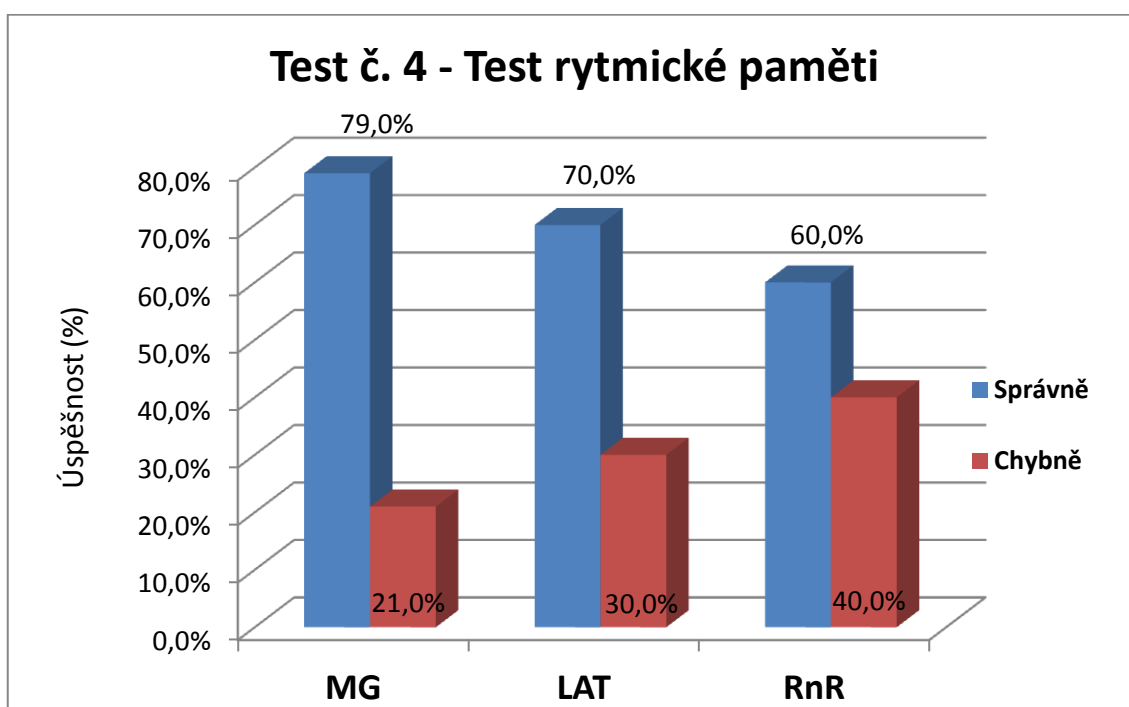
Průměrné změřené hodnoty v rámci každého sportu v tomto testu se pohybují pod hranicí 50% správných odpovědí. Nejlépe uspěly tanečnice akrobatického rokenrolu s 49% správných odpovědí (9,8 bodů z 20). Moderní gymnastky obsadily v rámci testu analýzy akordů druhou pozici s průměrným výkonem 44% (8,8 bodů z 20). 40% správných odpovědí připadá na latinskoamerické tance.

## Test č. 4

Tabulka č. 8 – četnost odpovědí – Test č. 4

Průměrný výkon	Četnost (body)		(%)	
	Správně	Chybně	Správně	chybně
Moderní gymnastika (MG)	7,9	2,1	79	21
Latinskoamerické tance(LAT)	7	3	70	30
Akrobatický rokenrol (RnR)	6	4	60	40

Graf č. 4 – Test č. 4 – Test rytmické paměti



V posledním dílčím testu testové baterie, testu rytmické paměti, se nejlépe projeví moderní gymnastky s průměrným výkonem 79% (7,9 bodů z 10). Úspěšnost latinskoamerických tanečnic činí 70% (7 bodů z 10) a průměrné naměřené hodnoty tanečnic akrobatického rokenrolu se pohybují na 60% (6 bodů z 10).



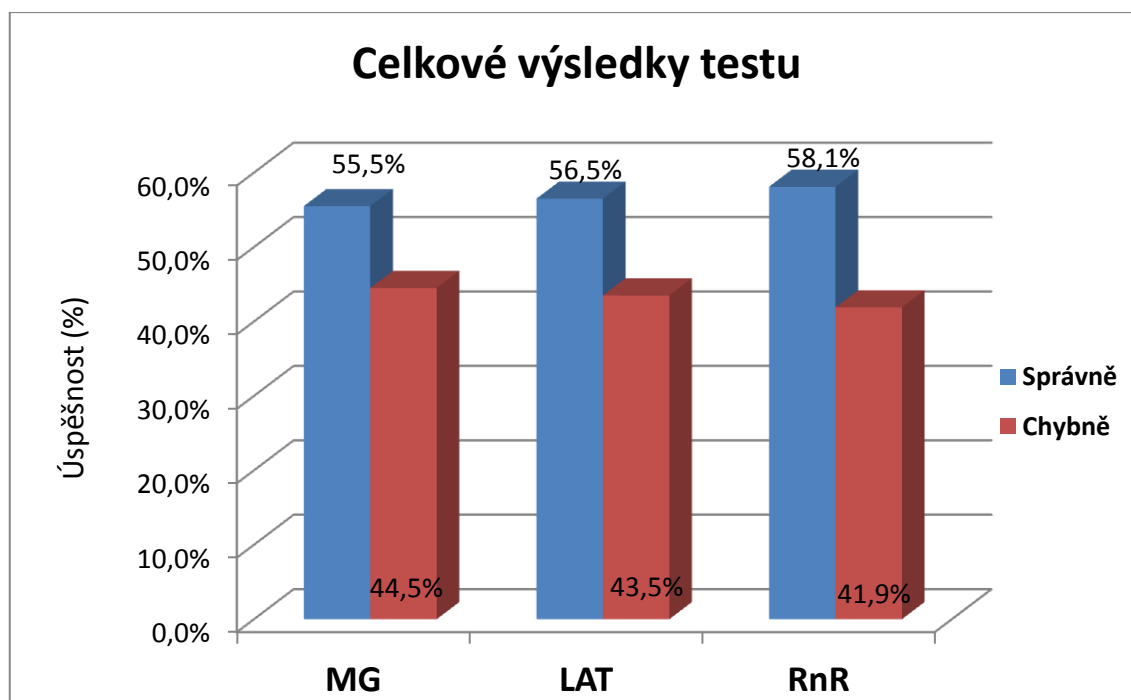
## Celkové výsledky testu A. Bentleye

Naměřené výkony z jednotlivých dílčích testů tvoří celkový výsledek testování hudebnosti podle metodiky A. Bentleye.

Tabulka č. 9 – četnost odpovědí – Celkové výsledky testu A. Bentleye

Průměrný výkon	Četnost (body)		(%)	
	Správně	Chybně	Správně	chybně
Moderní gymnastika (MG)	33,3	26,7	55,5	44,5
Latinskoamerické tance (LAT)	33,9	26,1	56,5	43,5
Akrobatický rokenrol (RnR)	34,9	25,1	58,1	41,9

Graf č. 5 – Celkové výsledky testu A. Bentleye



V testu hudebnosti podle A. Bentleye v rámci všech sportovních odvětví nejlépe dopadly tanečnice akrobatického rokenrolu s průměrným výsledkem 58,1% (34,9 bodů z 60). Jako druhý nejlepší esteticko-koordinační sport skončily latinskoamerické tance s průměrným výsledkem 56,5% správných odpovědí (33,9 bodů

z 60). Moderní gymnastky dosáhly průměrného výkonu 55,5% (33,3 bodů z 60), což je řadí na pomyslné poslední místo.

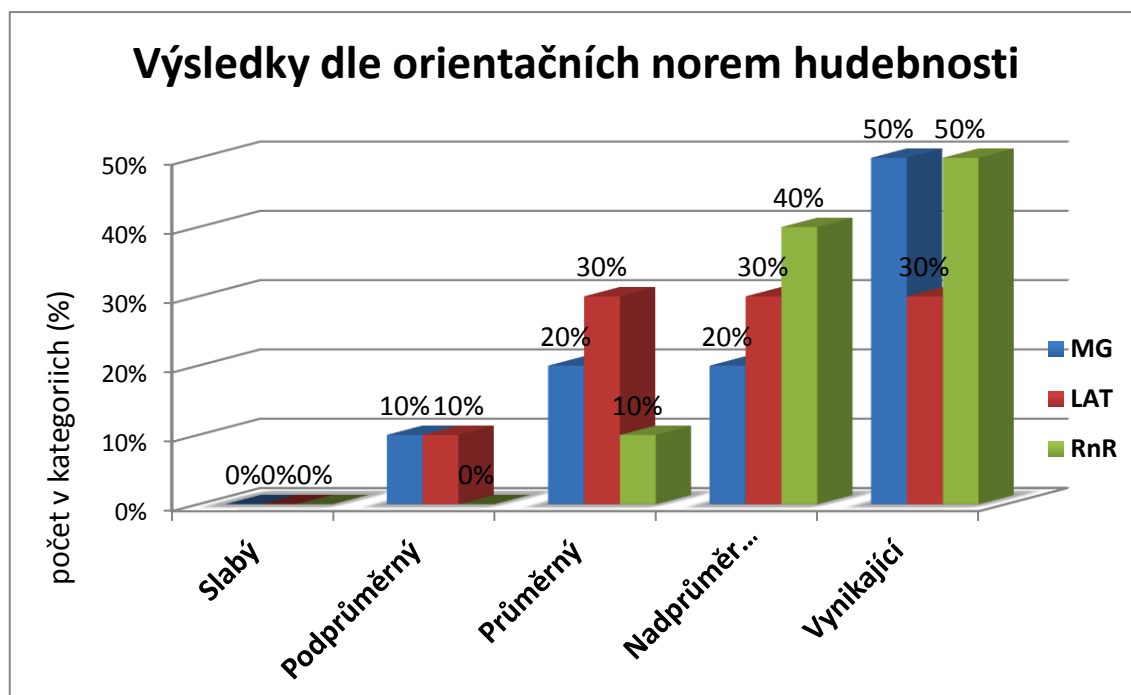
### Výsledku testu hudebnosti dle orientačních norem hudebnosti

Naměřené hodnoty u všech esteticko-koordinačních sportů jsem vyhodnotila podle orientačních norem hudebnosti mládeže normální populace (viz. Metodika práce, Tabulka č. 4), což spočívá v zařazení probandů do jednotlivých výkonových skupin – slabý, podprůměrný, průměrný, nadprůměrný a vynikající.

Tabulka č. 10 – četnost zastoupení v jednotlivých kategoriích – Výsledky testu A. Bentleye dle orientačních norem hudebnosti

Kategorie	Moderní Gymnastika (MG)	Latinskoamerické tance (LAT)	Akrobatický rokenrol (RnR)
Slabý	0%	0%	0%
Podprůměrný	10%	10%	0%
Průměrný	20%	30%	10%
Nadprůměrný	20%	30%	40%
Vynikající	50%	30%	50%

Graf č. 6 – Výsledky testu A. Bentleye dle orientačních norem hudebnosti



Při rozřazení do jednotlivých kategorií bylo zapotřebí respektovat příslušný věk jedinců, jelikož pro každý věk je norma odlišná. Pro lepší pochopení podstaty věci uvádím na příkladu: výsledek 20 bodů představuje pro sedmileté a osmileté dítě zařazení do průměrné skupiny, avšak stejný výkon u devítiletého a desítiletého jedince by již znamenal pokles do skupiny podprůměrné. Tento fakt byl samozřejmě brán v potaz a je ve výsledcích náležitým způsobem zohledněn. Výzkumný soubor moderních gymnastek se nacházel ve věkovém rozmezí 8 – 10 let. Všechny testované zástupkyně latinskoamerických tanců byly desetileté a při testování tanečnic akrobatického rokenrolu bylo spolupracováno s jednotlivkyněmi ve věku 7 – 9 let.

Z grafu č. 6 je na první pohled patrné, že hypotéza č. 1 nebude v diskusi potvrzena, neboť některé naměřené hodnoty testovaných závodnic ve všech třech sportovních odvětvích esteticko-koordinačního charakteru spadají dle orientačních norem hudebnosti normální populace nejen do skupiny průměrných, ale také do kategorie podprůměrných výsledků. Zastoupení v jednotlivých výkonových skupinách vypadá následovně:

#### **Vynikající**

Výzkumný soubor v akrobatickém rokenrolu a moderní gymnastice má 50% zastoupení závodnic ve skupině vynikající. Oproti tomu latinskoamerické tance mají ve skupině vynikajících pouze 30% závodnic.

#### **Nadprůměrný**

Ve skupině nadprůměrný se nachází 40% tanečnic akrobatického rokenrolu, 30% latinskoamerických tanečnic a 20% moderních gymnastek.

#### **Průměrný**

Průměrných hodnot dosáhlo 30% latinskoamerických tanečnic, 20% moderních gymnastek a 10% tanečnic akrobatického rokenrolu.

#### **Podprůměrný**

10% latinskoamerických tanečnic a rovněž 10% moderních gymnastek spadá do podprůměrné skupiny. Akrobatický rokenrol nemá v této skupině žádné zástupce.

## **Slabý**

Této skupině se vyhnuly všechny testované osoby ze všech třech esteticko-koordinčních sportů.

## 6 DISKUZE

Diskuse v sobě zahrnuje prostor pro podání informací, zda stanovené hypotézy v kapitole 2 *Cíl a úkoly* budou potvrzeny či zamítnuty a v tom i onom případě vysvětleno z jakého důvodu.

Hlavním předmětem diplomové práce byla aplikace problematiky hudebnosti a hudebně-pohybových vztahů na sportovní odvětví esteticko-koordinačního charakteru, v tomto případě se středem zájmu stal akrobatický rokenrol, latinskoamerické tance a moderní gymnastika. Cílem práce bylo poznání úrovně hudebnosti u jednotlivých jedinců, kteří aktivně působí v těchto sportovních oblastech, respektive provozují dané sporty na závodní úrovni, přičemž záměrem tohoto počínání mělo být potvrzení či zamítnutí stanovených hypotéz a dále rozkrytí různých otázek týkajících se důležitosti hudebního cítění v podávání sportovních výkonů esteticko-koordinační povahy.

Je možné předvést taneční (rokenrol/latinskoamerické tance) či cvičební (moderní gymnastika) sestavu plnou různých pohybových dovedností v dokonalém souladu s hudbou i přesto, že daný jedinec trpí třeba i většími nedostatky hudebnosti? Možná ano, možná ne. Přejděme ke konfrontaci dosažených výsledků se současným stavem řešené problematiky, který je uveden v teoretické části práce a nalézt odpověď na výše uvedenou otázku a odhalit, proč jednotlivé fenomény fungují způsobem, jakým fungují.

U první stanovené hypotézy jsme předpokládali, že změřené výkony všech závodnic akrobatického rokenrolu, latinskoamerických tanců i moderní gymnastiky budou ve srovnání s orientačními normami hudebnosti mládeže normální populace hodnocené jako nadprůměrné. Tuto hypotézu musíme zamítnout, jelikož výsledky tento předpoklad nepotvrzují.

Jestliže je brán v potaz součet zastoupení testovaných osob ve skupině vynikajících a nadprůměrných, získáváme údaje informující o tom, že v oblasti akrobatického rokenrolu se nad průměrnými výkony běžné populace nachází 90% testovaných dívek, což je výsledek takřka blízký se k potvrzení hypotézy, nicméně nedostačující. Moderní gymnastika se skládá ze 70% otestovaných závodnic, které se zařadily se svými výkony do kategorie nadprůměrných. Z dívek aktivně se věnujících latinskoamerickým tancům dosáhlo nadprůměrných hodnot pouze 60%. Docházíme tedy k poznatku, že jedinci průměrně i podprůměrně hudebně nadaní se mohou bez

větších problémů uplatnit i v takových odvětvích jako jsou sporty esteticko-koordinačního charakteru, kde hraje hudební složka velmi významnou roli. Troufáme si tak tvrdit, neboť s žádnou dívkou celého výzkumného souboru údajně nejsou větší problémy co se týče zvládnání pohybového vyjádření hudebního rytmu.

Odůvodnění tohoto jevu můžeme hledat v možnosti vysvětlení, že se jedinci zjednodušeně řečeno hudbu vnímat naučí. Velice stručně to vysvětluje konstatování, že muzikálnost lze vychovat, naučit. Tímto je poukázáno na to, že i jedinci bez výrazných hudebních dispozic se mohou za určitých okolností mnohému naučit, čímž mohou následně kompenzovat či maskovat své hudební nedostatky. Za určité okolnosti je v tomto případě možné považovat vlivy z vnějšího prostředí, které na jedince působí. Tímto je myšlena skutečnost, že jedinci v průběhu tréninkových jednotek jsou neustále v interakci se stále podobným typem hudebního doprovodu, což může mít za následek právě efekt naučení se vnímat daného hudebního rytmu, tempa, melodie atd. Hudební skladby charakteristické pro tančení rokenrolu jsou různé co se týče původu, žánru hudební předlohy atd., ale co se týče výrazových složek hudby, jedná se stále o záležitosti velmi podobné, tudíž se dají častým posloucháním a vnímáním naučit. Takto je tomu obdobně v případě moderní gymnastiky i latinskoamerických tanců.

Často stačí ke zvládnutí závodní sestavy bez bodových srážek od odborné poroty, aby se vzájemně krylo metrum a tempo pohybu a hudby, ačkoliv my zastáváme názoru, že jsou zde navíc ještě dynamické akcenty, melodie, barva a ostatní složky hudebního doprovodu účastníci se na dokonalém souladu emocionální a tělesné činnosti závodnic. Z tohoto důvodu jsou jedinci s vyšší úrovní hudebnosti ve výhodnější situaci, neboť dokonalé prožití hudby se beze sporu podílí na výrazu pohybu a cvičenka či tanečnice je poté schopná obstojněji svým pohybem vyjádřit danou ideu hudby. Závodní výkon se tak stává přímo uměleckým zážitkem nejen pro samotného aktéra, ale i pro oko diváka.

Druhá stanovená hypotéza se týkala předpokladu, že úroveň hudebnosti u párových esteticko-koordinačních sportů bude vyšší nežli u individuální moderní gymnastiky. V tomto případě můžeme hypotézu potvrdit, jelikož dosažené výsledky odrážející úroveň hudebnosti závodnic v akrobatickém rokenrolu i latinskoamerických tanečnic byly skutečně lepší oproti závodnicím v moderní gymnastice. Nutno však podotknout, že se nejedná o propastný rozdíl, protože úspěšnost v testování hudebnosti

metodikou podle A. Bentleye byla následovná. Nejlépe dopadly tanečnice akrobatického rokenrolu s průměrným výkonem 58,1%, za nimi tanečnice latinskoamerických tanců s výsledkem 56,5% a úspěšnost moderních gymnastek činí 55,5%. Nicméně hypotézu potvrzujeme a vysvětlení nalzáme ve více možných aspektech.

Jeden z aspektů shledáváme v počtu zúčastněných na sportovním výkonu u jednotlivých zkoumaných esteticko-koordinačních sportů, tedy ve skutečnosti, že v případě latinskoamerických tanců i akrobatickém rokenrolu vnímají v rámci jednoho sportovního výkonu hudbu dvě osoby – taneční partnerka spolu s tanečním partnerem. V moderní gymnastice cvičí na závodním placu pouze sama závodnice. V párových tanečních sportech je nesmírně důležitý soulad nejen pohybového projevu s příslušným hudebním doprovodem, ale právě také sehanost obou tanečních partnerů navzájem, tudíž vysoká úroveň hudebnosti skýtá mnohé výhody. Rytmická chyba jednoho znamená okamžitý zjevný nesoulad mezi tanečními partnery, potažmo nesprávné pohybové vyjádření hudebního rytmu, což se zcela jistě projeví na celkovém dojmu taneční sestavy. Samo sebou existují taneční páry, u kterých perfektní vnímání hudby participuje jenom u jednoho z páru. V tomto případě se hudebně slabší jedinec nachází v situaci, kdy je svým partnerem tzv. veden.

Dalším možný aspektem vysvětlujícím příčinu, proč je úroveň hudebnosti u párových estetických sportů na vyšší úrovni nežli u nepárové moderní gymnastiky, tkví v záležitosti, že moderní gymnastka cvičí vždy na hudební předlohu podle svého předem provedeného výběru, tudíž ji hudební doprovod nemůže překvapit. Závodnice hudební doprovod velmi dobře zná, má naučené jednotlivé klíčové momenty hudební skladby. U latinskoamerických tanců i akrobatického rokenrolu taneční páry do poslední chvíle netuší, jaká hudební předloha bude jejich sportovní výkon doprovázet. Taneční páry jsou vyzvány na soutěžní parket a až v tento moment jsou seznámeny s hudební skladbou, na kterou musí záhy harmonicky pohybově reagovat.

Poslední námi uvedený aspekt, který má možnou souvislost, proč došlo k potvrzení hypotézy č. 2 je shledáván v charakteristickém základním rytmu souvisejícím ryze s latinskoamerickými tanci, který nám říká, jak dlouho trvají jednotlivé kroky a pohyby a v kterých dobách má být kladen důraz, v kterých ne. Jedná se o schopnost pracovat s tzv. frázemi dané pohybové předlohy. Moderní gymnastika

tyto fráze neřeší a i díky tomu výkony v moderní gymnastice nabývají často dojmu, že hudební předloha v cvičební sestavě působí jako pouze hudební kulisa.

Tímto je uzavřen úsek diskuse zabývající se odůvodněním zamítnutí a potvrzení hypotéz a uveden navíc poznatek, který byl získán v průběhu zpracování práce. Za velmi hodnotný údaj považujeme zjištění, že každá testovaná dívka, která uvedla ve vyplňovacím formuláři, že se mimo svou sportovní specializaci věnuje i hře na nějaký hudební nástroj, tak se nacházela svým výsledkem podle norem hudebnosti běžné populace ve skupině nadprůměrných nebo vynikajících. To jenom dokládá, že úroveň hudebnosti může být zvyšována celou řadou různých faktorů a v tomto případě tomu byla hra na hudební nástroj.

Z dosažených výsledků bychom si jako trenéři měli vzít ponaučení, že úroveň hudebnosti není věc daná nebo neměnná, ale naopak, že se jedná o záležitost, kterou lze ovlivňovat a rozvíjet pozitivním směrem, stačí jen volit adekvátní hudební podněty z vnějšího prostředí. Jsme si rovněž však vědomi, že měření hudebnosti metodikou podle A. Bentleye má své hranice a nepostihuje hudebnost „vcelku“, tudíž na nějaké obecně platné nebo dogmatické závěry týkající se problematiky hudebnosti v esteticko-koordinačních sportech by bylo vhodné podstoupit dlouhodobější pozorování různých vlivů podílejících se na úrovni hudebnosti.



## 7 ZÁVĚR

Náplní diplomové práce byla problematika řešící otázky týkající se hudebnosti ve spojení s oblastí esteticko-koordinačních sportů. Pro výzkum byla vybrána tři rozdílná sportovní odvětví esteticko-koordinačního charakteru: Akrobatický rokenrol, latinskoamerické tance a moderní gymnastiku. Cílem práce bylo zjišťování úrovně hudebnosti u závodnic působících v těchto sportech a naměřené hodnoty v rámci jednotlivých estetických sportů porovnat. Zjišťování hudebnosti probíhalo prostřednictvím standardizovaného testu hudebnosti podle Arnolda Bentleye. Naměřené hodnoty jsou interpretované pomocí přehledných tabulek a grafů s potřebným komentářem.

Výzkumný soubor tvořily závodnice uvedených estetických sportů ve věkovém rozmezí 7 – 10 let, což spadá do mladšího školního věku. Získání probandů k podstoupení testování proběhlo na základě oslovení klubu akrobatického rokenrolu VSK FTVS Praha, tanečního klubu STK Praha a dále klubu moderní gymnastiky TJ Ideastav Chodov Praha. Jsme moc vděční za toto umožnění zainteresovat do studie více sportů esteticko-koordinačního charakteru, neboť na jeho základě dostala diplomová práce širší rozměr.

Snahou výzkumu bylo proniknout do zákulisí sportovního světa, ve kterém nedílnou součástí závodního výkonu nejsou jen kondiční faktory, nýbrž kde velmi významnou roli zastupuje složka hudební, která spolu s dokonalým pohybovým projevem vytváří ojedinělý celek. Otázkou zůstávala problematika hudebnosti. Zajímalo nás, nakolik je důležité, aby jedinec provozující sporty tohoto charakteru byl hudební, nesprávně řečeno muzikální, potažmo zástupci kterého esteticko-koordinačního sportu operujícího s hudbou dosáhnou nejlepších výsledků, respektive nejvyšší úrovně hudebnosti.

Po konfrontaci veškerých poznatků, kterých bylo v průběhu zpracovávání práce dosaženo a také na základě stanovení hypotéz, se došlo k závěru, že převážná část jedinců působících v esteticko-koordinačních sportech spadá v porovnání s běžnou populací stejného věku do kategorií nadprůměrné nebo vynikající úrovně hudebnosti. Za tento fakt nemusí vděčit pouze vlivu častějšího trávení času v hudebním prostředí, respektive vlivu tréninkových jednotek, jelikož na výsledné úrovni hudebnosti se podílí

celá řada faktorů vrozených i získaných z vnějšího prostředí (hra na hudební nástroj, vztah k hudbě, vztah k hudbě členů rodiny atd.). Avšak provozování estetických sportů operujících s hudbou úroveň hudebnosti jedinců zcela jistě ovlivňuje pozitivním směrem.

Již v závěru diskuse byla zmíněna skutečnost, že úroveň hudebnosti se vyvíjí a není správné na ni nahlížet jako na něco daného, neměnného. Samozřejmě každý jedinec je individuum, každý má své limity různě nastavené. Na základě všech získaných poznatků doporučujeme všem trenérům esteticko-koordinačních sportů, aby v rámci tréninkových jednotek maximalizovali působení hudebních podnětů, které by mohly mít pozitivní vliv na vývoj hudebnosti jejich svěřenců.

Touto studií byla do jisté míry rozkryta problematika hudebnosti v esteticko-koordinačních sportech, ale jsme si vědomi, že pro budoucí výzkum by bylo velmi zajímavé podstoupit dlouhodobější pozorování a zjišťování různých aspektů podílejících se na úrovni hudebnosti jedinců, což by získalo na výpovědní hodnotě.

## PŘEHLED POUŽITÝCH ZDROJŮ

BALAŠ, R. *Tance 20. století*. Olomouc: Hanex, 2003. ISBN 80-85783-40

BARTOVSKÝ, J. *Základy hudební harmonie*. Plzeň: Theodor Mareš, 1941.

BATISTA, V. Závěrečná práce školení trenérů II. třídy. 1. vyd. Praha: ČSAR, 1999.

DEGEN, M. *Společenský tanec ve 20. století*. Praha: Svaz učitelů tance ČR, 2003. ISBN 80-239-3119-9

FEDERATION INTERNATIONALE DE GYMNASTIQUE (FIG). *Code of points – Rhythmic Gymnastics*. Lausanne: FIG, 2012.

FOURNY, D., FRADETTE B. et al. *Sports The Complete Visual Reference*. Canada: QA International, 2000. ISBN 80-7321-079-7

FRANĚK, M. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-0965-7

HOLAS, M. *Hudební nadání*. Praha: Hudební fakulta AMU, 1994. 80-85883-007

HOLAS, M. *Úvod do hudební diagnostiky*. Praha: SPN, 1985. ISBN 17-21385

JANSA, P. A KOL. *Pedagogika sportu*. Praha: Karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2026-8

JANSA, P., DOVALIL, J. A KOL. *Sportovní příprava*. Praha: Q-art, 2007. ISBN 80-903280-8-3

KLÁROVÁ, R. *Moderní gymnastika I*. Brno: Pedagogická fakulta MU, 1998. ISBN 80-210-1945-X

KOS, B., MIHULE, J. *Měření hudebnosti závodnic v moderní gymnastice. Metodický dopis.* Praha: Ústřední výbor ČSTV, 1978.

KRAPKOVÁ, H. *Rytmická gymnastika a současné gymnastické aktivity s hudbou ve školní tělesné výchově.* Olomouc: Univerzita Palackého, 1995. ISBN 80-70-67-482-2

KUBIČKA, J. KOLBOVÁ, K. *Akrobatický Rock and roll.* IN KOLEKTIV AUTORŮ. *Gymnastika.* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1733-5

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

KVĚCH, O. *Základy klasické hudební kompozice.* Praha: Togga, 2013. ISBN 978-80-7476-023-5

LANDSFELD, Z., PLAMÍNEK, J. *Technika latinskoamerických tanců.* Praha: vlastním nákladem, 2000. ISBN 80-238-4727-9

MIHULE, J., ŠŤASTNÁ, D. *Rytmická gymnastika.* Praha: Karolinum, 1993.

NOVOTNÁ A KOL. *Gymnastika jako tvůrčí akt.* Praha: karolinum, 2012. ISBN 978-80-246-2116-6

NOVOTNÁ, V., PANSKÁ, Š., ŠIMŮNKOVÁ, I. *Rytmická gymnastika a pohybová skladba.* Praha: UK v Praze, 2011. ISBN 978-80-86317-83-0

ODTSRČIL, P. *Sportovní tanec.* Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-0632-6

PANSKÁ, Š., ŠIMŮNKOVÁ, I. *Moderní gymnastika.* IN KOLEKTIV AUTORŮ. *Gymnastika.* Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1733-5

PERIČ, T. *Sportovní příprava dětí.* Praha: Grada, 2008. ISBN 978-80-247-2643-4

- PERIČ, T. *Výběr sportovních talentů*. Praha: Grada, 2006. ISBN 80-247-1827-8
- POKORNÁ, P., HANUŠ, A. *Hudba v moderní gymnastice*. Praha: Olympia, 1973. ISBN 27-102-73
- RADEMACHER, J. *Schnellkurs musik*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-251-0281-5
- REDGRAV, C. *Learn to Dance*. Great Britain: Parragon, 2008. ISBN 978-80-7391-196-6
- REVESZ, G. *Introduction to the Psychology of Music*. London: Longmans, 1953.
- ŘÍČAN, P. *Psychologie osobnosti: obor v pohybu*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-1433-9
- ŘÍČAN, P. *Psychologie. Příručka pro studenty*. Praha: Portál, 2008. ISBN 978-80-7367-406-9
- SEDLÁK, F. *Hudební vývoj dítěte*. Praha: Editio Supraphon, 1974. ISBN 02-289-74
- SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha: Editio Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-073-9
- SHUTER, R. *The psychology of musical ability*. London, 1968.
- SKOPOVÁ, M., ZÍTKO, M. *Základní gymnastika*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0973-8
- SLEPIČKA, P., HOŠEK, V., HÁTLOVÁ, B. *Psychologie sportu*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1602-5

ŠIMEK, R. *Džezgymnastika*. Praha: Olympia, 1991.

ŠŤASTNÁ D., MIHULE, J. *Didaktika rytmické gymnastiky. Didaktické problémy hudebně pohybové výchovy*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 1984. ISBN 60-85-84

TĚPLOV, B., M. *Psychologie hudebních schopností*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1968. ISBN 02-006-68

VACHUDOVÁ, E. *Jak na to? Diagnostika hudebních schopností v současné škole*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2012. ISBN 987-80-7290-586-7

VÁŇOVÁ, H. *Hudební tvořivost žáků mladšího školního věku*. Praha: Editio Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-149-2

VRKOČOVÁ, L. *Slovníček základních hudebních pojmů*. Vydáno vlastním nákladem, 1994. ISBN 80-901611-1-1

VYSLOUŽIL, J. *Hudební slovník pro každého*. Vizovice: LÍPA – A. J. Rychlík, 1995. ISBN 80-901199-0-5

WAINWRIGHT, L. *Lets dance*. London: HarperCollins publishers, 2005. ISBN 10: 0007212801

ZENKL, L. *ABC hudebních forem*. Praha: Editio supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3

ČSAR. *Soutěžní řád ČSAR* [online]. 19.3.2011. [cit. 2014-02-13]. Dostupné z <http://rokenrol.cz/images/stories/SoutezniRad>.

ČSMG. *Historie moderní gymnastiky* [online]. 2013. [cit. 2014-02-20]. Dostupné z <http://csmg.cz/gymnastika?id=historie>

# PŘÍLOHY

## Příloha č. 1 – Formulář testu hudebnosti

### TEST HUDEBNOSTI PODLE A. BENTLEYE

Jméno:	
Data narození:	
Bydliště:	
Polybová příprava:	kolik let:
Hudební příprava:	hudeb. nástroj:
Charakteristika dosavadní praxe:	

I.	
Test rozlišování výšky tónů	
N - V - S	
1.	
2.	
3.	
4.	
5.	
6.	
7.	
8.	
9.	
10.	
11.	
12.	
13.	
14.	
15.	
16.	
17.	
18.	
19.	
20.	
bodů	

II.	
Test melodické paměti	
1 - 2 - 3 - 4 - 5	
1.	
2.	
3.	
4.	
5.	
6.	
7.	
8.	
9.	
10.	
bodů	

III.	
Test rozlišování souzvuků	
2 - 3 - 4	
1.	
2.	
3.	
4.	
5.	
6.	
7.	
8.	
9.	
10.	
11.	
12.	
13.	
14.	
15.	
16.	
17.	
18.	
19.	
20.	
bodů	

IV.	
Test rytmické paměti	
1 - 2 - 3 - 4 - S	
1.	
2.	
3.	
4.	
5.	
6.	
7.	
8.	
9.	
10.	
bodů	

Celkový součet bodů	
---------------------	--

Datum:

Podpis experimentátora:



Příklad správně vyplněného formuláře!

Test hudebnosti podle A. Bentleye

Jméno /tiskacím písmem/ Hájková Táňa /příjmení a křestní/ VTMI  
 Datum narození 15.4.1964 Trénuje v jednotě Slovan Dejvice  
 Trenérka Hošková Hraje na hud. nástroj /i dříve/ jaký klavír  
 kolik let 5 Pohybové školení - jaké: balet pod vedením  
Bílé kolik let 3  
.....

I. test rozlišování výšky tónů n - v - s	II. test melodické paměti 1-2-3-4-5	III. test rozlišování souzvuků 2 - 3 - 4	IV. test rytmické paměti 1-2-3-4-S
1. <u>n</u>	1. <u>2</u>	1. <u>2</u>	1. <u>2</u>
2. <u>v</u>	2. <u>5</u>	2. <u>2</u>	2. <u>4</u>
3. <u>v</u>	3. <u>3</u>	3. <u>3</u>	3. <u>3</u>
4. <u>n</u>	4. <u>1</u>	4. <u>2</u>	4. <u>S</u>
5. <u>v</u>	5. <u>4</u>	5. <u>3</u>	5. <u>1</u>
6. <u>n</u>	6. <u>5</u>	6. <u>2</u>	6. <u>3</u>
7. <u>n</u>	7. <u>2</u>	7. <u>3</u>	7. <u>4</u>
8. <u>v</u>	8. <u>4</u>	8. <u>2</u>	8. <u>S</u>
9. <u>s</u>	9. <u>1</u>	9. <u>4</u>	9. <u>1</u>
10. <u>v</u>	10. <u>3</u>	10. <u>3</u>	10. <u>2</u>
11. <u>n</u>	<u>bodů: 10</u>	<del>11. <u>3</u></del>	<u>bodů: 10</u>
12. <u>v</u>		12. <u>2</u>	
13. <u>n</u>		13. <u>2</u>	
14. <u>n</u>		14. <u>3</u>	
15. <u>v</u>		15. <u>2</u>	
16. <u>s</u>		16. <u>4</u>	
17. <u>v</u>		17. <u>2</u>	
18. <u>n</u>		18. <u>2</u>	
19. <u>n</u>		19. <u>3</u>	
20. <u>v</u>		20. <u>2</u>	
<u>bodů: 20</u>		<u>bodů: 20</u>	<u>celkový součet bodů: 60</u>