

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Pedagogika tance
Lidový tanec

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Rytmus – přirozená spojnice tance a hudby
a její využití při výuce lidového tance**

Kristýna Kubíčková

Vedoucí práce: MgA. Marie Vrbatová Fričová, PhD.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Dance Pedagogy
Folk Dance

BACHELOR'S THESIS

**Rhythm – a natural link between dance and music
and its use in teaching folk dance**

Kristýna Kubičková

Thesis / Dissertation supervisor: MgA. Marie Vrbatová Fričová, PhD.

Awarded academic title: BcA.

Prague, April 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Rytmus – přirozená spojnice tance a hudby a její využití při výuce lidového tance

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Kristýna Kubíčková

Poděkování

Děkuji všem, kteří mi byli oporou nejen při tvorbě této práce, ale v průběhu celého mého studia.

Abstrakt

Práce se zabývá vztahem tance a hudby z hlediska rytmu. Ten definuje z pohledu biologického, hudebního i tanečního. V další části textu je nastíněn vztah tance a hudby v historii od pravěké společnosti až po 20. století v rozličných tanečních technikách. V další části práce je v kontextu práce s rytmem při výuce tance zmíněn Orffův Schulwerk jako důležitý pilíř, na kterém lze dále stavět.

Zdrojem informací byly především odborná literatura. Na základě vlastní praxe je popsán postup výuky lidového tance skrze hudbu a rytmus, a to od nejjednodušších říkadel až po tance s proměnlivým rytmem.

Závěrem práce je zjištění, že ačkoli je rytmus skutečně spojnicí tance a hudby, s různými tanečními styly a technikami se mění vlastnosti tohoto spojení. Jinými slovy jednotlivé taneční techniky mají s hudbou rozdílně pevnou vazbu.

Abstract

The work deals with the relationship between dance and music from the point of view of rhythm. The rhythm is defined from a biological, musical and dance point of view. The next part of the text outlines the relationship between dance and music in various dance techniques from prehistory to the 20th century. In another part of the thesis, Orff Schulwerk is mentioned, in the context of working with rhythm in dance lessons, as an important pillar to build on in the future.

The information was mainly drawn from specialized literature. Based on our own practical experience, the process of teaching folk dance through music and rhythm is described from the simplest rhymes to dances with variable rhythm.

In conclusion, the work reveals that although rhythm does indeed form a link between dance and music, its qualities change depending on different dance styles and techniques. In other words, the intensity of the link between the individual dance techniques and music might differ.

Obsah

Úvod.....	1
1 Rytmus z hlediska hudebního.....	3
2 Rytmus z hlediska tanečního.....	6
3 Vztah tance a hudby v průběhu věků.....	7
3.1 Pravěk.....	7
3.2 Starověk.....	8
3.3 Středověk.....	10
3.4 Renesance.....	11
3.5 Baroko.....	12
3.6 Klasicismus.....	15
3.7 Romantismus.....	16
3.8 20. století.....	18
4 Orffův Schulwerk.....	23
5 Praktické využití rytmu – postup při výuce lidového tance.....	25
5.1 Říkadla a rozpočítadla.....	25
5.2 Dětské taneční hry.....	26
5.3 Tance s jednotným metrem.....	29
5.4 Tance s různým metrem.....	31
Závěr.....	35
Seznam použitých zdrojů.....	37

Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá rytmem jakožto spojnicí tance a hudby. Rytmus je termín, který můžeme najít v nejrůznějších oblastech, ať už jde o umělecká odvětví (hudba, tanec, mluvený projev), sport, nebo například pracovní činnosti. Ačkoli je v mnoha aspektech součástí našeho každodenního života, práce s ním je v posledních letech často opomíjena a obzvláště u dětí vidíme, že s rytmem neumějí pracovat. Tyto závěry jsem vyvodila z vlastní pedagogické praxe. Žáci neznají deklamování textu v říkadlech či rozpočítadlech, hry s doprovodnými říkadly a jednoduché písničky. To se projevuje jak v hodinách hudební výchovy na základních školách, tak v hudební nauce či hře na hudební nástroj na základní umělecké škole. Neméně výrazně je to patrné ve výuce tanečního oboru.

Došla jsem k závěru, že důvodem, proč se děti s rytmem a rytmikou setkávají čím dál méně, mohou být jejich vyučující. Ti mají často pocit, že rytmus je nepodstatný, zbytečný a příliš komplikovaný. Tyto odmítavé postoje vůči rytmu pramení většinou z toho, že se s ním při svém vlastním studiu neučili nijak pracovat. Jsou tedy přesvědčeni, že ho lze v jejich pedagogické praxi jednoduše opomenout či vynechat, protože není nijak zásadní. Opak je však pravdou. Rytmus je velmi podstatnou součástí našeho bytí a čas, který pedagog ve výuce věnuje cvičením vedoucím k jeho pochopení a zvládnutí, ať už jde o hudebně rytmická cvičení, nebo práci s pohybem, se učiteli mnohonásobně vrátí. Jakmile je totiž žák obeznámen s rytmickou stránkou hudební či pohybové skladby, mnohem rychleji a snáze se mu budou zvládat její ostatní součásti. Tato práce se proto snaží přinést návrh postupu při výuce rytmu v hodinách lidového tance, který může pedagogům posloužit jako pomůcka při přípravě výuky. V tomto ohledu může být užitečným pomocníkem také Orffův Schulwerk¹, který je zmiňován jako důležitý pilíř práce s rytmem, na němž se dá dále stavět hudebně i pohybově. Zároveň ale práce vzhledem ke svému rozsahu vědomě opomíjí mnoho dalších důležitých okruhů souvisejících s tématem využití rytmu ve vztahu k tanci/pohybu a hudbě, jako je například problematika body percussion, mimoevropské polyrytmické struktury (v projevu původního obyvatelstva tradičně často spojené s pohybovou složkou) a další.

Práce si vybírá několik možných úhlů pohledu na rytmus a komentuje ho z hlediska hudebního, tanečního a biologického. Rytmus jako součást hudby jsem si vybrala proto, že od dětství hraji na nejrůznější hudební nástroje a nyní se profesně kromě výuky tance věnuji i klavírní korepetici a hojně se pohybuji v hudebním prostředí. Současně je hudba asi první oblast, která se člověku vybaví, když se řekne *rytmus*. Zaměření na taneční stránku problému

¹ Hudebně vzdělávací přístup vyvinutý německým skladatelem Carlem Orffem v polovině dvacátého století. Viz kapitola 4 této práce.

je nasnadě vzhledem k mému studijnímu oboru. Zde se práce zaměřuje především na vztah tance a hudby a jeho historický vývoj. Tento přehled je velmi důležitý, protože ukazuje na změny intenzity a charakteru spojení hudby a tance vzhledem k jednotlivým fázím historie tance a také společenského a kulturního kontextu. Pohled biologický je pak podle mě naprosto zásadním pramenem k pochopení důležitosti rytmu. Je začátkem i koncem, základem, bez kterého by nebylo na čem stavět.

Při psaní práce jsem pracovala především s odbornými zdroji dostupnými prezenčně i distančně. V poslední části práce jsem zmapovala vlastní zkušenosti z pedagogické praxe v tanečním oboru ZUŠ Zlín a Valašském souboru Kašava.

1 Rytmus z hlediska hudebního

Chceme-li se zabývat rytmem z hlediska hudebního, je třeba si uvědomit, že v prostředí evropského kulturního okruhu je rytmus pouze jednou ze základních složek hudby. To ve své publikaci *Promluvme si o hudbě!* popisuje i Celestin Rypl. „Co tvoří hudbu? Rytmus, melodie a harmonie. To jsou její základní složky. K nim se hudba vrací vždy, i když se snaží od nich odpoutávat, neboť bez nich není hudby. RYTMUS je nejprimitivnější složkou hudby. Je to odměřené rozčlenění pohybu na takty, které pochází z práce a pohybu a souvisí také s obyčejným životem.“ (Rypl, 1944 str. 14)

Dokladem Ryplova tvrzení mohou být například tzv. pracovní písně, které podle Marty Toncrové (2020 str. 17) svým rytmem kopírují rytmus pracovního pohybu, při kterém byly zpívány. Mohli bychom ovšem namítnout, že dříve než člověk pracuje, koná rytmické pohyby při dýchání či chůzi, proto je možné hledat prvotní původ rytmu spíše zde, nemluvě o rytmických dějích přírody, jako je východ a západ slunce či měsíční cyklus. Některé hudební teorie přičítají rytmizovanému kolektivnímu výkonu práce dokonce zásluhu na vzniku samotné hudby. Tyto hypotézy však byly vyvráceny poznatky etnologů, kteří dokázali, že na vývojovém stupni, na kterém se společnost nacházela v období pravděpodobného vzniku hudby (asi 80 000 př. n. l.), se takový způsob společné práce nevyskytuje (Smolka, a další, 2001 str. 32).

Vztah rytmu a přírodních dějů je člověku znám již po staletí. Před téměř 80 lety, kdy byla citovaná kniha napsána, nebyly poznatky z oblasti chronobiologie² tak široké, jako jsou dnes. I přesto však už tehdy bylo jasné, že rytmy jsou součástí života nejen lidí, ale i fauny, flory a ostatně celého vesmíru. Tam se pravidelně periodicky pohybuje po svých drahách většina nebeských těles. Rytmičky pravidelné jsou také jejich pohyby kolem vlastních os, které, jak známe ze Země, ovlivňují cykly dne a noci. Rytmičky pohyby Měsíce má pak podstatný dopad na mořské přílivy a odlivy, mimo to také v rámci svého cyklu působí na vnímavější jedince. I to může být jedním z předmětů zkoumání chronopsychologie. Tento pojem označuje „výzkum mechanismů a úlohy rytmických změn v chování a prožívání (především) u člověka, ať už jde o vliv denní doby na psychické a behaviorální proměnné.“ (Chronopsychologie: výzkum rytmicity v lidském chování a prožívání, 2004 str. 70)

Rytmus podle Rypla (1944 str. 14) vznikl z práce a tance, a to je důvod, proč je nejsrozumitelnější hudební složkou. Jak již bylo zmíněno, pravděpodobnějším důvodem srozumitelnosti rytmu může být fakt, že se s ním setkáváme už v prenatalním období, kdy plod

² Chronobiologie je věda zabývající se výzkumem úlohy času, a zvláště rytmických změn v živých systémech.

slýší a cítí rytmický tlukot srdce své matky. Stejně tak další tělesné procesy a funkce jsou rytmické (dýchání, spánkový či menstruační cyklus, změny tělesné teploty ad.). Původ srozumitelnosti můžeme tedy hledat ve faktu, že celá naše existence je postavena na rytmických dějích. Rypl (1944 str. 14) dále zmiňuje, že rytmem se vyjadřuje i „nejméně kulturní národ“. Zde autor zřejmě odkazuje na domorodé kmeny, v jejichž hudbě je rytmická stránka důležitější, než melodická a harmonická (mnohdy dokonce tyto dvě úplně chybí). Tato hudba, ač v některých ohledech chudá, inspirovala mnohé významné choreografy. Jmenujme například *Stamping Ground* Jiřího Kyliána, dílo inspirované pohybově i zvukově Aboridžinci, tedy původními obyvateli Austrálie. Důvodem může být skutečnost, že absence rozvinuté melodické a harmonické složky nám umožňuje silnější vjem složky rytmické, podobně jako absence nebo zhoršení funkce jednoho smyslu u člověka přináší posílení smyslů ostatních. To může vést k tomu, že hudbu s rozvinutou pouze rytmickou složkou vnímáme intenzivněji a má na nás hlubší dopad.

„Rytmus panuje prostě, ale živelně, a proto také velmi vytrvale. Celá taneční hudba je bez rytmu nemyslitelná. Vítězí svou jednoduchostí a dovede jak zaujmouti svou mnohotvárností, tak také fascinovati svou jednotvárností. Tak nás na příklad zaujmou Dvořákovy Slovanské tance bohatostí rytmu, kdežto rytmus španělského bolera dovede nás ukolébati v jakýsi vzrušující, a přitom jakoby hypnoticky nemohoucí stav.“ (Rypl, 1944 str. 14) Příkladem takového díla může být například *Bolero* Maurice Bújarta, který svou choreografií podtrhnul rytmickou stránku stejnojmenné skladby svého jmenovce, Maurice Ravela. Hypnotický stav, o kterém mluví Celestin Rypl, je v choreografii přítomen, to když tanečníci obklopují sólistu Jorge Donna v kruhu – starobylém a magickém tvaru. Jejich následný tanec působí hypnotickým dojmem připomínajícím pravěké rituály. Výměna sólisty za ženu, Maju Pliseckou, pak změni i vyznění celého díla. Energie mužského tanečního sboru se rázem měni z posvátné a extatické na sexuální a pudovou. I v té ale v konečném důsledku hraje rytmus podstatnou úlohu.

Důležitou roli může v hudebním rytmu zastávat nejen čas, což je zřejmé, ale také prostor. Tuto skutečnost zmiňuje i Leoš Janáček, který ve svém díle používá výrazu sčasování. Ve folkloristických pracích autora je termín synonymem slova rytmus, v hudebně teoretických pojednáních pak označením celé nauky o kinetických jevech. Mezi ně dle Janáčka patří rytmus, impuls, metrum, takt, tempo či časový aspekt. Sčasovkou pak autor označuje rytmický útvar. (Bogišová, 2018 str. 39)

„Konkrétní motivy upravují se v prvé řadě okolím. Na velké prostory chtějí dorůst roztáhlou sčasovkou, v malých se skrčí v drobnější tóny. Naše kraje a místa, na kterých se odehrává náš život, vytvořily určitého způsobu písňě. [...] Souhlasný vztah prostoru a času dělá podobné obrazce při založené povaze našeho lidu.“ (Janáček, 2009 str. 300) Janáček při svém výzkumu

lidové písně v jejím přirozeném prostředí pochopil, že je třeba zohlednit mnohem více aspektů, než je její melodická stránka a rytmická stránka. Již zmíněný prostor, denní doba či nálada zpěváka, to vše ovlivňuje podobu lidové písně.

“Každá nálada dělá čas; na každé je celá stupnice časová – záchvěje jejího průběhu v crescendo nebo decrescendu, z níž vzat teoretický princip těžší – lehčí doby. Ale k náladě z prostoru přiléhá sčasovací stránka nápěvku nejnázorněji; tu jí nejdříve porozumíme. Nálada z prostoru bezprostředně rytmizuje; dělá sčasovky velkého slohu a vzdouvá vlny nápěvku do výšky.“ (Janáček, 2003 str. 350) Jak uvádí Jarmila Procházková ve svém textu *Hudba, čas a prostor v progresivní reflexi Leoše Janáčka* (2020 stránky 25-27), na základě svých poznatků reflektoval Janáček specifickou vazbu hudby (tedy i rytmu) na prostor. Mesologické vlivy³ považoval za příčinu regionálních specifik v melodii, rytmice i dalších složkách lidové hudby.

³ Vlivy přírody a prostředí na lidskou společnost.

2 Rytmus z hlediska tanečního

Na rozdíl od rytmu v hudbě není jeho definice z pohledu tanečního či pohybového tak snadná. V různých tanečních technikách totiž rytmus plní různé úlohy. Jeho význam je však společným pro pohyb napříč žánry. Podle Jarmily Jeřábkové (1979 str. 12) je rytmus nejvýznamnější složkou tance (stejně jako je tomu podle ní i v hudbě). Jarmila Kröschlová (1980 str. 104) pak ve své *Nauce o pohybu* zmiňuje: „Je-li rytmické cítění příliš slabé, schází tanečnímu projevu jedna z význačných složek pohybové syntézy, bez níž tanec není tancem.“ Obecně bychom snad mohli použít definici Evy Kröschlové (1988 str. 25), která uvádí, že „rytmus je střídání kratších a delších, akcentovaných a neakcentovaných fází.“ Tato definice je platná pro dramatická umění, hudbu i tanec, kde slovo „fáze“ můžeme nahradit slovem tón nebo pohyb.

Jarmila Kröschlová (1980 str. 104) zmiňuje, že lidové a společenské tance jsou na rytmu přímo postaveny. Jeho pomocí se v nich projevuje národní temperament či zvyky z dob jejich vzniku. Prozrazují především životní elán a radost z rytmického pohybu. Podle Františka Bonuše (1986 str. 22) jsou složeny ze složky prostorové a časové. Ta je určena rytmickou, tempovou a metrickou stránkou. Stránka rytmická neboli rytmus je nejpodstatnější z těchto tří a je dána „trváním fází jednotlivých prvků tanečního pohybu“. Fází pak rozumíme dobu trvání provedení konkrétního tanečního prvku. Součástí časové složky je vždy tempo, bez kterého rytmus neexistuje, a metrum. To slouží jako jakási pevná osnova v rámci taktové normy, na níž se uskutečňuje taneční projev. Metrum je vytvářeno střídáním lehkých a těžkých dob. (ibid., p. 22)

Ve scénickém tanci je naproti tomu funkce rytmu mnohoznačná. Ke třem stránkám časové složky tance jmenovaným Bonušem přidává J. Kröschlová ještě dynamické odstínění. Rytmické cítění tanečníka však v sobě podle ní musí znát a spojovat všechny tyto složky, protože scénický tanec na něj klade velké požadavky. Kromě dodržování časových hodnot je třeba přihlížet i k emocionální stránce rytmu. „Právě citový vztah k rytmu je tanečníku tak nevyhnutelně potřebný jako krev životu.“ (Kröschlová, 1980 str. 104) Pedagog by proto měl v tanečnících rozvíjet nejen rytmickou přesnost, ale ve stejné míře také rytmický cit. Ten je totiž z pohledu scénického tance rytmické přesnosti nadřazen. „Budou-li [žáci] na rytmu pracovat v oživeném stavu zbystřeného vnímání, ozřejmí se jim, že rytmus není věcí abstrakce, ale věcí citu a životnosti a že patří bezprostředně k pohybové syntéze celku.“ (ibid., p. 105)

3 Vztah tance a hudby v průběhu věků

Jako se v jednotlivých érách dějin lidstva měnila podoba tance a hudby, měnil se také jejich vzájemný vztah. Zpočátku byla tyto umělecká odvětví nerozlučně spjata, postupně se začala vzdalovat a oddělovat, ale vždy se alespoň částečně ovlivňovala. Nastíháme tedy v dalších podkapitolách významná období dějin umění, tehdejší podobu tance a hudby a případně změny jejich vztahu.

3.1 Pravěk

Doklady o tom, jak vypadal tanec a zda se vůbec v pravěku tančilo, jsou velmi skromné a povětšinou se jedná o archeologické nálezy (malby v jeskyních, zdobení keramických sošek/nádob apod.), nikoliv o písemné zmínky. Můžeme se tedy pouze domnívat, že tanec byl součástí pravěké komunity, a to ve chvílích posvátných i profánních, nicméně o poměru zastoupení tance v jedné i druhé rovině opět nemáme zcela konkrétní doklady. Na základě výzkumu archeologických nálezů a řady kulturně-antropologických studií současných i zaniklých kultur žijících převážně na bázi Gemeinschaft⁴ (pospolitosti), tak jak termín použil F. Tönnies, se dá usuzovat, že tanec byl téměř s jistotou součástí rituálů – tedy především posvátných úkonů v životě pravěkého člověka. Ty souvisely s celou plejádou témat (obstarávání obživy – lov, později pěstování plodin; soužití jedinců dané komunity – zásnuby, sňatek; přechod/změna společenského statutu – úvod mladých chlapců, dívek do dospělosti; pohřbívání apod.). Tanec byl podle všeho tmelícím prvkem všech výše zmíněných slavnostních příležitostí a předpokládáme, že byl pevně spjat s hudbou. U té podle Jaroslava Smolky (2001 str. 17) v pravěku nad funkcí estetickou převládaly jiné – kultovní a magické jsme již zmínili v souvislosti s rituály, hudba byla ale také součástí běžného života, ať už pomáhala při práci v podobě rytmizovaného ostinátního zpěvu, nebo se projevila při výrobě vábniček na přilákání zvěře. Převažovala zde melodická a rytmická složka, vokální projev doprovázely nejrůznější primitivní nástroje dechové, bicí a také části lidského těla (tlesky, dupy). Důležitá je také skutečnost, že v prvobytně pospolné společnosti nebyl rozdíl mezi skladatelem, interpretem a posluchačem. Pravěkému člověku rytmus pomohl spojit se nejen s ostatními lidmi, ale také s tepem přírody a kosmu. Dodával také prvotní popud k tanci (Tanec při úsvitu lidského rodu, 1998 str. 19) Stejně jako dnes pohyb/tanec v určitém rytmu podporuje skupinového ducha a umožňuje tak silnější prožitek dané chvíle, ať už se jedná

⁴ Společenství dvou a více lidí založené na pozitivních sociálních vazbách různého charakteru (rodina, sousedství apod.)

o obřad „veselý“ jako např. sňatek, nebo „smutný“, kdy se lidé loučí se zemřelým. Celestin Ryppl (1944 str. 14) tuto moc rytmu přisuzuje tomu, že cílí na fyzickou stránku člověka.

3.2 Starověk

Pojetí tance ve starověkých kulturách můžeme rozdělit na dva různé pohledy, jeden vycházející ze druhého. Ve starších starověkých kulturách, např. v Indii či Egyptě, byl tanec posvátnou činností a sloužil spolu s hudbou a rytmem jako forma výkladu/osvětlení kosmického řádu vesmíru a světa, které jsou v rukou bohů. Tanec byl, stejně jako v pravěku, součástí rituálů, jež se snažily lidem zprostředkovat smysl božských úmyslů uvedených v posvátných textech a tradovaných mýtech. Tyto tance už měly, na rozdíl od pravěku, jasné rozdělení role interpreta a diváka, vykonávali je profesionální tanečníci a tanečnice. V hudbě již tak výrazně nepřevládala rytmická složka, ačkoli i ta se rozvíjela. Mimořádně bohatá byla například v hudbě indické. (Smolka, a další, 2001 str. 46) Ze starověkého Egypta se nám pak na téma hudby a tance dochovaly nejen četné písemné prameny, ale také několik hudebních nástrojů, ať už šlo o zlaté a stříbrné trubky, loutny či harfy. V písemných pramenech je tematickou novinkou doklad o uplatnění hudby při pracovním procesu, například žňové práce či skupinové veslování. Je pravděpodobné, že tyto pracovní písně a skladby měly výraznou rytmickou strukturu. Podobně tomu zřejmě bylo i u hudby k tanci, ve které bylo hojně využíváno nejrůznějších nástrojů bicích. „Tu jsem spatřil přicházející sbor hudebníků s rozličnými hudebními nástroji v rukou, v nichž jsem poznal harfy, kytary, lyry, prosté a dvojité píšťaly, tamburíny a cimbály. [...] Pak na dané znamení zaujali střed síně tanečník a tanečnice, opatřeni klapačkami. Tyto klapačky jsou vyrobeny ze dvou malých kousků dřeva, kulatých a vydutých, které leží v dlaních a udávají rytmus tanečním krokům, když se prudce sklapují.“ (Lexová, 1930 stránky 28-29)

Tanec ve středomořském prostoru (Kréta, Mykény) probíhal na podobné bázi, vedle rituálních chrámových tanců zde byl však už neodmyslitelně spjat také s divadlem. Báje božské výjevy byly postupně inscenovány do her, jejichž součástí bylo jak mluvené slovo, tak tanec a hudba. Za nejdůležitější centrum starověké divadelní kultury považujeme Řecko, které bylo až do začátku 20. století spolu s Palestinou pokládáno za první světovou vyspělou kulturu. Až další archeologická bádání v oblasti Předního východu v posledních desetiletích ukázala, že Řecká antika byla až relativně pozdním stupněm kulturního vývoje starověkého lidstva.

Divadlo v Řecku vzniklo jako následovník rituálů a oslav boha Dionýsa, boha zrodu a zániku, potažmo života vůbec. Dionýské rituální tance tedy byly pokračovateli pravěkých tanců plodnosti. Řecké divadlo mělo silně akcentovanou hudební i taneční složku a na publikum působilo právě silou spojení lidské mluvy, pohybu a hudební melodiky. Samotná představení se odehrávala v otevřeném venkovním prostoru na vyvýšeném místě nad městem. Prostor řeckého divadla se vyznačoval vynikajícími akustickými podmínkami, byť se nachází ve venkovním prostředí. Divadelní hry probíhaly nejprve v dialogu sbor – protagonista (herec), později přibývalo herců (2–3). Počet sboristů se pohyboval od cca 12 do 100 osob. Obvykle se střídaly mluvené pasáže herce s pěveckými/tanečními výstupy sboru. V některých částech hry mohl i protagonista sólově zatančit. Hudební doprovod byl velmi důležitou komponentou hry, nicméně hudebníci zůstávali publiku pravděpodobně skryti. Tempo hudby i tance udával tzv. koryfaios⁵. Vedle divadla se tanec uplatňoval například v lyrice, tedy zpívané poezii s doprovodem lyry. Její sborové provedení bylo často spojené s tancem.

Jak divadlo, tak tanec a hudba byly součástí konceptu kalokagathia, tedy ideálu souladu krásy duchovní, fyzické i morální. „Chceš si tedy, příteli, až zanecháš těchhle urážek, poslechnout, jak mluvím o tanci a o tom, co je na něm pěkného? O tom, že není jen potěšením, ale že je těm, kdo se na něj dívají, i prospěšný! O tom, jak vychovává a jak učí, a o tom, jak přináší vyrovnanost duším přihlížejících, protože vyučuje pomocí podívané na překrásné věci, zaměstnává poslechem výborné hudby a představuje jakousi společnou krásu duše i těla. Snad je to spíše jeho přednost nežli chyba, že tohle všechno dělá v souladu s hudbou a rytmem.“ (Lúkianos, 1930 str. 6)

Řekové se velmi intenzivně zabývali hudební teorií. Jednou z jejich velmi propracovaných složek pak byla problematika rytmu. Ten byl v jejich pojetí založen na principu kvantity, tj. poměru dlouhých a krátkých dob, a neznal přízvuk charakteristický pro jazyky a hudbu jiných evropských národů. K rozlišování hudebního rytmu a slovního metra dochází až po rozpadu „músiké“ v 5. století př. n. l. Tento pojem byl do té doby chápán jako jednotu básnického, hudebního a tanečního projevu člověka. (Smolka, a další, 2001 str. 41) Důležitost „músiké“ ve starověkém Řecku dokládá i znění jednoho z Platonových zákonů: „První výchova se děje skrze Múzy a Apollona. Nevychovaný bude pro nás znamenat tolik co neznalý chórů a sborů. A sborové umění je celek, zahrnující v sobě tanec a zpěv dohromady.“ (Platón, 2003 str. 57)

⁵ Ze starořeckého κορυφαῖος – vrcholný, vrcholový, hlavní. V dnešní češtině je slovo koryfej používáno pro předního odborníka či osobnost z určitého oboru.

3.3 Středověk

Z období antiky si tanec do středověku přináší důležitý duchovní rozměr a těší se úctě, a to i v církevní sféře. S postupným etablováním křesťanství v 5. a 6. stol. se ovšem pozměňuje podoba bohoslužby a tanec už v ní přestává mít místo, i když je důstojný a pomalý (navazuje na řeckou emmeleu). Se vznikem gregoriánského chorálu (6. – 8. stol.), na který se nedá tančit, tedy tanec definitivně mizí z náboženského rituálu. Zůstává však ve světské sféře – u nově vznikající šlechtické vrstvy je v 13. století v oblibě estampida (opět pomalý, kráčivý tanec). Tímto pojmem také souhrnně označujeme jednohlasé taneční skladbičky. (Smolka, a další, 2001 str. 71) Součástí lidských činností, jimž sloužila a jimž se přizpůsobovala – to bylo místo hudby ve středověku. Její specifické druhy patřily ke specifickým činnostem, ať už byla jejich nepostradatelnou součástí, jako třeba při bohoslužbě nebo při tanci, nebo jen doplňkem, jako tomu bylo u pracovních činností či družné zábavě. Tuto svou funkční roli začala hudba opouštět až v závěru středověké éry (Smolka, a další, 2001 str. 52).

Na venkově, mezi poddaným zemědělským lidem, se rozvíjela specifická kultura. Jak uvádí J. Smolka (2001 str. 77), nejdéle se zde zachovala jednota všech múzických umění – hudby, zpěvu, tance a divadla, a to v podobě slavností a obřadů vázaných k přírodnímu cyklu. Byly odkazem předkřesťanských (pohanských) zvyků, představ a magických obřadů, jejichž součástí byl i lidový tanec. Tato skutečnost byla pochopitelně proti myslí církve, jak uvádí Daniela Stavělová ve *Velkých dějinách zemí Koruny české*: „Kritický postoj k tanci pocházející především ze strany křesťanské církve měl různé důvody. Jedním z nich bylo přežívání nežádoucích předkřesťanských rituálů, které propojovaly s křesťanskými svátky.“ (Stavělová, 2014 str. 585) Důležitým prvkem, který provázel raný i vrcholný středověk, byl negativní postoj církve k tanci z důvodu jeho tělesnosti. Daniela Stavělová k tomu uvádí: „Dalším důvodem ke kritice tance byl zamítavý postoj církve vůči pozemské tělesnosti. Je třeba mu porozumět především v souvislosti se středověkým chápáním těla jako takového a interpretací jeho pohybů. Bylo v první řadě považováno za žalář duše a hrůza z těla dosahovala v jeho sexualitě, lidské tělo je charakterizováno doslova jako hnilobnější než prach.“ (ibid., p. 586)

Nejen na venkově, ale i ve městech vznikala specifická kultura. Konaly se v nich trhy a veřejné slavnosti, jejichž součástí byla nezřídka vystoupení komediantů a hudebníků, ať už na tržištích, náměstích, nebo v hospodách. Tito potulní umělci měli celou řadu názvů – histrioni, mimové, žertěři, žakéři či špílmani. Byli opovrhovanou vrstvou společnosti, ačkoli jejich umělecké dovednosti byly široké. Ovládali dobové nástroje různých typů, uměli hrát až na deset druhů nástrojů a při svém putování napříč Evropou zajišťovali výměnu hudby nejen mezi sobě vzdálenými národy, ale také mezi jednotlivými společenskými třídami a vrstvami

(Smolka, a další, 2001 str. 77). Vystoupení těchto všeuředlců bylo fúzí hudby, akrobacie, divadelních výstupů i výuky aktuálně populárních společenských tanců. V mnohém se tedy podobalo syntetickému umění středověkého venkova. Někteří ze špílemanů se později začali usazovat ve městech, získávat majetek a také vyučovat právě společenské tance, které se na svých cestách naučili. Ve 14. stol. následně začaly vznikat první cechy tanečních mistrů, z nichž nejstarší je doložen v Paříži (Bratrstvo sv. Juliána). Dalšími všeuředlci středověku byli tzv. jokulátoři, kteří získávali dlouhodobější službu na dvorech velmožů, starali se o jejich zábavu a rozptýlení. V Čechách je v 12. stol. u přemyslovského dvora doložena činnost jokulátorů jménem Dobrieta a Kojata.

Pozdní středověk přecházející do renesance přinesl změnu v postoji k církvi i k pohledu na tělo. Renesance se obrací k antice – nejde ovšem o prosté napodobování, ale o inspiraci tematickou, ale také ideologickou v otázce pojetí kultury. Do centra zájmu se dostává pozemský život (oproti středověkému fokusu na život posmrtný) včetně lidského těla a jeho projevů. Tanec již stojí definitivně mimo náboženský rituál, mezi šlechtici ale patří k nepostradatelné kompetenci značící jejich urozenost. Rozvíjí se vrstva společenských tanců, taneční mistr je již plnoprávnou profesí. Nicméně určitá dichotomie ve společnosti přetrvává – lidový tanec je oproti dvorskému chápán jako vulgární, nezapný. Stavělová k tomu dodává: „Sedlák bývá zobrazován již od poloviny 15. století, postava sedláka jako prostředek vyjádření vulgárních pocitů a nepřístojného chování byla oblíbená zejména v karnevalových hrách. [...] Tak jako aristokratické prostředí bylo charakterizováno normovaným dobovým chováním, určeným příručkami k výchově šlechtice [...], bylo i selské chování definováno tím, že bylo zobrazováno zcela opačným způsobem.“ (Stavělová, 2014 stránky 589-590) Tanec tedy nakonec přeci jen získává opět status významné a žádoucí společenské aktivity, podobně jako v antice, nicméně pouze v určitých kruzích a bez náboženského podtextu.

3.4 Renesance

S počátkem renesance a nástupem humanismu se zcela mění pohled na život, prožívání pozemských strastí i radostí a konečně i pohled na tělo, které je, po vzoru antiky, znovuobjeveno a oceňováno jako krásné a dokonalé. Přispívají k tomu i renesanční umělci, např. Michelangelo nebo Leonardo da Vinci. Společenský diskurs v renesanci nastolují učenci a vědci, nikoliv církve. Tanec se stává, opět v návaznosti na antiku, cennou kompetencí a je jedním z atributů dvořana, resp. příslušníka vyšších vrstev. Nicméně nic není absolutní, pochopitelně ani postavení tance. V renesanci přetrvává jistá dvojakost vnímání tance – na jedné straně jeho ušlechtilost, kultivovanost, kterou využívá šlechta, na druhé straně jeho bujarost až vulgárnost, kterou se vyznačují lidové druhy, které jsou z toho důvodu

zesměšňovány a označovány jako nevhodné. V rámci selských vrstev přetrvávají dosavadní lidové slavnosti spojené s křesťanskými, resp. předkřesťanskými svátky a další zábavy a veselice, které jsou ovšem chápány negativně a např. u dvora karikovány v rámci maškarád a karnevalů. Ovšem tento proces prolínání funguje i obráceně a u selských stavů se objevuje inspirace až karikatura šlechtických manýrů a tanců (později tak můžeme pozorovat např. objevení tzv. minetu mezi tanci sedláků, který je inspirovaný šlechtickým menuetem).

V hudební praxi dochází k důležitému posunu především po zavedení a následném zjednodušení tzv. bílé notace, která konečně umožňuje snadnější hru a zpěv z listu. Na šlechtických dvorech jsou zaměstnávány stále větší skupiny hudebníků – profesionálů, ať už jde o hráče na nástroj (popularitě se těší především loutna), nebo zpěváky. Na sklonku 15. století přichází do praxe pojem *skladatel*, který se odlišuje od středověkých pojmů pro označení hudebníků. Komponované dílo je (na rozdíl od středověkého úzu praktikujícího volné předávání, opakování a variování skladeb) považováno za jedinečné a díky rozšířeným možnostem písemného zápisu také uchovatelné. (Smolka, a další, 2001 str. 113) Oproti středověku vznikalo větší množství světských skladeb. Písňové formy, v 15. století souhrnně označované jako *chanson*, měly zjednodušené schéma, často prosté strofické, a předpokládaly rozvinutý národní jazyk, v němž byly zpívány. V 16. století již rozlišujeme jednotlivé druhy světských písňových forem, například *madrigal*, který kladl důraz na vyjádření nálady a výrazu básně, naproti tomu *canzonettům* a *balletům* byla společná pregnantní taneční rytmika. Rozdíl mezi 15. a 16. stoletím je patrný také v instrumentální hudbě a souvisí s již zmíněným zjednodušením hudební notace. V 15. století byla základem instrumentální hudby především improvizace, ve století následujícím začínají dějiny samostatné hudební kompozice. V oblasti taneční hudby je důležitým rysem spojování tanců s kontrastním rytmem do dvojic, kdy druhý z tanců (často v třídobém taktu) byl často variací na svižnější tanec první, dvoudobý (*pavane-galliarde, allemande-courante, Dantz-Nachdantz*). (ibid. str. 114)

3.5 Baroko

Období baroka přináší, jako je tomu téměř vždy na ose dějin, změnu a kontrast k předcházejícímu období. Renesance reprezentovala odklon od církve, a naopak zájem o člověka, pozemský život, vědu, techniku, jednoduchou a vzdušnou architekturu a tělesnou zdatnost lidských schránek. V 17. stol. ji střídá barokní pompéznost, zdobnost a komplikovaná dekorativnost. Z politického hlediska pak přichází rozvoj absolutismu, který opět tvoří (bavíme-li se o evropském prostoru) silný tandem především s katolickou církví. Popis barokního období shrnuje např. Dietrich Schwanitz ve své knize *Vzdělanost jako živý dialog s minulostí*: „Barokní umění je nejprve propagandistickým uměním katolické kurie.

Ta zadávala řadu církevních staveb, které měly vyzařovat slavnostní a sváteční atmosféru. S podobným úmyslem si formální jazyk baroka přivlastnili i absolutističtí vládci a učinili z něj styl panovnické okázalosti: v barokních palácích si panovníci vybudovali kulisy pro své absolutistické státní divadlo, jemuž se podřizovali i aristokraté.“ (Schwanitz, 2019 str. 300)

V tomto kontextu se proměňuje i postavení tance, potažmo dvorského baletu. V renesanci a na počátku baroka je tanec jedním z atributů dvořana a je spojován zejména s fyzickou zdatností, jak zmiňuje i profesorka Kazárová v knize *Tance a slavnosti*: „Tanec se od 16. století stával jak kritériem společenského postavení tančícího aristokrata a manifestem jeho výjimečnosti, tak i vizitkou jeho vysoké psychofyzické úrovně, a jeho zdraví. To byl také důvod, proč byla taneční výchova budoucích panovníků zahajována již v jejich raném věku. [...] V 17. století bylo na tanec pohlíženo ve vztahu k dobré psychofyzické kondici dvořím způsobem. Jednak to byl prostředek, jak ji získat, jednak šlo o prostředek k její manifestaci.“ (Kazárová, 2008 stránky 69-70) Po třicetileté válce dostává tanec, a zejména pak dvorský balet, ještě další význam, a to oslavovat velikost a úspěch absolutistického panovníka. „Dvorský balet tak vstoupil do období baroka s novou funkcí: alegoricky a symbolicky oslavovat panovníka, a to nejen jeho zdraví, vitalitu a schopnost udržovat řád, ale také jeho aktuální úspěchy ve světové politice.“ (ibid., p. 75)

Nejdůležitějším představitelem tohoto trendu v oblasti tance byl bezesporu francouzský král Ludvík XIV. Ten svým pozitivním přístupem k umění zásadně ovlivnil všeobecný názor na tanec a pohyb obecně. Prosazoval tanec jakožto zdraví prospěšnou a zároveň velmi reprezentativní činnost, kterou by měl vládnout každý urozený člověk tehdejší Francie. Ludvík si užíval alegorické role ve dvorských baletech, které pro něj byly tvořeny a inscenovány (např. pravděpodobně nejslavnější role Apollona v Baletu noci, podle které se mu přezdívalo Král Slunce), zejména pak ve spolupráci s jeho dvorním skladatelem Jean-Baptistem Lullym a tanečním mistrem/choreografem Pierrem Beauchampem. V roce 1661 dal Ludvík XIV. rozkaz k založení Královské akademie tance, která sdružila odborníky v této oblasti, aby vytvářeli nové tance pro dvorské balety a tříbili jejich styl provedení. Tito akademici pak kodifikovali francouzský taneční styl nazvaný la belle danse, který byl předchůdcem a základem dnešní klasické taneční techniky. O osm let později, tedy v roce 1669, byla na Ludvíkův popud v Paříži založena Královská akademie hudby, která dala základy dnešní pařížské opeře.

V první polovině 18. stol. dochází k širokému aplikování tanečního výraziva předepsaného Královskou akademií tance – la belle danse v kombinaci s artistickými prvky z *commedie dell'arte*, což to vede k obohacování techniky tance jako takové. Jevištní tanec se také začíná již výrazněji lišit od tance společenského – plesového. Tanci ovšem přestává stačit *spoluúčast* na divadelním umění. Postupně si hledá vlastní žánr, ve kterém by dominoval coby prostředek

vyjádření děje/myšlenky díla bez asistence slova nebo zpěvu (tendence k oddělení hudby a realizaci *absolutního tance* jakožto svébytné umělecké disciplíny však přijdou až o dvě staletí později). V roce tak 1717 John Weaver uvedl své dílo *Milování Marse a Venuše*, které bylo označeno jako ballet-pantomime – spojení *commedie dell'arte* a římského pantomimu⁶. Následovaly další pokusy, např. *Terpsichora* a *Věrný pastýř* Marie Sallé v Anglii, které otevřely cestu ke vzniku nového žánru – ballet d'action⁷.

Zásadní změnou, kterou přináší nový styl na poli hudebním, bylo dle Smolky (2001 str. 191) nastolení dur-mollového tonálního cítění. Díky němu bylo možno ustanovit tónový systém s pevným vnitřním uspořádáním podle funkční nadřazenosti a podřazenosti jednotlivých tónů. Základní tón tak získal funkci centra a ústředního bodu skladby, k němuž mají jednotlivé další tóny stupnice vztah různé důležitosti. Jednotlivé tóny už tedy neexistují jen samy o sobě, ale reprezentují určitý významový vztah k tónice, resp. tónickému kvintakordu⁸. Smolka pro popis přínosu této změny v hudbě používá přirovnání k použití perspektivy ve výtvarném umění. „Tak jako je perspektivě vlastní hierarchické uspořádání objektu ve vymezeném prostoru, a to podle měřítek a směru pohledu lidského oka, tak je v dur-mollové tonalitě tónový materiál hierarchicky uspořádán podle vztahu k tónice, jakési obdobě „úběžného bodu“ v perspektivě. Zdá se, že oba uvedené procesy v oblasti umělecké tvorby odrážejí vývoj, který v nejširších společenských souvislostech vedl k dlouhodobému světskému pojetí člověka jako měřítka všech věcí.“ (Smolka, a další, 2001 str. 191)

Dalším důležitým milníkem, který Smolka zmiňuje, byla změna funkce taktu. Naproti pouhému časovému členění, ke kterému byl využíván v dřívějších etapách hudebního vývoje, se v barokním taktu objevuje pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných dob. Tento fenomén vzešel právě z druhu hudby, jež byl dlouhou dobu považován za nejnižší – užitkové taneční hudby. Přízvučné takty umožňovaly autorům jednak jasné určení metra, a tedy i metrických akcentů, vedle toho také využití jejich souladu či rozporu s akcenty rytmickými. Tento vztah, spolu se zaváděným frázováním, pomáhal výrazně oživit průběh hudební věty. (ibid. str. 197)

Díky tomu, že taneční mistři té doby byly i nadanými hudebníky, nedělalo jim problém držet krok s prudkým rozvojem hudebního myšlení, reprezentovaným především J.-B. Lullym. Zavádění taktů jako směrodatných metrických jednotek tedy reflektovali uzpůsobením skladby tanečních kroků. V první polovině 17. stol. tančil zpravidla jak celý dvůr včetně panovníka, tak placení profesionálové. Součástí dvorských baletů byly dobové společenské tance, často

⁶ „Pantomimus (z řec. παντομίμος) jest divadelní představení dramatického děje pouhým tancem a rhythmickými posunky, obvyklé u Římanů.“ (Otto, 1902 str. 157)

⁷ Taneční žánr, ve kterém je důležitost kladena především na vyprávění příběhu pomocí tance, pantomimických gest a výrazu. Balet byl tímto žánrem etablován jako samostatná umělecká forma rovná opeře či dramatu.

⁸ Tónický kvintakord je akord složený ze dvou tercií, který stojí na prvním stupni tóniny.

spojované do tanečních suit. Profesorka Kazárová k tomu dodává: „Dvorské balety byly tedy zhruba do poloviny 17. století platformou, kde se snahy o proniknutí do ‚harmonie sfér‘ a porozumění kosmogonickým zákonům rituálně manifestovaly prostřednictvím tance. Král a královna se těchto představení aktivně účastnili většinou jako tanečníci a pokud přihlíželi, byla poselství, zašifrovaná v geometrických figurách, určena právě jim jako zvláštní forma ‚metajazyka.‘“ (Kazárová, 2008 str. 73) Tento trend nicméně začal pomalu ustupovat po třicetileté válce i s ohledem na proměnu divadelního prostoru a vzniku tzv. kukátkového jeviště⁹, kde již nebylo možné uplatňovat tak bohaté geometrické obrazce. Toto jisté „ochuzení“ obrazcových kreací bylo ovšem vyváženo narůstající dekorací jeviště, vznikající mašinérií a tvorbou výměnných kulis a horizontu (jak můžeme např. dnes ještě vidět v barokním divadle v Českém Krumlově).

3.6 Klasicismus

O klasicismu v tanci můžeme mluvit v období, kdy na světové politické scéně panuje osvícenství, tzn. v druhé polovině 18. stol. Éra baletního klasicismu začala pro Evropu rokem 1761, kdy byl představen první ballet d´action *Don Juan, aneb Kamenná hostina*. Dílo vyvolalo velký rozruch, protože se jednalo o první tragicky končící balet a tanec se zde stal hlavním vyjadřovacím prostředkem nového svébytného divadelního žánru. Éra klasicistního baletu trvala necelých třicet let a byla ukončena premiérou preromantického baletu *Marná opatrnost* revolučního roku 1789.

Ballet d´action je pokračovatelem literárního směru, kterým se ubíral tanec už v období vrcholného baroka. Snaha etablovat balet jako samostatnou uměleckou formu rovnou dramatu či opeře byla dokončena. Ballet d´action je odrazem své doby – klasicistní touha po logičnosti, řádu, plánu, přehlednosti a vyčerpávajícím vysvětlení, resp. názornosti až encyklopedičnosti se tedy propisuje i do něj. Vyznačuje se precizní technikou, přesnou gestikou (pro určitou emoci je dané gesto) a jasným přechodem od pantomimy k vyjádření děje pouze pohybem. Zásadním prvkem je právě dějovost – přenášení a rozvíjení příběhu tanečnický, který chce být dotažen tancem do dokonalosti.

Choreografové těchto baletů se (jako ostatně celá osvícenská společnost) snažili dát na odiv vysokou míru svého vzdělání, proto vydávali pojednání o svých názorech, která buď připojovali k programům svých baletů, nebo je vydávali samostatně. Tato díla byla dle antického vzoru psána většinou formou dopisů. Ballet d´action také vyžadoval vzdělaného

⁹ Jeviště je od hlediště odděleno portálem s oponou, který vytváří dojem reliéfního obrazu.

diváka, který chápal použitá gesta, kostýmy a podobu scény a byl dále všestranně inteligentní dle standardů, které nastavovali osvícenší filozofové, spisovatelé a vědci.

K základním znakům hudby z období klasicismu patří mimo téměř výhradní používání homofonie¹⁰ také princip periodicity a symetrie¹¹. Jako znak taneční hudby existoval tento princip v evropské hudbě již mnohem dříve, nyní se však stal základem hudebního myšlení. (Smolka, a další, 2001 str. 293) Zde můžeme situaci srovnat s tancem, ve kterém se náklonnost k přísné symetrii choreografií projevovala už v baroku. Příklon k životu prostého lidu a přirozenému stavu všech věcí, jež přinesla osvícenská doba jako jeden ze svých ideálů, se odrazil v zájmu o lidovou taneční hudbu. Ta se poté stávala východiskem pro uměleckou tvorbu, a to nejen svým pravidelným členěním vycházejícím právě z potřeb tance, ale také melodikou. Důležitý je také rytmus, který se stává spolutvůrcem výrazu. S využitím homofonie souvisí také zjednodušení hudby po stránce harmonické. Oblíbené jsou durové tóniny (výjimkou je tvorba skladatelů ovlivněných hnutím *Sturm und Drang*¹²) s malým počtem předznamenání. Ve skladbách jsou využívány především základní harmonické funkce¹³ (často pouze ony) a jednoduché modulace¹⁴. (Smolka, a další, 2001 stránky 294-295) Specifickým znakem klasicistní hudby se stává motivická práce, tedy stavba témat pomocí obměňování silně individualizovaného motivu. (ibid., p. 297)

3.7 Romantismus

Přelom 18. a 19. století přinesl změnu starých pořádků nejen v politickém uspořádání Evropy, ale také v prostředí společenských vrstev a jejich práv. Dynamický rozvoj ekonomiky, jemuž dopomohl zahraniční obchod, zavedení železniční dopravy a přechod z rukodělné výroby na tovární, vynesl do popředí především měšťanskou vrstvu. Kultura na tyto bouřlivé změny reagovala pozvolným nástupem nového uměleckého směru – romantismu. Nově definovaný životní postoj měšťanstva, a tedy i výrazná změna sociální struktury zájemců o umění, vedla k výrazné demokratizaci vzdělání a kultury. Tento fakt si vyžádal také další možnosti jejich šíření, ať už šlo o periodický tisk, veřejné koncerty a výstavy či odborné školství a další. (Smolka, a další, 2001 str. 387)

¹⁰ Nadřazení jednoho melodického hlasu do vedoucí funkce, ostatní hlasy plní funkci doprovodnou.

¹¹ „Princip periodicity a symetrie znamená členění hudební věty do pravidelných úseků zhruba stejně dlouhých, které jsou uvnitř věty postaveny do vzájemných vztahů, korespondují spolu melodicky, rytmicky i harmonicky a dohromady tvoří vyvážený symetrický (soustavný) celek.“ (Smolka, a další, 2001 str. 293)

¹² *Sturm und Drang* bylo německé literární hnutí, které se vymezovalo proti osvícenskému důrazu na rozum. Namísto něj kladlo do popředí cit a emoce spolu s individualitou jedince.

¹³ „...harmonická funkce, tj. funkce, úloha, význam akordu v tonální harmonické větě“ (Zenkl, 1982 str. 149)

¹⁴ Modulace je přechod z jedné tóniny do jiné.

Směr nového směru částečně nastolili již literáti a členové hnutí *Sturm und Drang*. Spisovatelé a básníci jako J. W. Goethe, F. Schiller, J. G. Herder odmítali klasicistní myšlenky racionalismu, nadvlády rozumu nad citem, důrazu na řád a realistického zachycení reality. Předstihli dobu svými rozervanými (především měšťanskými) hrdiny, kteří jsou zklamáni ze světa, ve kterém žijí. Nechtějí se smířit se svou společenskou predestinací a obvyklým stylem života. Utíkají proto do říše snů, pohádek, do divoké přírody, kde však stejně nenalézají klid a nezřídka ukončují svůj život předčasně a tragicky. Především střeoevropská a západoevropská společnost pocítuje tyto myšlenky v praxi zejména po napoleonských válkách. Tehdejší vládnoucí vrstvy toužily po zklidnění a návratu status quo, s čímž nebyli všichni obyvatelé smíření. Zklamání a deziluze z politické i společenské situace neburcovaly lidi do další revoluce (ta musela počkat až do roku 1848), nýbrž právě do myšlenkových výletů s pomocí literatury, divadla a samozřejmě tance a baletu. Vrcholně romantické myšlenky osamocенých hrdinů hnaných k zoufalým činům, pocity zmaru i nešťastné lásky a touhy po nalezení smyslu života nalézáme i po přelomu století např. u Heinricha Heineho v jeho nejslavnější básni *Loreley*, ale i v české lyrickoepické skladbě *Máj* Karla Hynka Máchy.

Sílicí tendence národního uvědomění vedou k hledání uměleckých námětů ve slavné minulosti národů, především z období středověku. Studium historie a umění národa podle Jaroslava Smolky (2001 str. 398) souvisí také se zrodem „národních kultur, jejichž svébytné umění je ovlivněno lidovou tvořivostí, historickou zkušeností, filosofickým zaměřením, ideály a politickými cíli každého národa.“

V hudbě, která byla v tehdejší době dle Smolky (2001 str. 399) považována za nejvýznamnější obor umění, se nejlépe promítají určující znaky romantismu. K těm můžeme přiřadit vyvyšování citu nad rozum, nový vztah člověka k životu, vzpouru proti zlům společnosti a zároveň jakési zklamání z neuskutečněných nadějí generací. Hudba uměla nejlépe vyjádřit touhy a nálady či podnítit fantazii posluchače. Oblíbenými tématy romantických autorů byly pohádkové a fantaskní náměty, historické události či příběhy ze vzdálených zemí.

Jedním z romantických ideálů je též návrat k přírodě a prostotě venkovského života. Právě v tomto období jsou realizovány první sběry lidové slovesnosti, písní či tanců. Získaný materiál je poté romantickými umělci upravován či doplňován v duchu dobové estetiky. Zájem o lidovou kulturu vede také k ustanovení či vytvoření národních tanců jakožto produktů měšťanské kultury. Polka, čardáš, mazurka či tarantella se stávají součástí plesového repertoáru i divadelního tance¹⁵. Svou specifickou rytmikou výrazně ovlivňují dobovou hudební tvorbu. Fungují také jako inspirační zdroj pro romantické hudební skladatele. Jako příklad uveďme Fryderyka Chopina, jehož dílo je silně spjato s charakterem polské lidové hudby, a to

¹⁵ Národní či lidové tance, které jsou upravené pro jevištní provedení a zakomponované do baletů, nazýváme charakterní tance.

nejen v jeho mazurkách, polonézách a valčících, ale i v dílech, která s lidovým tancem nemají přímé spojení. (Smolka, a další, 2001 str. 417)

Dalším plodem demokratizace kultury, která již byla zmíněna, byl fenomén veřejných plesů. Ty poskytovaly měšťanstvu vítanou příležitost k tanci. Tanec a hudba se staly samozřejmou součástí vzdělání a nebyly již privilegiem akademiků a aristokratů.

3.8 20. století

Nové století je dobou prudkého rozvoje vědy i techniky, převratných objevů a také četných politických zápasů v Evropě i mimo ni. Hustá síť železniční, automobilové i letecké dopravy spolu s rozvojem komunikačních technologií umožňuje člověku spojení napříč státy i kontinenty. Důležitým aspektem pro zlepšení životního stylu člověka je také rozvoj lékařství. Péče o zdraví a kondici se stává samozřejmou součástí života a tělesná aktivita je považována za prostředek k zajištění zdraví a kondice, a to i u žen. Ty díky emancipačním snahám dosahují proměny chápání své role ve společnosti. Související reforma ženského oděvu a nový koncept ženského těla rozšiřují možnosti žen nejen v ohledu tělesného cvičení. Do popředí zájmu se kromě tělesného zdraví člověka dostává také jeho nitro, když dochází k výraznému rozvoji moderní psychologie. Všechny tyto změny člověka, společnosti i světa se samozřejmě propisují i do podoby kultury a umění.

Hudbu 20. století můžeme označit jako syntézu tradice a novátorství. Na rozdíl od předchozích historických období v ní nevidíme striktní zavrnutí starých pořádků, ale také ji podle Jaroslava Smolky v podstatě nelze celkově charakterizovat. S velkým množstvím nastupujících uměleckých směrů (expresionismus, dadaismus, folklorismus a mnoho dalších) je vnitřně silně diferenciovaná, probíhají v ní „generační boje, sváry i syntéza prvků hudby západní a východní, může být bořitelsky novátorská, tradiční i syntetizující.“ (Smolka, a další, 2001 str. 520) Zvláštní důležitosti nabývá rytmická stránka hudby a stává se často hlavním formotvorným prostředkem. Obvyklé (a tanečně náročně uchopitelné) jsou změny taktů a přesuny akcentů. Nové rytmické modely jsou často odvozeny oblasti jazzu či folkloru. Nezřídka se ve skladbách vyskytují také polyrytmické úseky. (ibid. str. 521) Všechny tyto tendence můžeme pozorovat například v díle Igora Stravinského, které je spjata s novou podobou baletu.

Jevištní tanec se na konci 18. století potýkal s hojnou kritikou. Odsuzována byla převaha virtuozity nad obsahem a také hudba, která byla mnohdy poskládána z různých děl různých autorů a plnila pouze plytce doprovodnou funkci. S novým stoletím našel balet cestu z krize

v reformě své podoby. Iniciátory této proměny byli choreografové souboru Les Ballets Russes, především Michail Fokin a Václav Nižinský. Balety těchto choreografů byly založeny na příběhu a prostředí, ve kterém se odehrával. Těmto aspektům pak byly přizpůsobeny jak pohyby (např. zvířecí pohyby Fauna ve *Faunově odpoledni* nebo vtočené pozice nohou při *Svěcení jara*), tak kostýmy (sportovní úbor ve *Hrách* či řecké chitony v *Eunice*). Tanečnice často tančily bez špiček, výrazná mimika byla nahrazena gestem. Rozdílem mezi úpadkovými balet-féerie a novým stylem byla také hudební stránka. Fokin, Nižinský i další choreografové úzce spolupracovali s hudebními skladateli, a to už při tvorbě svých děl. Stejně důležitá byla spolupráce s kostýmními výtvarníky a scénografy. Výsledkem byly balety s jednotou stránky hudební, pohybové i výtvarné.

Novou legitimní podobou tanečního umění, kterou přinesla Isadora Duncan¹⁶, byl tanec bez děje. Tento nový druh koncertního umění chtěl tancem tlumočit hudbu. Nepoužívat ji pouze jako doprovod, jak tomu bylo v jevištním tanci doposud, ale krom shody v taktu pokusit se následovat také její rytmus a dynamiku, stavbu a obsah. Tento čistý tanec měl být ekvivalentem instrumentální hudby. Veškeré významy jsou zde čistě pohybové (tedy nikoli gestikulační, jak tomu bylo v romantickém tanci). Využíván je princip kontrastu, rozvíjení pohybových témat a jejich variování rytmické, dynamické, prostorové či tvarové. Tanečník se měl dát hudbou vést, využít ji jako zdroj inspirace pro tvoření pohybu. „Tímto odvážným uměleckým záměrem tlumočit velká umělecká hudební díla dala Duncanová základ k rozvoji jednoho druhu tance bez děje, k taneční interpretaci hudby, k jejímu ztělesnění.“ (Kröschlová, 1964 str. 34)

Další z osobností propojující hojně pohyb a hudbu skrze rytmus byl bezesporu švýcarský skladatel a hudební pedagog Émile Jaques-Dalcroze. Jako učitel na konzervatoři sledoval, že studenti dosahují obdivuhodných výkonů jako instrumentalisté, ale není dostatečně rozvíjena jejich hudebnost. Nabídl řešení tohoto problému v podobě výukového přístupu, který klade důraz na propojení hudby, pohybu a rytmu. Díky svému pobytu v Alžírsku se Dalcroze měl možnost setkat s rozličnými rytmickými strukturami v hudbě, a i tyto znalosti využíval ve své metodě. Jarmila Kröschlová, jedna z Dalcrozových žaček, uvádí: „Tak se zrodil a vyrostl systém rytmické gymnastiky, jehož cílem bylo využít pohybových vjemů (při taktování, chůzi, různých krocích, poskocích a skocích) k citlivějšímu procítění hudebních rytmů.“ (Kröschlová, 1964 str. 28) Jejich prostřednictvím pak měla být rozvíjena hudební citlivost studentů. Prvotním záměrem tedy nebylo vytvářet pohyb, ale pochopit skrze něj lépe hudbu. Důraz byl kladen na dynamiku hudby využitím švihů a impulsů v pohybu. Krom jednotlivých parametrů hudby vyjadřovali Dalcrozovi žáci pohybem také hudební formy, například fugu.

¹⁶ Isadora Duncan byla americká tanečnice, zakladatelka amerického moderního tance.

Dalcroze založil vzdělávací institut Hellerau jako součást utopického konceptu zahradního města. Jeho součástí byl inovativní divadelní sál, který navrhnul architekt a scénograf Adolphe Appia. Scénu tvořilo několik desítek polohovatelných schodů, které byly spolu s podsvícením využívány k tvoření tzv. rytmického prostoru. Pomocí rytmu zde tedy nebyl propojen jen pohyb a hudba, ale také prostor. Inscenace na této novátorské scéně, ale i vzdělávací institut byly hojně navštěvovány budoucími učiteli hudby, ale i tanečníky a osobnostmi ze všech uměleckých oborů a ovlivnily dobovou divadelní estetiku napříč Evropou.

Pohybový slovník metody byl tvořen základními kroky, jako je chůze, běh, poskoky a skoky. Byl doplněn jednoduchými pohyby paží a torzemi. Ty byly obměňovány na základě rytmu, dynamiky a prostoru. Důležitým aspektem bylo také střídání napětí a uvolnění. Tyto pohybové prvky poté Dalcrozovi žáci rozvinuli do taneční podoby a metoda se stala jedním z kořenů moderního tance.

Ve dvacátých letech 20. století se objevují dva vyhraněné koncepty tance. Každý pracuje s hudbou jiným způsobem a ačkoli vycházejí ze stejných principů, jejich propagátoři se nebrání vzájemným otevřeným konfliktům¹⁷. Prvním z nich je *taneční divadlo*. Pracuje s emancipací tance v paralele k hudebnímu divadlu. Hlavním vyjadřovacím prostředkem je tanec sám, jeho jedinečné choreografické pojetí a kvality nesoucí svébytné symbolické významy, jinou uměleckou formou nesdělitelné. Novodobí choreografové navazují na ballet d'action, avšak přizpůsobují tuto formu dobovému estetickému cítění. Na rozdíl od Noverra netrvají na logickém sledu děje, ale často vyjadřují spíše psychologickou stránku námětu. Děj plyne volně, není časově a místně omezen a příběh vyjadřuje především sledováním vedoucí myšlenky. (Kröschlová, 1964 str. 36) Pracuje také s prvky klasické taneční techniky, nezavrhuje ji, pouze uzpůsobuje svým potřebám. Tento přístup využíval ve své tvorbě například německý choreograf Kurt Jooss¹⁸.

Druhým ze směrů, jimiž se tanec ubíral, je tanec koncertní, bezdějový. Rudolf Laban¹⁹ pro něj používá výraz *absolutní tanec*. Tanec zde má být plně emancipován, oproštěn od všech doplňků, jako jsou příběh, kostým, scéna či v krajním pojetí hudební doprovod. „Vypěstované rytmické a dynamické cítění se uplatnilo například i v tancích bez hudby, k nimž se dospělo přirozeným vývojem. Pohyb jako hudba je rytmický a dynamický – obě tyto složky jsou co nejužší spojeny s nitrem tanečníka, a především jimi dává tanečník své pohybové

¹⁷ Nejvýraznějším byla veřejná diskuse Mary Wigman a Kurta Joosse na Tanečním kongresu v Essenu roku 1928.

¹⁸ Joossovo dílo *Zelený stůl*, vytvořené v intencích tanečního divadla, získalo 1. místo na mezinárodní choreografické soutěži v Paříži roku 1932.

¹⁹ Rudolf Laban byl německým choreografem a tanečním teoretikem. Jako vystudovaný architekt se zaměřoval především na prostorovou složku tance a vytvořil vlastní pedagogickou metodu založenou na pohybu v prostoru, kvalitě a výrazu pohybu. Věnoval se také vztahům mezi tancem, zvukem a mluvou. K doprovodu tance experimentoval s využitím bicích nástrojů, mluveného slova či básně nebo ticha.

myšlenke život. Bez nich by byla mrtvým tvarem. Rytmičká a dynamická složka pohybu zesilují emoční účín na diváka. [...] Jde tu o pohybový projev plynoucí z velmi vyvinutého pohybového smyslu tanečníka. Čistý pohybový zážitek se přenáší na diváka a probouzí jeho tělesný cit, doplňující a zároveň převyšující jeho zrakový vjem.“ (Kröschlová, 1964 str. 35)

Propagátorkou tohoto směru byla mimo Labana také Mary Wigman. Byla původně studentkou hudební konzervatoře, pod vlivem vystoupení Dalcrozeových žáků se však začla věnovat tanci. Ten studovala v institutu v Hellerau a také u Rudolfa Labana. Propagovala dionýský přístup a skze tanec hledala návrat k přirozenosti, k sobě samé. Přisuzovala mu také rituální roli. Je zajímavé, že tímto přístupem se v mnohém odkazuje k tanci v období pravěku či starověku, zároveň se od něj ale diametrálně odlišuje vztahem k hudbě. V rámci svých sólových programů tančila často bez hudby, někdy s doprovodem bicích nástrojů či improvizujícího klavíristy. Tanec bez hudby však zároveň také nebyl novou myšlenkou. O jeho silném účinku mluví ve svém spise *O tanci* starořecký literát Lukiános (1930): „Jeden slavný herec v době Neronově [...] požádal Démétria o podle mne velice rozumnou službu: aby se naň podíval, jak tančí, a pak teprve ho odsuzoval. A podrobil se tomu předvést se bez doprovodu flétny a zpěvů. Potom provedl tohle: za mlčení bubeníků, flétnistů a pokynů chóru jen on sám zatančil o smilstvu Afrodíty a Área, předvedl Héliu a Héfaistu, jak jim připravoval nástrahy, je oba, Afrodítu a Área v poutech, toho, který je chytal, a všechny bohy stojící okolo, Afrodítu, kterak se stydí, dopadeného Área, jak úpěnlivě prosí, a vše, co k tomu příběhu patří. A tak se Démétrios převelice zaradoval nad tím, co se před ním odehrávalo, a věnoval tanečnickovi tuhle nesmírnou chválu: ‚Člověče, vždyť já slyším, co hraješ! Nejen že to vidím, nýbrž se mi zdá, že svýma rukama přímo mluvíš!‘“

Příznivci novodobého (též moderního, volného, uměleckého či výrazového) tance se striktně vymezovali nejen vůči klasické taneční technice, ale také vůči baletu jako divadelní formě. Někteří pak přeneseně i vůči kamenným divadlům, protože umístěním tance na divadelní jeviště od něj automaticky vyžaduje některé atributy, které mu podle konceptu absolutního tance nejsou vlastní. Důležitým mezníkem byla také intelektualizace tance a s ní spojený vývoj teoretických koncepcí (jmenujme například dílo Rudolfa Labana). Rozvoj teoretické reflexe tance v mnoha sférách, jako například teorie, estetika, analýza, notace, etnochoreologie či taneční publicistika, podpořil jeho šíření mezi příslušníky vzdělanějších středních vrstev společnosti. Ti začali být zapojováni do sféry uměleckého tance. To se v tanci nedělo v podstatě od dob baroka, kdy se Ludvík XIV. přestal aktivně účastnit tanečních představení na svém dvoře. V hudbě bylo naproti tomu již od renesance běžné, že se jí věnovali amatéři ve šlechtických kruzích, poté v měšťanské společnosti. Otevření soukromých tanečních škol (nejprve se zaměřením na novodobý/výrazový tanec, poté také na klasickou taneční techniku) bylo tedy převratnou událostí v dějinách taneční pedagogiky.

Ve druhé polovině 20. století se rozvíjely všechny výše zmíněné taneční techniky a hojně k nim přibývaly nové. Není v možnostech této práce postihnout jejich vývoj, avšak jejich základem, respektive základem jejich vztahu k hudbě, byla vždy některá z technik zmíněných výše v této kapitole.

4 Orffův Schulwerk

Orffův Schulwerk je známý hudebně vzdělávací přístup vyvinutý německým skladatelem Carlem Orffem v polovině dvacátého století. Tento přístup zdůrazňuje myšlenku, že hudba je nedílnou součástí života každého člověka a lze ji učit jednotlivce jakéhokoli věku nebo úrovně dovedností. Orffovou vizí bylo vytvořit komplexní hudební vzdělávací program, který by zahrnoval výuku pohybu těla, hlasu a instrumentální hry. Stěžejním bodem tohoto spojení a na něm založené pedagogické práce je podle Libuše Kurkové (1973 str. 7) rozvíjení živého muzikálního citění s důrazem na výchovu smyslu pro rytmus. Tento aspekt spojuje Schulwerk s hudebně pohybovou výchovou, jejíž základ položil Émile Jacques-Dalcroze²⁰.

Orff věřil, že hudební vzdělání by mělo být dostupné pro každého, bez ohledu na jeho předchozí vzdělání nebo zázemí. Tento koncept vedl k rozvoji unikátních metod výuky. Orff povzbuzuje studenty, aby se učili prostřednictvím aktivní účasti na hudbě, včetně pohybu, zpěvu a instrumentální hry. Jako klíčové prvky procesu učení zdůrazňuje kreativitu, improvizaci a experimentování. Prostředky pro tyto činnosti jsou říkadlově rytmizovaná řeč, pohyb a elementární hudba. „Elementární hudba, ve své podstatě prostá, předpokládá neustálý pohyb, neustálé přetváření, nevyžaduje přesnou reprodukci (i když ji zcela nevyklučuje), dovoluje nejrůznější obměny v melodice, v rytmu, instrumentaci i formální stavbě a není nikdy sama – je nerozlučně spojena s mluveným slovem a s tanečním pohybem.“ (Kurková, 1973 str. 9)

Přístupem k pohybu jako základnímu prvku hudby je Schulwerk zcela jedinečný. Význam pohybu v hudební výchově je podle Orffa stěžejní, protože právě pohybem se studenti učí základní pojmy rytmu, melodie a harmonie. Začlenění pohybu do procesu učení pomáhá studentům rozvíjet také muzikalitu a seznamuje je s možnostmi kreativního vyjadřování. Pohybová složka Orffovy školy usiluje o jednoduchý a prostý pohybový projev. Použité prvky neodkazují na žádnou z tanečních technik, i přesto zde najdeme širokou škálu tanečních kroků a ostatních pohybů, mimo jiné těch, při kterých je vydáván určitý zvuk, např. tleskání, podupy a podobně. „Pro Schulwerk je tedy charakteristický jednoduchý taneční pohyb, bohatě rytmicky a formálně členěný, někdy s častými dynamickými změnami a vynalézavým prostorovým řešením.“ (Kurková, 1973 stránky 12-13) Dalším podstatným prvkem Orffova přístupu je použití bicích nástrojů, jako jsou xylofony, bubny a další rytmické nástroje. Studenti se učí, jak vytvářet vlastní hudební skladby pomocí improvizace a experimentování s různými rytmy a zvuky.

²⁰ Viz kapitola 3.8 této práce.

„To, co odlišuje tento způsob práce od jiných metod hudební nebo hudebně pohybové výchovy, je mimo jiné systém jakéhosi vnitřního sepětí jednotlivých složek – hudby, pohybu a slova. Spojení těchto tří uměleckých projevů nespočívá totiž jen v tom, že by se v hodinách střídaly písně, říkadla a tance. Od mluveného slova se postupuje k hudební formě – k písni, popřípadě doprovodu, a dále k pohybové realizaci. Jindy mluvené slovo přímo inspiruje pohyb anebo samotný pohyb se stává základem pro hledání vhodného nápěvu, instrumentálního doprovodu apod.“ (Kurková, 1973 str. 16) Specifikem Orffova Schulwerku tedy není používání konkrétních hudebních nástrojů, jak si často lidé myslí, ale způsob práce nejen s těmito nástroji, ale také s vlastním tělem, hlasem a především myslí.

5 Praktické využití rytmu – postup při výuce lidového tance

Věra Mišurcová v knize Hudebně pohybová výchova dětí předškolního věku píše v úvodní studii: „Dítě s oblibou vyhledává takové činnosti, v nichž jsou spojeny všechny výrazové prostředky (pohyb, hudba, slovo, mimika) a jež mu umožňují plně se vyjádřit, jak je k tomu vede jeho přirozenost.“ (Mišurcová, a další, 1965 str. 6) To může být důvodem, proč se u dětí těší oblíbě lidový tanec. Ten je podle J. Smolky (2001 str. 77) nejpřirozenějším uměním, protože nejdéle se zde zachovala prastará nerozlučná jednota všech muzických umění – hudby, zpěvu, tance a divadla, a to v podobě slavností a obřadů vázaných k přírodnímu cyklu

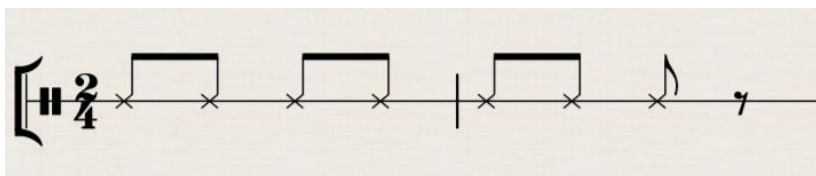
Při výuce dětí je vhodné zařadit rytmus hned od počátku. Nejprve volíme metrum sudodobé, které je každému dítěti vlastní již před narozením. Vždyť už v prenatalním vývoji poslouchá tlukot srdce své matky, dechové vzorce a chůze jsou taktéž sudodobé. Proto je toto metrum a z něj odvozené rytmy dětem vlastní a snadno pochopitelné. Pokud budeme pozorovat děti při volném pohybu, všimneme si rytmu a tempa, kterým běhají/chodí/poskakují, a ty budeme dále rozvíjet, zjednodušíme tím práci nejen sobě jako pedagogovi, ale především žákům.

5.1 Říkadla a rozpočítadla

Již první dětské říkanky či rozpočítadla mají pevně danou rytmickou strukturu. Podle ní jsou deklamována a případně doplněna pohybem (ukazování rukou na jednotlivé děti, postupné podřepy dětí a podobně).

„Hoří, hoří lampička
u svatýho Františka,
až vysvítí, bude den,
Jezulátko, vyndi ven.“ (Hrabalová-Kadlčíková, 1958 str. 50)

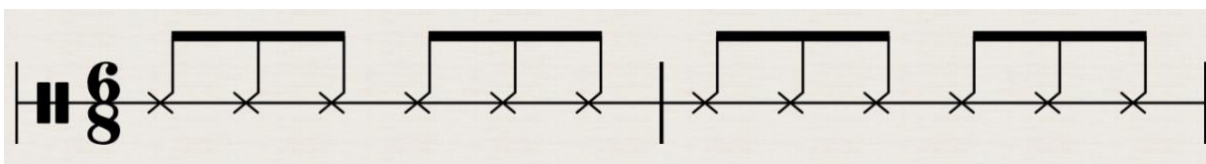
U této ukázky by pravděpodobně nikdo neváhal, jak ji zadeklamovat. Zcela automaticky se nabízí možnost dvoučtvrtového taktu a v něm čtyř a tří osminových not.



Použití jiného rytmického vzorce zde není možné bez zásahu do přirozeného toku řeči a jejích důrazů, především pak přízvučné doby. Leoš Janáček ji popisuje takto: „Fysiologicky odlišný od průběhu tónu a zakončení jest obzvláště jeho počátek. [...] Tento počátečný okamžik tónu nazýváme jeho přízvučnou dobou. Cítíme ji jako tlak při kterékoliv síle tónu.“ (Můj názor o sčasování (rythmu), 1907 str. 416)

U lidových říkadel, písní i tanců bychom měli obecně myslet především na praktičnost. Byly součástí každodenního života lidí a velmi často měly svůj konkrétní a praktický účel (například udržení tempa při práci). Účelem rozpočítadla uvedeného výše je vybrat jednotlivce pro další činnost nebo hru. Oblíbenými mezi dětmi byly také veršované hádanky. Uvádíme jednu z mála v lichodobém metru. Při její deklamaci můžeme se žáky zkusit zvýrazňovat první dobu taktu tleskem nebo dupem.

„Běží to v potoku
od roka do roku
a vždycky dopředu
a nikdy dozadu.“ (Ondrušová, a další, 2007 str. 19)



Dětská říkadla a jejich nácvik přímo vybízí k využití jednoduchých rytmických nástrojů, ať jsou jimi části těla, nebo hudební nástroje. Ty si můžou děti hravě vyrobit z čehokoli, co se vyskytuje v jejich okolí, od klacíků či kamínek až po vařečky. Při doprovázení říkadel je nutné přizpůsobit náročnost doprovodu věku dětí. Nejprve trénujeme s dětmi vytleskávání (či vyťukávání na nástroj) každé slabiky, poté se zaměříme na těžkou první dobu. Když si děti tato cvičení osvojí, můžeme k rytmickým variacím přidat chůzi. Toto spojení už je ale náročnější a vyžaduje ve většině případů delší dobu pro jeho zvládnutí.

5.2 Dětské taneční hry

Další obsáhlou složkou při výuce lidového tance jsou taneční hry – drobné taneční formy doplněné často zpěvem písně či deklamací textu. „Po stránce pohybové se v nich objevují elementární taneční kroky vedle celé škály dalších zrytmizovaných pohybů tanečních či tanečně-pantomimických a napodobivých, které odpovídají dějové motivaci a dramaticko-

taneční realizaci. Taneční hra podobně jako každá jiná hra dětí se opírá o konkrétní motivaci, námět, zážitek. Zobrazuje do určité míry životní realitu oděnou zhusta do jemného tkaniva básnické představivosti, náznaku a stylizace.“ (Jelínková, 1987 str. 1) Z výchovného hlediska jsou taneční hry důležité pro rozvoj dětské zpěvnosti i tanečnosti a také citu pro rytmus. Dále se v nich děti učí práci s prostorem a v neposlední řadě rozvíjejí fantazii – učí se převést reálný vjem do stylizované výrazové formy (ibid.) Příkladem uveďme taneční hru *Jede paní z Persy* rozšířenou po celém území naší republiky, zde ve variantě ze Zlínska.



„A: Jede paní z Persy, dya, dya, dum.

B: Co chce Paní z Persy, dya, dya, dum.

A: Hezkou cérku míti, dya, dya, dum.

B: Kerá to má býti, dya, dya, dum.

A: Fanuška to má býti, dya, dya, dum.

B: Tak si ju můžete vzíti, dya, dya, dum.

Děvčata utvoří čelnou řadu, spojenou za ruce (někdy jen volně). Proti řadě stojí ve vzdálenosti asi 3 kroků jedna dívka A. Ta začíná hru: Zpívajíc první verš postoupí v rytmu třemi kroky (třetí ukončí podřepem) k řadě (vykročí pravá) a opět se třemi kroky (poslední s přísunem – vykročí levá vzad) vrací. Stejně postupuje k ní řada B, zpívajíc svůj verš B., A. atd. Až nakonec jmenovaná dívka přejde k paní z Persy a nyní chodí proti řadě dvě, pak tři atd., až zbude jen jedna, která pak začíná hru od začátku.“ (Jelínková, 1985 str. 45)

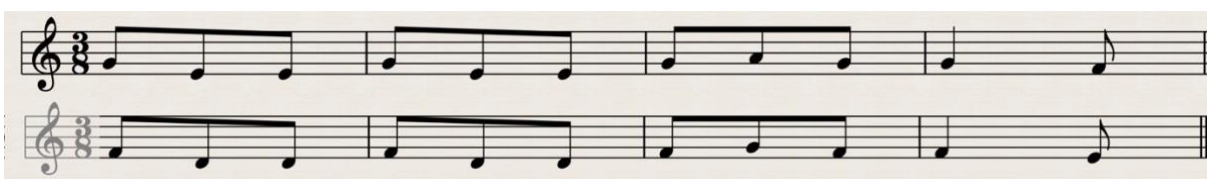
Zde už je rytmus pevně dán notovým zápisem a podle něj se také řídí taneční část této hry. Pokud však budeme chtít, je možné s tímto materiálem dále pracovat, například ozvláštnit hru pro starší a pokročilejší děti, případně pokud bychom ji chtěli použít na tanečním vystoupení. Opět můžeme sáhnout po rytmických nástrojích, případně tleskat samostatně či ve dvojici. Protože skupina, která je na řadě, má krom zpěvu a chůze předepsaný ještě podřep a poté chůzi vzad, je vhodnější zadat doplňkový úkol spíše skupině, která zrovna stojí. Ta by mohla rytmicky doplnit píseň například tímto motivem, střídajíc v lichých taktech plesky o stehna a v sudých tlesky rukou.



Dalším oživením nejen rytmickým může být využití kánonu.



Pro seznámení žáků s lichodobým metrem je vhodné začít písní a nechat žáky najít a vytleskat těžkou dobu taktu. Pokud ji žáci zvládnou zdůraznit tleskem, přidáme chůzi vpřed. Názorně si můžeme ukázat, že těžká doba připadá střídavě na krok pravou a levou nohou. Po pochopení tohoto rozdílu proti dosud používanému sudodobému metru si můžeme zahrát hru z Brněnska *Pletla jsem*.



„*Pletla jsem, pletla jsem, proplétala jsem*

červeným, želeným, modrým harasem.

Ještě mi zůstalo klubičko nití,

pomoz mně, děvčátko, pomoz mně šítí.“ (Jelínková, 1958 str. 118)

Žáci se drží v kruhu vázaném a zpívají píseň, jeden z nich se proplétá chůzí pod spojenými pažemi žáků v kruhu. Po skončení písně zůstane stát a ten žák, u kterého se procházející zastavil, se k němu přidá a na opakování písně se proplétají spolu. Takto hra pokračuje, dokud nezůstane „v kruhu“ poslední žák. Ten je pak při opakování celé hry prvním proplétajícím.

Dalším příkladem taneční hry v lichodobém metru je *Naša kočička brňavá* z luhačovského Zálesí. Tato hra sestává pouze z kroků hladké sousedské prováděných jednotlivě a na místě ve dvou řadách, mezi nimiž se běhovým krokem či opět krokem hladké sousedské honí jeden taneční pár.



„Naša kočička brňavá
chytila ptáčka strnadla.“ (Jelínková, 1951)

Pokud chceme hru využít k rytmickému cvičení, nabízí se rozdělit děti do skupin, nejdříve dvou, kdy jedna hraje/tleská na první dobu a druhá na lehké doby každého taktu. Další obměnou mohou být tři skupiny dětí, kdy každá z nich hraje jednu dobu taktu – první, druhou a třetí.

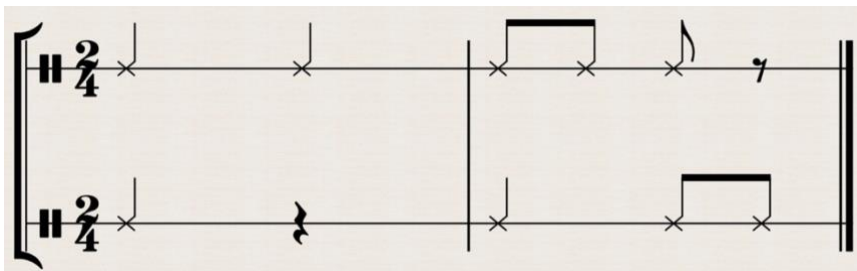
5.3 Tance s jednotným metrem

Od tanečních her můžeme přistoupit k výuce lidových tanců. Pro první seznámení s metrem a rytmem konkrétního tance využíváme nejdříve deklamování textu písně, později i její zpěv, ideálně s hudebním doprovodem korepetitora. Ačkoli jsme se s dětmi již věnovali třídobému metru v rámci taneční hry, je vhodné zvolit na začátek tance v sudodobém metru. Je pravděpodobné, že při jejich nácviu budeme pracovat s více tanečními kroky, přidají se složitější prostorové variace, proto bude pro žáky jednodušší práce s jim přirozenějším metrem, například tanec *Tulipán*.



„Tulipán červený,
rozmarýn zelený,
na tom mostě tráva roste,
tulipánek.“ (Kos, 1984 str. 4)

Tento tanec volíme především pro jeho jednoduchost. Na 7 taktů jdou žáci chůzí po kruhu, na 8. takt se otočí o 180° a při opakování melodie jde opět po kruhu, jen opačným směrem. Je výhodné nacvičovat tanec přímo se zpěvem, protože pro žáky je rytmicky zpívaný text další pomůckou ke zvládnutí rytmu pohybového. Zároveň je tento tanec vhodný pro rytmická cvičení, při kterých chůzi doplníme tleskáním na konkrétní doby taktů. Děti můžeme rozdělit do skupin, kdy každá tleská jiný rytmus, při tom se ale stále pohybují ve stejném rytmu chůze.



Pokud žáci zvládají základní dvoudobé metrum, můžeme se zabývat pojmy hudební a taneční fráze. Pomoci nám může třeba tanec *Paterka* z Horácka. V něm můžeme kromě frází také při nácvičku přísunných kroků názorně ukázat rytmické dělení taktů jak na dvě čtvrté doby, tak na čtyři osminové (dva kroky vs. krok – přísun – krok – přísun).



„Jedna, dvě, tři, čtyři, pět,
cos to, Janku, cos to sněd?
Brambory pečený,
byly málo maštěny.

Hoch a dívka proti sobě, hoch zády do kruhu. Ruce v bok.

- 1.-2. takt čtyři přísunné kroky vpravo (H a D od sebe)
- 3.-4. takt čtyři přísunné kroky vlevo (H a D k sobě)
5. takt dva přísunné kroky vpravo (H a D od sebe)
6. takt dva přísunné kroky vlevo (H a D k sobě)
- 7.-8. takt osmi klusovými skoky na místě otáčka (o 360°) vpravo.“ (Kos, 1984 str. 97)

S lichodobým metrem již se žáci setkali ve formě říkadla a taneční hry, proto by jim neměl dělat problém tanec *Darkovšči pacholci* z Opavska.



„Darkovšči pacholci na vandr šli,
jak přišli za vrata, iskali vši.

Tančí smíšené páry po kruhu nebo v rozptylu. Bez držení.

1.-2. takt 2 kroky vyšlapávané mazurky [...], H po. Levou nohou doleva dokola po směru tance, D pravou nohou dokola doprava po směru tance

3.-4. takt 4 podupy na místě a 1/4 výdrž

1.-4. takt se stále opakují“ (Podešvová, 1979 str. 2)

5.4 Tance s různým metrem

Pokud jako další zařadíme tanec *Když sem jél do Prahy*, mohou žáci srovnat přísunný krok prováděný v sudodobém (*Paterka*) a lichodobém metru (*Darkovšči pacholci*). Tento tanec patří mezi dvojtance, ve kterých, jak je z názvu patrné, jsou spojeny dva různé tance s pevnou vazbou na hudební doprovod různého metra. Rozšířen byl po celé republice, uvádíme zde variantu z Valašské Polanky.



„Dyž sem jél do Prahy na hrach, na hrach,
zdechli ně po cestě valach, valach.

*Pověz ně, valášku, pověz, pověz,
gde by tu byl v Praze oves, oves.*

*Šel zahradník do zahrady s motykú, s motykú,
vykopál tam fijalenku velikú, velikú.
To nebyla fijalenka, to byl pták, to byl pták,
pozdravuj tam moju milú nastokrát, nastokrát.“ (Jelínková, 1991 str. 70)*

Dyž sem jél do Prahy patří mezi trojicové tance. Chlapec a vedle něj z každé strany dívka se drží za vnitřní ruce, případně v nich drží šátek. V této trojici se postupuje vpřed třemi přísunnými kroky a jedním vzad. Tento motiv se opakuje do konce melodie. Ve druhé části tance se chlapec točí v držení za lokty běhovými kroky s jednou dívkou (1.-4. takt) a poté se druhou dívkou (5.-8. takt). Dívka, která se zrovna netočí s chlapcem, opisuje běhovými kroky malý kruh. Tento taneční motiv se opakuje ještě jednou.

Dalším z rozšířených dvojtanců je *rejdivák* a *rejdivačka*. Tato varianta z Lipovky u Rychnova nad Kněžnou je zajímavá tím, že v obou metrech využívá stejnou melodickou linku. Tanečně pak obsahuje hladkou sousedskou a polku prováděnou s výrazným rejdiváním, jak ostatně název napovídá.



*„Letěla husička, letěla z vysoka,
nemohla doletět, spadla do potoka.“*



*„Lepší je ta rejdivačka,
nežli je ten rejdivák,
rejdivačka dá hubičku,
rejdivák ji nechce dát.“ (Vycpálek, 1921 str. 43)*

Když žáci dobře ovládají sudodobé i lichodobé metrum, můžeme přistoupit k nácviку rytmicky složitějších tanců. Protože se jedná o náročnou látku pro pokročilé žáky, uvádíme zde jen dva stručné příklady. Prvním rytmicky náročným úkolem jsou tance s proměnlivým taktem. V různých částech republiky se tyto tance nazývaly mateníky, klatováky, latováky, zelené kúsky či směšky. Změny metra v nich probíhají během jedné hudební fráze či periody. Střídání taktů, obvykle 2/4 a 3/4, může být pravidelné nebo nepravidelné. V Bavoráku z Chrudimska se pravidelně střídají dva 3/8 takty (sousedská), jeden 2/4 (obkročák) a další 3/8 takt (sousedská). Tento rytmický model se opakuje čtyřikrát.



„Byla sem panenkou, už nejsem,
vrká to holoubek nad lesem,
dvacet let byla sem panenkou,
dneska sem, holoubku, manželkou!“ (Hanus, a další, 1912 str. 457)

Nácvik mateníku zahájíme poslechem a zpěvem písně a vytleskáváním prvních dob taktu. Na základě toho vysledujeme schéma střídání 2/4 a 3/8 taktu. Pokud si žáci osvojí rytmickou strukturu písně, bude se jim mnohem jednodušeji učit pohybová část. Ta svým složením odpovídá hudebním frázím. To však není pravidlem, najdeme totiž i tance, ve kterých se délky hudební a taneční fráze liší. A to je dalším příkladem rytmicky náročnější práce s pokročilými žáky. Ačkoli hudebně patří rusavský *Raubčiček* mezi tance s jednotným metrem, zmíněný nesoulad hudební a taneční fráze může žákům činit značné potíže při jeho nácviку.



*„Raubčiček skoro stane,
bez snídaně do hor táhne,
stúpne si tam za bučka
a číhá na smečka.“* (Jelínková, 1967 str. 54)

Jedná se o klasickou čtyřřádkovou hudební formu, můžeme tedy říct, že hudební fráze sestává ze dvou taktů. Taneční fráze však trvá takty tři – v prvním taktu provádíme krok špičko špičkový přednožmo (ovšem při dodržení předepsaného držení zavřeného je praktičtější provést krok únožmo), v taktu druhém a třetím následuje natřásaný přeměnný krok v otáčení vpravo. Pohyby z taktů 1-3 se opakují po celý tanec. Vidíme tedy rozpor ve struktuře hudební a pohybové, protože ze čtyř tanečních frází provedených na jednu sloku písně pouze první začíná na hudební frázi. U tohoto tance je tedy, na rozdíl od mateníků, výhodné, pokud se žáky nacvičíme nejdříve pohybovou část a až poté k ní přidáme hudební doprovod. V opačném případě je nácvik tance poměrně náročný nikoli kvůli složitosti tanečních kroků, ale z důvodů výše zmíněných.

Závěr

Účelem této bakalářské práce bylo představit rytmus jako přirozenou spojnicí tance a hudby. Ve stručném historickém přehledu jsme mohli srovnat, jak se vyvíjel vztah těchto uměleckých disciplín v průběhu věků, byly také zmíněny odlišnosti v roli rytmu uvnitř jednotlivých tanečních technik. Zde se nabízí srovnání s lidovým tancem. V něm rozlišujeme tance s pevnou, polopevnou a volnou vazbou na hudební doprovod. Podobně bychom mohli odstupňovat sílu vazby konkrétních tanečních technik na rytmus. Lidový tanec má vazbu pevnou a podle některých autorů je na rytmu přímo postaven, klasický tanec má vazbu spíše polopevnou, což můžeme vidět například na příkladu vrcholného romantismu, kdy mohla být jedna choreografie uvedena s hudbou jednoho autora a posléze nastudována za použití odlišného hudebního díla jiného skladatele. Moderní či současný tanec má pak s hudbou volnou vazbu, se kterou hojně pracuje. Pohyb zde může jít v souladu či protikladu s rytmem, nebo s ním může zaujímat mnoho jiných vztahů. Ty se navíc mohou v průběhu jednoho díla měnit, vyvíjet či vrstvit. Všechny tyto druhy tance však mají vztah s hudbou a rytmus působí jako spojnice. Výjimkou je tanec bez hudebního doprovodu, kde absentuje hudební složka. I přesto zde ale figurují chronobiologické rytmy. Obecně vzato však historicky i aktuálně převládá tanec doprovázený nějakým druhem hudby. Její důležitost může ilustrovat rozhlasový proslav Valérie Kratinové²¹ z roku 1932: „Hudba má pro tanec mnohem větší význam, než se jí všeobecně přikládá. Není to jen rytmický element, který v tanci hraje velkou úlohu, ale tanečník musí podat víc, atmosféru hudby, to, co je ‚mezi řádky‘. Hudba je neviditelná režijní kniha tanečnickova. Může z ní vydobýt vše, má-li uši k slyšení. Choreograf staví jako architekt se svým materiálem, lidským tělem, pomyslnou stavbu v prostoru a oživuje ho. Rytmus a melodie, zprvu pouze slyšené, jsou nyní viditelné. Mohli bychom mluvit o ‚nazírané hudbě‘.“ (Kröschlová, 1964 str. 35)

Práce dále opakovaně zmínila nutnost neopomíjení rytmiky při taneční a pohybové výchově dětí a mládeže. Z již zmíněného je zřejmé, že zapojení nauky o rytmu a rozvíjení citu pro něj by mělo být jedním ze stěžejních úkolů tanečního pedagoga. Univerzálnost rytmu napříč uměleckými disciplínami může poskytnout jedinečnou šanci poskytnout žákovi široké všestranné vzdělání, pomoci mu porozumět mezioborovým souvislostem a podporovat jeho kritické myšlení. Už ve starověkém Řecku patřila rytmika a metrika spolu s všestrannou výchovou, hudbou, filosofií, přírodními vědami a etikou mezi základní dovednosti, které měl tanečník rozvíjet. (Lúkianos, 1930) Důležitost rytmiky při pedagogickém procesu zmiňuje také Eliška Bláhová (1932 str. 9): „Pamatujme, že v rytmické výchově se skrývá opravdový význam

²¹ Německá tanečnice, choreografka a pedagožka, žačka E. J. Dalcroze, která byla po jeho odchodu jednou z vedoucích vzdělávacího institutu v Hellerau a zasadila se o rozvinutí Dalcrozovy metody do taneční podoby.

výchovný, že snižujeme svou práci na mělké řemeslo, když si tento výchovný moment necháváme uniknouti, když jej nedovedeme po zásluze vyzvednouti.“

Rytmus spojuje umělecké disciplíny – nachází se v tanci, hudbě, mluveném slovu v dramatu i psaném v literatuře. Někteří autoři dokonce zmiňují možnost jeho použití ve výtvarném umění, pokud ho definujeme jako střídání menších a větších, akcentovaných a neakcentovaných prvků. (Kröschlová, 1988 str. 25) Téma rytmu je natolik široké, že ač bylo v práci nahlíženo z několika různých úhlů, ani zdaleka nebylo vyčerpáno. Vzhledem k omezenému rozsahu práce nebylo zmíněno mnoho významných fenoménů v oblasti rytmu a jeho spojení s pohybem, ať už jde o oblast dramatu (například práci režisérů E. F. Buriana a J. Frejky), tance (taneční směry jako je step či street dance) nebo hudby (technika body percussion, rytmická strana tvorby hudebních skladatelů hudby pro tanec/inspirované tancem). Ve výzkumu by se tedy dalo pokračovat například těmito směry. Dále by bylo možné rozvést praktickou část práce, protože byl zmíněn jen zlomek toho, jak se dá s rytmem v rámci lidového tance pracovat. Přínosným by mohlo být také zkoumání práce s rytmem v praxi pedagogů jednotlivých oborů základních uměleckých škol, a to především hudební nauky a literárně-dramatického oboru. I v těchto předmětech by rytmus a pohyb mohly zaujímat důležité místo. V neposlední řadě by se dalo věnovat možnostem využívání rytmu ve scénickém zpracování folkloru, kde jeho prostřednictvím dochází k propojování složky taneční a hudební. I přes svou stručnost a okrajové nahlédnutí problematiky může být tato práce pomocníkem při práci s mladšími žáky, a to nejen v tanečním oboru ZUŠ, ale také třeba ve folklorních souborech nebo v hodinách hudební či tělesné výchovy na základní škole.

Závěrem uveďme citát Leoše Janáčka, který v sobě spojuje pohledy na rytmus z nejrůznějších odvětví, která zde byla zmíněna, a vrací naši pozornost zpět na začátek, k nám samým. „Účin rytmický je podmíněčný, relativní. Nebýt nás živých, nebylo by rytmu, všechno by stálo.“ (Janáček, 2003 str. 295)

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

BLÁHOVÁ, Eliška. *Tělesná výchova rytmikou dětí školních i předškolních: příručka pro učitelky škol mateřských, pro učitele škol národních i středních a pro každého učitele tělesné výchovy*. Brno: Odb. šk. rytmiky spolku Vesna, 1935.

BOGIŠOVÁ, Lucie. *Janáčkově sčasování a spletna*. Praha, 2018. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze.

BONUŠ, František. *Lidový tanec, jeho teorie a metodika*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.

HANUS, Václav. *Chrudimsko a Nasavrcko, díl III. Obraz kulturní*. Chrudim: Výbor ku popisu okresu Chrudimského a Nasavrckého, 1912.

JANÁČEK, Leoš. Můj názor o sčasování (rythmu). In: *Hlídka*, 1907, sv. XXIV, s. 416-425.

JANÁČEK, Leoš, STRAKOVÁ, Theodora a DRLÍKOVÁ, Eva ed. *Literární dílo (1875-1928): literarische Werk = Literary works*. Brno: Editio Janáček, 2003. *Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka*. ISBN 80-238-7250-8.

JANÁČEK, Leoš. *Folkloristické dílo: studie, recenze, fejetony, zprávy = Das Folkloristische Werk: Studien, Rezensionen, Feuilletons und Berichte = Folkloric studies: essays, reviews, feuilletons and articles: (1886-1927)*. Brno: Editio Janáček, 2009. ISBN 978-80-904052-2-6.

JELÍNKOVÁ, Zdenka. *Písně, tance a hry z luhačovického Zálesí* [nevydané materiály ze sbírek Ústavu pro etnografii a folkloristiku AV ČR v Brně], 1951.

JELÍNKOVÁ, Zdenka. *Kola, reje a taneční hry na Brněnsku a Oslavansku*. Brno: Krajský dům osvěty, [1958].

JELÍNKOVÁ, Zdenka. *Lidové tance z Rusavy*. Brno: Krajské kulturní osvětové středisko, 1967.

JELÍNKOVÁ, Zdenka. *Dětské taneční hry z Valašska*. Gottwaldov: Okresní kulturní středisko, 1985.

JELÍNKOVÁ, Zdenka. *Dětské taneční hry z Horácka: metodický materiál pro dětské národopisné soubory*. Třebíč: Okresní kulturní středisko B. Václavka, 1987.

JELÍNKOVÁ, Zdenka. *Lidové tance ze Vsacka I., Valašská Polanka, Lužná, Neratov*. Zlín: Středisko kulturních služeb, 1991.

JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční průprava: odborná příručka pro učitele tanečních oborů lidových škol umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Odborná literatura pro veřejnost.

KAZÁROVÁ, Helena. Tanec při úsvitu lidského rodu. In: *Taneční listy* 35, 1998, září, s. 18, ISSN 0039-937X.

KAZÁROVÁ, Helena. 2008. Doba tančících králů. In: STECKEROVÁ, Andrea ed. 2008. *Tance a slavnosti 16.-18. století*: [Národní galerie v Praze – Sbíрка starého umění,

Valdštejnská jízdárna 12.12.2008-3.5.2009]. Praha: Národní galerie. 425 s. ISBN 978-80-7035-394-3.

KOS, Bohumil. *Lidové tance ve školní tělesné výchově: metodická příručka pro učitele tělesné výchovy na školách 1. a 2. cyklu*. 4. vyd. Ilustroval Draha HORÁKOVÁ. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. Metodické příručky (Státní pedagogické nakladatelství).

KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: herecká pohybová výchova*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.

KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964.

KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Nauka o pohybu: odborný učební text pro pedagogy tance*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980.

KURKOVÁ, Libuše. *Říkáme si, zpíváme si, hrajeme a tančíme*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973. Knižnice metodické literatury.

LEXOVÁ, Irena. *O staroegyptském tanci: práce z egyptologického semináře Karlovy university*. Praha: Orientální ústav, 1930. Orientální knihovna.

LÚKIANOS. *O tanci*. Přeložil Jan REY. Praha: J. Reimoser, 1930.

MIŠURCOVÁ, Věra. *Hudebně pohybová výchova dětí předškolního věku*. 1. vyd. Praha: SPN, 1965. Na pomoc učitelů.

ONDRUŠOVÁ, Vlasta a UHLÍKOVÁ, Lucie. *Na pomoc dětským folklorním souborům a muzikám: tradiční lidová kultura a výchova*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury, 2007. ISBN 978-80-86156-96-5.

Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí. Devatenáctý díl, P-Pohoř. Praha: Otto, 1902. 1051 s.

PLATÓN. *Platónovy spisy*. Praha: OIKOYMENH, 2003. ISBN 80-7298-068-8.

PODEŠVOVÁ, Hana. *Lidové tance na Opavsku, sešit III*. Oprava: Okresní kulturní středisko, 1979.

PROCHÁZKOVÁ, Jarmila. Hudba, čas a prostor v progresivní reflexi Leoše Janáčka. In: Irena PŘIBYLOVÁ a Lucie UHLÍKOVÁ, eds. *Od folkloru k world music: Hudba a prostor*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, 2020, s. 22-36. ISBN 978-80-907033-4-6.

RYPL, Celestin. *Promluvme si o hudbě!*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1944.

SCHWANITZ, Dietrich. 2019. *Vzdělanost jako živý dialog s minulostí: vše, co musíte vědět, chcete-li rozumět přítomnosti*. V českém jazyce vydání třetí. Přeložili Daniela PETŘÍČKOVÁ a Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Prostor. 560 s. ISBN 978-80-7260-434-0.

SKOČOVSKÝ, Karel. Chronopsychologie: výzkum rytmicity v lidském chování a prožívání. *Československá psychologie*. 2004, roč. 48, č. 1, s. 69-83. ISSN 0009-062X.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: TOGGA agency, 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1

STAVĚLOVÁ, Daniela. Tanec. In: *Velké dějiny země Koruny české*. Praha: Paseka, 2014, s. 582-628. ISBN 978-80-7432-442-0.

SVOBODOVÁ-GOLDMANNOVÁ, Františka a HRABALOVÁ, Olga. *Říkadla a hry slováckých dětí*. Gottwaldov: Krajské museum, 1958. Studie Krajského musea v Gottwaldově.

TONCROVÁ, Marta. Lidová píseň a prostor (na příkladu Moravy a Slezska). In: Irena PŘIBYLOVÁ a Lucie UHLÍKOVÁ, eds. *Od folkloru k world music: Hudba a prostor*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, 2020, s. 22-36. ISBN 978-80-907033-4-6.

VYCPÁLEK, Josef. *České tance: 145 (s varianty 185) českých lidových tanců, které zejména na Rychnovsku, Choceřadsku i Tábořsku*. Praha: E. Rosendorf, 1921.

ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 3. nezm. vyd. Praha: Supraphon, 1982. Příručky ABC.