

**Univerzita Karlova**  
**Pedagogická fakulta**  
**katedra hudební výchovy**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Využití intonačních metod při výuce sborových písní  
v rámci volnočasové hudební aktivity Ten Sing**

The use of intonation methods in the teaching of choral songs in the leisure  
music activity Ten Sing

**Zuzana Strádalová**

**Vedoucí práce:** MgA. Jiřina Dvořáková Marešová, Ph.D.

**Studijní program:** Specializace v pedagogice

**Studijní obor:** B ČJ-HV

2023

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Využití intonačních metod při výuce sborových písní v rámci volnočasové hudební aktivity Ten Sing potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 4. 12. 2023

## **Poděkování:**

Chtěla bych poděkovat vedoucí mé bakalářské práce MgA. Jiríně Dvořákové Marešové, Ph.D. za velikou podporu a trpělivost.

Dále bych také ráda i touto cestou vyjádřila svůj vděk všem patnácti účastníkům volnočasové aktivity Ten Sing, kteří se zúčastnili mého experimentu a následně vyplnili dotazník. Byli velmi šikovní, trpěliví a otevření novým věcem.

## **Abstrakt:**

Tato bakalářská práce se zabývá různými známými intonačními metodami, které je možné využívat v rámci hudební volnočasové aktivity Ten Sing.

Prostřednictvím dotazníku a rozhovoru zkoumá, zda je tento styl výuky pro tuto aktivitu vhodný a která ze tří vybraných metod je pro dané uskupení nejvhodnější. Z dotazníku i rozhovoru vyplývá, že takovou nejvhodnější metoda je metoda Ladislava Daniela, ale i zbylé dvě metody byly přijaty pozitivně.

## **Klíčová slova:**

YMCA, Ten Sing, intonace, intonační metody

**Abstract:**

This bachelor thesis talks about different kinds of intonation methods which are possible to use for a musical extracurricular activity Ten Sing.

Through a questionnaire and an interview, it explores whether this style of teaching is appropriate for this activity and which of the three methods chosen is most suitable for the group. From the questionnaire it follows from the interview that the most suitable method is the method of Ladislav Daniel, but the other two methods were also received positively.

**Keywords:**

YMCA, Ten Sing, intonation, intonation methods

## Obsah:

Úvod .....	14
1 Ten Sing .....	16
<b>1.1 Ten Sing Idea – základní myšlenky tensingu</b> .....	<b>17</b>
1.1.1 Lidská bytost jako celek .....	17
1.1.2 Proces před produktem .....	17
1.1.3 Mladí pro mladé .....	17
<b>1.2 Vznik a historie tensingu</b> .....	<b>18</b>
<b>1.3 Ten Sing v České republice</b> .....	<b>18</b>
<b>1.4 Repertoár</b> .....	<b>19</b>
<b>1.5 Schopnosti sbormistra</b> .....	<b>19</b>
2 YMCA.....	22
<b>2.1 Vznik a historie</b> .....	<b>22</b>
<b>2.2 YMCA v Československu</b> .....	<b>23</b>
3 Intonace .....	26
<b>3.1 Vokální imitace</b> .....	<b>28</b>
4 Intonační metody .....	30
<b>4.1 Historie intonačních metod</b> .....	<b>30</b>
<b>4.2 Vybrané známé intonační metody</b> .....	<b>31</b>
4.2.1 Intervalová metoda.....	31
4.2.2 Tonální metoda .....	32
4.2.3 Diatonická metoda .....	33
4.2.4 Absolutní metoda .....	33
4.2.5 Schulwerk Carla Orffa.....	34
4.2.6 Metoda Zoltána Kodálye .....	36
<b>4.3 Metody používané v současné době v České republice</b> .....	<b>38</b>
4.3.1 Nápěvková metoda Františka Lýska .....	39
4.3.2 Intonační metoda Bohumila Kulínského staršího .....	40
4.3.3 Tonální písňová metoda Ladislava Daniela .....	41
5 Intonační pomůcky .....	44
<b>5.1 Prstová osnova Františka Lýska</b> .....	<b>44</b>
<b>5.2 Čeňkova intonační tabule</b> .....	<b>44</b>
<b>5.3 Intonační schody</b> .....	<b>45</b>
6 Nácvik písně .....	46
<b>6.1 Nácvik písně imitační metodou</b> .....	<b>46</b>
6.1.1 Postup při nácviku písně imitační metodou .....	47
<b>6.2 Nácvik písně intonační metodou</b> .....	<b>47</b>

6.2.1	Postup při nácviu písne intonační metodou.....	47
7	Experiment .....	49
<b>7.1</b>	<b>Vybrané intonační metody .....</b>	<b>49</b>
<b>7.2</b>	<b>Vybrané písne k vyzkoušení intonačních metod.....</b>	<b>49</b>
<b>7.3</b>	<b>Postup výuky při prvních třech úvodních hodinách .....</b>	<b>50</b>
7.3.1	Hudební aktivity na procvičení intonace .....	52
<b>7.4</b>	<b>Postup nácviu písni .....</b>	<b>54</b>
7.4.1	Syahamba .....	55
7.4.2	Šťastné staré slunce.....	56
7.4.3	Praise His Holy Name.....	57
<b>7.5</b>	<b>Výsledky rozhovorů se sbormistryněmi .....</b>	<b>57</b>
<b>7.6</b>	<b>Vyhodnocení dotazníků .....</b>	<b>59</b>
Závěr.....		62
Seznam použitých informačních zdrojů.....		64
Seznam obrázků.....		68
Seznam grafů .....		69
Seznam příloh.....		70
Sbormistr č. 1:.....		76
Sbormistr č. 2:.....		77

## Úvod

Tématem mé bakalářské práce je Využití intonačních metod při výuce sborových písní v rámci volnočasové hudební aktivity Ten Sing. Jak už z názvu vyplývá, práce se zabývá intonačními metodami a jejich praktickým využitím v rámci volnočasové aktivity, ve které působím již osm let jako vedoucí a sbormistr. V rámci této volnočasové aktivity doposud žádný podobný pokus nebyl realizován a nikdo s touto skupinou podobným způsobem nepracoval.

Celou práci můžeme pomyslně rozdělit na tři části:

První část práce se zaměřuje na vznik, historii a podstatu volnočasové aktivity Ten Sing a také organizace YMCA, která Ten Sing zaštiťuje.

Ve druhé části se zabývá intonací samotnou, ve zkratce popisuje a vysvětluje podstatu jednotlivých vybraných intonačních metod.

Třetí část je věnována praktickému výzkumu, který je realizován se skupinou mladých lidí, se kterými pracuji už několik let. Je zde popsán průběh a způsoby procvičování tří různých intonačních metod, konkrétně metoda Bohumila Kulínského staršího, intervalová metoda a tonální písňová metoda Ladislava Daniele. Dále je zde popsáno využití těchto metod v rámci cvičení intonace a následně v rámci výuky tří písní. Tento výzkum je zakončen dotazníkem, který byl vyplněn od patnácti respondentů, a rozhovory, které byly provedeny se dvěma sbormistryněmi, jež byly k výzkumu a k práci se sborem pomocí intonačních metod přizvány.

Aktivitou Ten Sing se zabývám už opravdu dlouho a za dobu, kdy jsem v něm působila nejdříve jako účastník a později jako vedoucí, mi dala mnoho zkušeností a skvělých zážitků. Chtěla bych tedy naopak svými zkušenostmi ze studia hudební výchovy přispět ke zkvalitnění dovedností jednotlivých členů sboru i sboru jako celku.

Mým cílem bylo vyzkoušet se sborem výuku intonace pomocí intonačních metod, zařadit výklad základní hudební teorie a využít intonační metody při výuce písní. Z této zkušenosti jsem pomocí dotazníků, rozhovorů a svého vlastního pohledu vyhodnotila, do jaké míry je tento postup pro danou skupinu vhodný, jaké metody by bylo dobré v budoucnu dále používat a rozvíjet a zda je možné i ve skupině s tak rozdílnými hudebními schopnostmi a vzděláním docílit kvalitnější intonace i za tak krátkou dobu. Se sborem jsem pracovala dohromady 6 hodin během šesti týdnů.



## 1 Ten Sing

Ten Sing\* je hudebně sociální volnočasová aktivita určená pro mladé lidi ve věku mezi třinácti až devatenácti lety. Toto věkové omezení však není v praxi striktní a někteří členové jsou mladší či starší. Tato aktivita funguje pod záštitou celosvětově rozšířené organizace YMCA nebo YWCA.

Základní formou tensingu je tzv. performing arts (tedy v překladu umění, které se předvádí formou veřejného vystoupení), jehož prostřednictvím se náctiletí *učí vzájemné spolupráci, sebepoznávání a zdravému sebevědomí*.<sup>1</sup>

Název Ten Sing pochází z norského „tenåringer synger“ nebo také z anglického „teenagers singing“. Obojí v překladu znamená „mladí zpívají“. Původ v norštině samozřejmě není náhodný, celá idea tensingu pochází z Norska.

Obecně lze Ten Sing považovat za pěvecký sbor doprovázený kapelou, který se po celý rok pravidelně schází, nacvičuje společně zvolený repertoár a účastní se tensingových i jiných akcí. Mimo to se však členové zabývají i dalšími aktivitami, jako jsou například tanec, drama, tzv. stomp a další.

Základními pilíři tensingu jsou tzv. 3 K – Kristus, kreativita a kultura. Tyto tři složky jsou v tensingu obsaženy vyváženě. Kristus znamená vedení založené na křesťanských hodnotách. Členové nemusí být věřící a víra jim není nijak vnucována. Kreativita je předpokladem pro vytvoření zajímavého vystoupení. Účastníci mají možnost se realizovat různými způsoby a formami. Kultura odráží vše, s čím mladí do této aktivity přichází, čím žijí a jak se chtějí prezentovat navenek. Může se jednat o volené hudební styly a žánry či jednotné oblečení (např. trička s vlastním potiskem), ale jednotlivé skupiny se odlišují třeba také tím, jak vypadají jejich schůzky (v tensingu označované jako zkoušky); někteří více hrají na nástroje, jiní mají v oblíbě deskové hry, další často chodí na výlety nebo se angažují v dobrovolnické pomoci ve svém městě.

Tensingové principy a ideje jsou popsány v tzv. Ten Sing Idea, dokumentu Evropské

---

\*Ten Sing – podle zdrojů YMCA v ČR je správné používání tohoto jména následující: nom. – Ten Sing; gen. – tensingu; pojmenování osoby – tensingář apod.

Dostupné z: <http://ymca.cz/media/lingvisticke-okenko/>.

<sup>1</sup> DJAKOUALNOVÁ, Edita Taida. *Metodika Ten Sing & Variety: Ten Sing: hudba, tanec, divadlo*. Praha: YMCA v České republice, 2014. ISBN 978-80-260-7456-4. s. 8-9.

tensingové skupiny, který se nachází v příloze práce.

## **1.1 Ten Sing Idea – základní myšlenky tensingu**

V rámci této práce bych se ráda blíže vyjádřila k následujícím třem bodům z dokumentu Ten Sing Idea, protože jsou nepostradatelné k odlišení sborového útvaru Ten Sing od jiných pěveckých sborů a volnočasových aktivit. Jsou z mého pohledu klíčové k pochopení fungování této aktivity v otázce sborového zpěvu.

### **1.1.1 Lidská bytost jako celek**

Ten Sing je otevřen všem mladým lidem bez ohledu na to, jaký mají talent. Účastníci nemusí mít hudební sluch ani žádné hudební vzdělání. Základním předpokladem je, že je hudba a zpěv baví a chtějí se v tomto směru rozvíjet. I toto je bod, který přispívá k učení se vzájemnému respektu, pomoci, spolupráci a porozumění. Často se stává, že hudebně nadanější účastník pomáhá jinému, který s hudbou nemá tolik zkušeností. Výsledek pak často není dokonalý, ale rozhodně rozvíjí nejen hudebnost a lásku k hudbě, ale i charakter a pedagogické dovednosti mladých.

### **1.1.2 Proces před produktem**

V tensingu je kladen důraz na tzv. proces před produktem. Ten Sing je amatérský pěvecký sbor, což znamená, že není klíčové, aby výsledek (například vystoupení či koncert), zazněl bez jediné chyby a falešného tónu, ale aby si proces nácvičky účastníci užili a cítili se komfortně i v situacích, na které nejsou zvyklí (například zpěv před lidmi). Ten Sing nabízí bezpečný prostor pro kreativní práci a seberozvoj a tuto jedinečnou atmosféru následně účastníci předávají publiku. Oba zmíněné aspekty (proces a produkt) je samozřejmě potřeba udržovat ve správné rovnováze, aby veřejná vystoupení nebyla kontraproduktivní a nezbavila účastníky motivace se dále hudebně rozvíjet. Jedním z úkolů vedoucích je zhodnotit, jak probíhal proces nácvičky, a nastavit pomyslnou hranici, kdy je výsledný produkt vhodné prezentovat bez vysvětlení, s vysvětlením nebo jej raději ponechat ve fázi procesu a neprezentovat veřejně.

### **1.1.3 Mladí pro mladé**

Mladí lidé připravují program pro další mladé lidi, většinou jen o pár let mladší nebo své vrstevníky, výjimečně i pro starší, než jsou sami vedoucí. V tensingu se tradičně v průběhu předává tzv. knowhow z vedoucích na účastníky, ze kterých se časem někteří také stanou

vedoucími. Do příprav programů patří i sbormistrovská práce, tedy vyhledání a nastudování not (v případě, že jedinec dokáže noty číst), případně (častěji) vymyslet vícehlas a aranžmá pro nástroje v kapele a následně vše dokázat sboru a hráčům na nástroje předat. Pro člověka, který s tím nemá žádnou předchozí praxi, je to poměrně těžký úkol.

Tento způsob vedení aktivity je skvělým způsobem předávání a učení zodpovědnosti lidem již v mladém věku, a to vede ke zkvalitnění jejich budoucího působení.

## **1.2 Vznik a historie tensingu**

První Ten Sing byl založen v Norsku, konkrétně v Bergenu, kde se o to zasloužil v roce 1967 kněz Kjell Gronner. Jeho motivací bylo najít způsob, jak předat evangelium mladým lidem a dovést je ke smysluplnému trávení volného času. Nechal se inspirovat mezinárodní skupinou mladých lidí Up with People (tehdy Sing Out!), kteří jezdili po světě, pořádali koncerty, vzdělávali a pomáhali jako dobrovolníci v různých komunitách.

Jeho myšlenka se setkala s velkým ohlasem a v polovině 80. let se Ten Sing začal šířit z Norska do dalších zemí Evropy. Významným vzestupem bylo období po pádu železné opony v roce 1989. Tensingové skupiny se začaly zakládat i v zemích bývalého sovětského bloku.

## **1.3 Ten Sing v České republice**

Na naše území se Ten Sing dostal jako do mnoha jiných zemí právě díky pomoci norských tensingů, a to až po roce 1989. První dvě skupiny oficiálně vznikly v roce 1992 v Krnově a v Praze.

V průběhu let vzniklo v naší republice přes 30 skupin, některé z nich již zanikly, jiné stále fungují a některé nové vznikají. K letošnímu roku je v České republice 6 aktivních skupin: pražský Tyjáter, Vrchlabí, Pelhřimov, Běžel, Kolín a Třebíč.

Každá tensingová skupina funguje trochu odlišně, ale zpravidla v jejím čele stojí skupina mladých vedoucích, která zajišťuje program, dodržování základní myšlenky tensingu a celkový chod skupiny.

Ten Sing pořádá různé kulturní akce pro veřejnost, jako například koncerty či Tensingový festival, a účastní se také různých benefičních akcí, městských slavností, církevních akcí nebo lokálních festivalů. Také organizuje interní akce pouze pro účastníky aktivity, například tensingový tábor, víkendová soustředění, výukové a teambuildingové semináře a roční program vzdělávání vedoucích tensingu.

## 1.4 Repertoár

Písň, které se v tomto uskupení nacvičují, bývají z pravidla vybírány tak, že účastníci i vedoucí navrhnou libovolné písň (jedinou podmínkou je, aby text neobsahoval vulgární slova nebo tematiku, která by nebyla v souladu s YMCA a tensingovými hodnotami), a pak se o těchto návrzích demokraticky hlasuje. Další možností je, že účastníci písň navrhnú a vedoucí z nich potom vyberou takové, které sbor zvládne nacvičit a které

Tento postup ale není striktní. Někdy se sám vedoucí rozhodne pro písň, kterou pro sbor připraví, například proto, že se hodí ji zařadit do repertoáru na určitý druh koncertu.

Repertoár se tedy skládá z nejrůznějších žánrů od lidových písni, gospelů, populární hudby a křesťanských písni, až po rockovou nebo metalovou hudbu. Také v jazyce a geografickém původu písni se nekladou meze. Zpívají se jak písň české a slovenské, tak i anglické, německé, francouzské, polské, latinské nebo například africké.

### „Kritéria výběru

- *vhodnost písň – žádný Ten Sing by neměl zpívat nevhodné či vulgární písň, ať už v jakémkoliv jazyce*
- *obtížnost zpěvu – zvážit pěvecké možnosti sboru*
- *obtížnost doprovodu – zvážit, zda je daná kapela zdatná natolik, aby písň zahrála, nebo jestli je nutné písň zjednodušit či úplně vyškrtnout*
- *obtížnost textu – sbormistr musí počítat s tím, že bude písň učit déle, pokud má složitý, dlouhý, arytmičtý či cizojazyčtý text“<sup>2</sup>*

## 1.5 Schopnosti sbormistra

V tensingové metodice se také uvádí, jaké dovednosti by měl sbormistr mít, co by měl před tím, než předstoupí před sbor ovládat. Sbornířtři v této aktivitě ale často nemají hudební vzdělání a většinu jejich schopností se učí od svých vedoucích v průběhu jejich navštěvování tensingu v roli účastníků. Proto ani požadavky na to stát se sbormistrem, nejsou příliš vysoké a snažíme se vždy pracovat s tím, co dotyčtý zvládne a vzít z toho maximum. Není tedy pravidlem, že každý, kdo v tensingu učí sbor písň nebo dělá rozezpívání, splňuje všechny

---

<sup>2</sup> DJAKOUALNOVÁ, Edita Taida. *Metodika Ten Sing & Variety: Ten Sing: hudba, tanec, divadlo*. Praha: YMCA v České republice, 2014. ISBN 978-80-260-7456-4. s. 4.

následující body.

- *„Zná základní potřebné akordy (ideální je, zná-li i noty)*
- *Má hudební a rytmickou jistotu*
- *Zná texty učených písní z paměti*
- *Sám zná jednotlivé hlasy, které chce sbor naučit*
- *Má odvahu nechat zaznít svůj hlas*
- *Je schopný upoutat sbor a učit ho zábavnou formou*
- *Pochválí sbor i sólistu, pokud jim to opravdu jde (pokud ne, podpoří je ve snaze nebo vymyslí jinou vhodnější roli)*
- *Udržuje se sborem přátelský vztah*
- *Je připraven na každou zkoušku*
- *Umí si nechat poradit od starších a zkušenějších sbormistrů a neurazí se při možné kritice (ta by měla proběhnout v klidu, v ústraní, a ne při zkoušce)“<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> DJAKOUALNOVÁ, Edita Taida. *Metodika Ten Sing & Variety: Ten Sing: hudba, tanec, divadlo*. Praha: YMCA v České republice, 2014. ISBN 978-80-260-7456-4. s. 39.

## 2 YMCA

YMCA je nejstarší a největší mládežnickou organizací na světě. Slovo YMCA je zkratka z anglického Young Men's Christian Association – tedy v překladu Křesťanské sdružení mladých lidí. Tato organizace má opravdu velký dosah, protože do svých aktivit zapojuje více než 58 milionů lidí z celého světa. Konkrétně YMCA působí v 119 různých zemích.



Obrázek 1: YMCA logo – Djakoualnová, 2014, s. 12

YMCA je jedinečná tím, že je založena a vystavěna na křesťanských principech a hodnotách, ale její aktivity jsou bezpodmínečně otevřené všem lidem bez ohledu na jejich rasu, pohlaví, náboženské vyznání, sociální zázemí, fyzické či duševní schopnosti. Proklamuje sebe samu za ekumenickou organizaci, která nepreferuje žádnou církev.

Světová aliance YMCA slouží jako zastřešující organizace všech sdružení po celém světě. Prostřednictvím své činnosti mimo jiné usiluje o mír a sociální spravedlnost pro mladé lidi, a to bez ohledu na jejich náboženské vyznání, rasu, pohlaví nebo kulturní pozadí. Hlavní sídlo této celosvětové aliance se nachází v Ženevě a jejím hlavním heslem je „empowering young people“, tedy v překladu „dát hlas mladým lidem“. Tímto se snaží vyjádřit snahu o posílení a podporu mladých jednotlivců ve světě, aby měli možnost se rozvíjet a vyjádřit své názory a postoje.

### 2.1 Vznik a historie

Historie YMCA sahá do poloviny 19. století, konkrétně byla založena 6. června roku 1844 v Londýně Georgem Williamsem, tehdy třiačtyřicetiletým obchodním příručím, který se snažil najít cestu, jak pomoci mladým lidem v industrializujícím se světě a odlidšťujících se městech Anglie. Chtěl pro své přátele vytvořit alternativu trávení volného času založenou na vnímání světa křesťanským pohledem. Původně to celé začalo jen v úzkém kruhu Williamsových přátel, ale povědomí o jeho nápadu se začalo rychle šířit. Jeho sdružení se

setkalo s velkým úspěchem nejen v Anglii, ale během krátké doby si získalo oblibu po celém světě. O jedenáct let později, tedy v roce 1855 vznikla v Londýně i dívčí obdoba YMCA – YWCA (z anglické zkratky „Young Women’s Christian Association – Sdružení mladých křesťanek). V mnoha zemích se YMCA a YWCA postupem času díky genderovému zrovnoprávnění propojily v jednu organizaci nebo spolu velmi úzce spolupracují.

Zakladatel George Williams byl obyčejný mladý muž, který se díky průmyslové revoluci přestěhoval do Londýna. Setkával se s několika svými kolegy ke čtení a studiu Bible a k modlitbám. Společně s nimi byl velmi nespokojený s tím, jak omezené mají mladí lidé možnosti pro trávení svého volného času a mnozí v důsledku těžké práce a neznalosti velkoměstských poměrů propadali alkoholu či gamblerství. Z tohoto důvodu se rozhodl založit YMCA. V roce 1851 již fungovala YMCA například v Kanadě, Austrálii, Německu, USA nebo v Austrálii. Později, v roce 1894, měla YMCA již přes půl milionu členů ve 34 zemích po celém světě. V tomtéž roce byl George Williams za své zásluhy povýšen britskou královnou Viktorií do rytířského stavu a byl jmenován čestným občanem Londýna.

YMCA byla založena s vizí rozvíjet celého jednotlivce – jeho tělo, mysl a duši. Tento cíl je také symbolizován červeným rovnostranným trojúhelníkem, který tvoří základ YMCA znaku a je celosvětově používán i dnes. Od svého vzniku se YMCA poměrně rychle rozrostla a postupně se stala silným celosvětovým hnutím, které stojí na pevných základech, křesťanských hodnotách.

Každé místní sdružení YMCA se aktivně zapojuje do nejrůznějších charitativních akcí, provozuje sportovní zařízení, pořádá kurzy a školení, nabízí pestrou škálu volnočasových aktivit pro různé věkové kategorie. Jednotlivá uskupení YMCA se zabývají přednostně tím, co je zrovna jim nejbližší nebo co v jejich okolí chybí, přičemž uplatňují své křesťanské zaměření v různé míře.

## 2.2 YMCA v Československu

Práce organizace YMCA je do určité míry poměrně zapomenutá a nezaznamenaná část dějin první poloviny 20. století. Není téměř nikdo, kdo by se této problematice vážně badatelsky věnoval. Publikací, které na toto téma vzniklo, není mnoho. V poznámce pod čarou jsou některé publikace uvedeny.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> První pokus o komplexní pohled na působení československé YMCA je diplomová práce Petra CHLÁPKA, *YMCA a její význam pro českou společnost*, diplomová práce, Evangelická teologická fakulta, Universita Karlova,

Na naše území se myšlenky YMCA začaly dostávat již v 2. polovině 19. století, a to hlavně díky Křesťanskému sdružení mládeže. Postupně se pak tyto myšlenky živě rozvíjely v rámci Československých legií a Československé armády, nicméně k většímu rozšíření došlo až po roce 1921, a to díky podpoře z USA a ze strany prezidenta T. G. Masaryka, který se o její činnosti dozvěděl, když pracoval za první světové války v legiích. V roce 1919 dokonce vyslal

T. G. Masaryk svou dceru Alici na světové ústředí do Ženevy s žádostí, aby u nás YMCA začala působit. Poté do Československé republiky přijelo 62 amerických sekretářů, kteří začali pracovat se studenty a organizovat sociální pomoc.

V roce 1921 oficiálně vznikla již samostatná československá YMCA. Byl zvolen první ústřední výbor, ve kterém mimo jiné zasedl i Václav Havel st. nebo František Drtina. Tehdy vzniklo patnáct lokálních uskupení, která svou činností reagovala na potřeby lidí v daném místě.

V průběhu druhé světové války musela YMCA svou činnost nuceně ukončit. Téměř hned po ukončení války však svou činnost obnovila. Byla v té době zaměřena více sociálně, budovy a tábořiště fungovaly jako zázemí pro intervenované občany a lidi, kteří byli propuštěni z koncentračních táborů.

Podobně tomu bylo i v roce 1951, kdy musela svou činnost přerušit v důsledku nástupu komunistického režimu a její majetek byl předán československému svazu mládeže (\*viz pozn. pod čarou). Až v roce 1990 byla YMCA v Československu opět úspěšně obnovena díky skupině pamětníků, kteří tvořili přípravný tým, v čele s dr. Luborem Drápalem.

YMCA Česká republika vznikla roku 1992, kdy už bylo jasné, že se blíží dělení Československé federativní republiky.

V dnešní době má YMCA v České republice čtyři tisíce členů, pořádá různé akce, tábory, má širokou nabídku kroužků a oddílů, programů pro celou rodinu, vzdělávací programy, zahraniční výjezdy i sociální služby. „Dnes má YMCA v České republice 4 000 členů. Pořádá tábory, nabízí oddíly a kroužky, programy pro rodiny i sociální služby.“<sup>5</sup> V rámci svých 27 poboček je otevřena nejen mladým lidem a dětem a nabízí jim možnost strávit jejich volný čas zajímavým a smysluplným způsobem. Dává jim prostor pro poznávání a rozvíjení jejich talentů, získávání nových přátelství, objevování životních hodnot a priorit, prostor, kde

---

Praha 2004. Dalším titulem je například *YMCA v Československu. Co je, co chce, co dělá*, Praha 1937, F. Hill TURNER, *Co je to Y.M.C.A.?, Praha 1920, YMCA v Československu, Praha 1924*

\*Veškerý stávající majetek přitom přešel do rukou Československého svazu mládeže. Dokumenty o ukončení činnosti viz NA Praha, Fond YWCA, karton 17.

<sup>5</sup> YMCA v ČR, 2023. O nás. Dostupné z: <https://www.ymca.cz/o-nas/>.



*mohou objevovat, na čem v životě skutečně záleží.“<sup>6</sup>*

*„Mezi hlavní aktivity YMCA v ČR patří Ten Sing, mateřská centra, nízkoprahové kluby, sportovní aktivity, informační centra pro mládež, semináře, kurzy, letní tábory, kroužky, kluby a oddíly (sportovní, výtvarné, doučovací, hudební, dětské, zájmové, jazykové, taneční, biblické, pro mládež, pro handicapované, historického šermu, deskových her atd.). Nechybí ale ani manželská setkání, kluby seniorů nebo tzv. akademická YMCA, která sdružuje mnohé významné myslitele, profesory, ale i studenty zajímající se o společenskou problematiku, hledání pravdy a myšlenkovou a mravní obnovu.“<sup>7</sup>*

---

<sup>6</sup> YMCA v ČR, 2023. O nás. Dostupné z: <https://www.ymca.cz/o-nas/>.

<sup>7</sup> DJAKOUALNOVÁ, Edita Taida. *Metodika Ten Sing & Variety: Ten Sing: hudba, tanec, divadlo*. Praha: YMCA v České republice, 2014. ISBN 978-80-260-7456-4. s. 13.

### 3 Intonace

Tato práce se v dalších kapitolách zabývá intonačními metodami a jejich praktickým využitím v rámci volnočasové aktivity Ten Sing. Je tedy důležité nejprve vysvětlit, co pojem intonace znamená a jak ho vykládají různí známí hudební specialisté ve svých dílech.

Slovo intonace vychází z latinského in-tonare – zaznít, zazvučeti, zahřměti, předzpěvovat. Je nutné si uvědomit, že je to mnohovýznamový pojem. Můžeme se s ním setkat v oblasti lingvistické nebo v hudebním prostředí.

V lingvistice znamená intonace melodii řeči a její melodický průběh, tedy stoupání a klesání hlasu v rámci verbálního projevu ve spojení s tónem a dalšími zvukovými kvalitami. Nejedná se zde o nasazení hlasu. Intonací při mluvení vyjadřujeme emoce, postoje, s její pomocí určujeme například i váhu našeho sdělení. Změnami v intonaci také dokážeme odlišit jednotlivé druhy vět.

V hudbě lze pojem intonace chápat dvěma různými způsoby:

Prvním z nich je jedna z kvalit interpretace. Zde chápeme intonaci ve smyslu přesného vyjádření tónových výšek a vzdálenosti mezi tóny, tedy jako čistotu zpěvu. Správná intonace vyžaduje čistotu, adekvátně hlasitost a výraznost. Pro dosažení čisté intonace je nezbytná přesná intonační představa a správná hlasová technika. Při hudebně výchovném procesu se ideálně neomezujeme pouze na zpěv písní a rozvoj pěveckých dovedností, ale systematicky se zaměřujeme i na rozvoj ostatních hudebních dovedností. Největší důraz by měl být kladen na hudební sluch a jeho schopnosti, jako je citlivost na výšku tónů, čistou intonaci a rytmus.

Čistý zpěv a vokální intonace předpokládají rozvinutý hudební sluch, který se nejlépe sám rozvíjí pěveckými a intonačními projevy. V ideálním případě to znamená, že zařazujeme paralelně se zpěvem písní a upevňováním pěveckých návyků systém sluchových cvičení, která postupně přecházejí do cvičení zaměřených na intonaci, rytmickou vnímavost, paměť a představivost. Zatímco cvičení zaměřená na rozvoj pěveckých dovedností (hlasová, dechová a artikulační cvičení) by měla být nedílnou součástí každé hodiny.

Druhou možností je pojetí intonace jako procesu, při kterém probíhá „*transformace notového zápisu hudebního útvaru v jeho adekvátní zvukovou podobu prostřednictvím vokálního aparátu intonujícího jedince*“.<sup>8</sup> Tuto činnost nazýváme vokální intonací – tedy jako

---

<sup>8</sup> VÁŇOVÁ, Hana. *Průvodce učitele hudební výchovy tvořivou intonací*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická

schopnost „číst z not“.

Jak se zmiňuje Zenkl ve svém článku *Učíme zpívat z not (I)* v časopise *Hudební výchova*: „Vyučování zpěvu podle not ovšem nemůže nahradit rozvíjení hudebního slyšení a vnímání v plném rozsahu, neboť je to speciální disciplína s vlastními dílčími cíli a k celkovému rozvoji hudebnosti pouze přispívá. Zvláště v počátečních fázích výuky se orientuje jen na nejjednodušší postup a tónová seskupení výrazově neutrální povahy, což na potřebné vybavení kvalitní hudební databáze nemůže stačit.“<sup>9</sup>

Zenkl ve stejném článku také vysvětluje, že i když intonace obvykle předpokládá reprodukci představovaného tónu zpěvem nebo na nástroj, který nemá fixně nastavené výšky tónů, nemusí k takové reprodukci vždy dojít. Hudebník má možnost si výšky tónů a hudbu jen představovat a zvukově ji nijak nereprodukovat.

Podle Váňové a Pecháčka se v hudbě pojem intonace používá zejména v těchto významech:

„1. v hudbě jako

- metoda nácviku u písně (zpěv z not)
- základní prvek hudební řeči, spojený s pohybem melodie a způsobem správnosti tvoření tónů
- technické vypracování hudebního nástroje za účelem jeho nejdokonalejšího zvuku
- hudebně estetická kategorie (nejmenší výrazově a obsahově samostatná část hudební myšlenky)

1. ve fonetice jako výškové rozdíly ve zvukovém projevu“<sup>10</sup>

Váňová pojem intonace v hudební pedagogice rozlišuje na intonaci jako:

- metodu nácviku písně
- proces rozvoje intonačních dovedností<sup>11</sup>

Tyto dva jevy podle ní bývají obvykle vzájemně propojeny. „Intonační dovednosti se

---

fakulta, 2004. ISBN 80-7290-155-9. s. 6.

<sup>9</sup> *Hudební výchova: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1992. ISSN 1210-3683. 2004. roč. 12. s. 3-4.

Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:95d47731-52e3-11e3-bc9f-5ef3fc9bb22f?page=uuid:0507e0b0-54ab-11e3-8c6a-005056825209&fulltext=Zenkl>

<sup>10</sup> PECHÁČEK, Stanislav a Hana VÁŇOVÁ. *Praktické úkoly z didaktiky hudební výchovy pro 1. stupeň ZŠ*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2001. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze. ISBN 80-246-0365-9. s. 73.

<sup>11</sup> VÁŇOVÁ, Hana. *Průvodce učitele hudební výchovy tvořivou intonací*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-155-9. s. 6.

*formují na základě osvojení konkrétní hudební zkušenosti, tj. písně (pověšinou osvojované imitací) a měly by opět bezprostředně vyústit do intonačního nácviku písní, ovšem technicky přiměřených (tj. obsahující pouze osvojené intonační problémy)."*<sup>12</sup>

Lýsek ve své Metodice hudební výchovy v 1.-5. ročníku ZDŠ uvádí, že intonace v hudbě obvykle označuje vytváření tónových vztahů zpěvem nebo hrou na nástroj, a to lze provádět těmito způsoby:

„a) z not: 1. přímo, bez přípravy (*prima vista*),

2. nepřímo, oporou o předehrávané tóny apod.

b) bez znalosti not – imitací slyšených tónů.“<sup>13</sup>

Tichá uvádí ve své publikaci o intonaci například toto: „*Intonace, to je dovednost, představit si a zazpívat tón na základě zrakového podnětu. Je nejúčinnějším prostředkem k nápravě nezpěvnosti. Urychluje vytváření správných hudebních představ.*“<sup>14</sup>

S vokální intonací souvisí i sluchová analýza. Obě činnosti by se daly nazvat jako dvě různé stránky stejného děje, které se vzájemně doplňují. Sluchová analýza má v podstatě opačný průběh než intonace. Zazní melodie a naším úkolem je správně rozpoznat danou výšku tónu a graficky ji znázornit.

### 3.1 Vokální imitace

„*Vokální nápodobou (imitací) nazýváme pěvecké projevy, které jsou opakováním sluchem vnímaných hudebních útvarů (melodií, témat, motivů, úryvků písní a skladeb). Zpívající jedinec se snaží na základě sluchových vjemů napodobit tyto útvary co nejpřesněji.*“<sup>15</sup>

Už od nízkého věku se děti obvykle snaží napodobovat zpěv lidí v jejich okolí, případně v dnešní době toto bývá podporováno hudbou z médií. Tím si osvojuje písně a imituje melodie, které slyší.

---

<sup>12</sup> VÁŇOVÁ, Hana. *Průvodce učitele hudební výchovy tvořivou intonací*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-155-9. s. 6.

<sup>13</sup> LÝSEK, František. *Metodika hudební výchovy v 1.-5. ročníku ZDŠ: učebnice pro pedagogické fakulty*. 2. vyd. Praha: SPN, 1975. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 63.

<sup>14</sup> TICHÁ, A., 2009. *Učíme děti zpívat: hlasová výchova pomocí her pro děti od 5 do 11 let*. Vyd. 2. Ilustrace Patricie Koubská. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-562-2. s. 62.

<sup>15</sup> SEDLÁK, František a Rudolf SIEBR. *Didaktika hudební výchovy na prvním stupni základní školy: učebnice pro studenty pedagogických fakult*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 154.

Během vokální imitace ale nedochází k hlubší analýze hudebních prostředků, k uvědomělé práci s hudebními představami ani k zásadnímu rozvoji hudební paměti.

Imitační zpěv, chcete-li zpěv nápodobou toho, co dítě slyší, je tedy sice dobrý způsob pro začátky objevování hudebnosti, hlasu a melodií, ale není moc účinný pro celkový hudební vývoj. Imitace by tedy měla být předstupněm k vokální intonaci, případně ji lze využít při výuce melodicky obtížnější písně, pokud si daní jedinci zatím nejsou natolik jistí svou intonační dovedností, aby ji dokázali zpívat podle not.

V běžné praxi je ale poměrně časté, že mnoho žáků neovládá notové písmo natolik dobře, a proto výuka pomocí vokální intonace převládá.

Stašek dokonce říká, že „*Cokoliv s dětmi zpíváte, zpívejte pouze z not.*“<sup>16</sup> V pokračování tohoto textu uvádí, že z počátku je nutné si pomoci předehrání melodie, ale později, po několikerém opakování toho samého příkladu, si jedinci dokáží zintonovat určité cvičení sami, bez nápovědy nástroje.

Více o vokální imitaci se můžeme dočíst v kapitole 6.1.

---

<sup>16</sup> STAŠEK, Čestmír. *Receptář začínajícím sbormistrům: pro vnitřní potřebu*. Praha: Pedagogický ústav hl. m. Prahy, 1976. Na pomoc pedagogické praxi (Pedagogický ústav hlavního města Prahy). s. 56.

## 4 Intonační metody

Intonační metody představují systematické uspořádání postupů, které mají pomoci při výuce intonace. Tyto metody se liší ve způsobu, jakým umožňují vybavování zvukové představy daného tónu. Obecně tyto metody můžeme rozdělit na absolutní a relativní.

Pro absolutní metodu je klíčová schopnost mít přesnou představu o každém tónu v jeho absolutní výšce. Tato metoda je sice ideální, ale zároveň je omezená jen na ty jedince, kteří mají absolutní tónovou citlivost (tzv. absolutní sluch). Tato metoda je nejméně používaná, protože je pro většinu lidí nedosažitelná, a tedy nevhodná pro běžnou výuku.

Při relativní metodě jsou odvozovány výšky tónů z jiného, již předem známého tónu. Existují v zásadě dva základní přístupy k relativním intonačním metodám: tonální a intervalová metoda.

Pro práci s tensingovou skupinou jsem si vybrala intervalovou metodu, tonální písňovou metodu Ladislava Daniela a metodu Bohumila Kulínského staršího. Z toho důvodu v následujících podkapitolách tyto metody krátce popisuji. Zabývám se zde i několika dalšími metodami, které s těmi vybranými nějakým způsobem souvisí anebo jsou dle mého názoru vhodné pro použití v této aktivitě a v budoucnu bych se jim ráda věnovala.

Všechny tyto metody jsou sice spojené s intonací ve smyslu zpěvu z not, ale zároveň kladou i velký důraz na to, že to není jediná důležitá součást. Ve všech třech vybraných metodách se to projevuje takovým způsobem, že se studenti mohou při zpěvu z not a učení se písni opřít o něco, co již znají a věnovali tomu předem dostatek času, aby to pro ně byla opravdu opora, ať už se jedná o operné písně, perfektní znalost intervalů, durové stupnice, tónického kvintakordu nebo schopnosti si domýšlet určité stupně stupnice pouze v hlavě.

### 4.1 Historie intonačních metod

Na úvod tématu intonačních metod je z mého pohledu důležité zmínit kořeny této problematiky, to, co předcházelo postupům, které jsou používány dnes, a které z nich přežily a jsou i nyní v českém prostředí využívány.

Intonační metody jsou tématem, jímž se už více než tisíc let zabývají jak hudební teoretici, tak i pedagogové. „*Historie vokální intonace sahá až do starověku – slabiky pro intonování tónů měli např. Indové, Číňané, Arabové, Peršané, také Řekové měli pro tóny tetrachordů své slabiky.*“<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> BUREŠOVÁ, A., 2010. Intonace: Průvodce studijním textem [online]. [vid. 7. 4. 2014]. s. 12. Dostupné z:

## 4.2 Vybrané známé intonační metody

Podle toho, co uvádí Zenkl v časopise *Hudební výchova* ve článku *Učíme zpívat z not (I)*, považujeme za základní intonační metody postupy, jak se melodie z intonačního hlediska posuzují. Jsou to tyto čtyři metody:

- „Intervalová metoda
- Tonální metoda
- Metoda diatonického vzorce
- Absolutní intonační metoda“<sup>18</sup>

### 4.2.1 Intervalová metoda

Pro úspěšnost této metody je předpokladem spolehlivé rozeznání všech intervalů, jak po teoretické stránce, tak i v praxi je určit v notovém zápisu. Chápeme ji totiž jako řadu intervalů, která se odvíjí od udaného prvního tónu a týká se veškeré tonální hudby, tonálně uvolněné i atonální. Intonující si musí také dokázat jednotlivé intervaly vybavit, představit a zazpívat.

Čistě intervalová metoda má největší nevýhodu v tom, že pokud uděláme intonační chybu v jednom intervalu, je tím způsobena chyba v celé další melodii.

Zvolila jsem tuto metodu pro tento experiment proto, že si myslím, že je důležité a velmi praktické znát a rozeznat intervaly jak podle sluchu, tak v notovém zápisu. Pro mě samotnou bylo klíčové při počátcích intonace, abych si byla právě v intervalech opravdu jistá. To samé jsem chtěla předat i účastníkům tensingu.

Pro Ten Sing byla tato metoda nejnáročnější, protože z počátku nedokázali intervaly správně rozeznat ani ti více hudebně zkušení. Zvolili jsme ale pro účastníky velmi přijatelný postup, který je popsán v kapitole 6.3 a v tomto směru byly opravdu vidět velké pokroky. Menší pokroky nastaly v rámci rozeznávání a hledání intervalů v notovém zápise. To dělalo účastníkům opravdu problém.

---

[http://oldmusicology.upol.cz/dokumenty/pedagogove/Intonace\\_pruvodce\\_04.pdf](http://oldmusicology.upol.cz/dokumenty/pedagogove/Intonace_pruvodce_04.pdf)

<sup>18</sup> ZENKL, Luděk. *Hudební výchova: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1992. ISSN 1210-3683. 2004. roč. 12. s. 2-4. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:95d47731-52e3-11e3-bc9f-5ef3fc9bb22f?page=uuid:0507e0b0-54ab-11e3-8c6a-005056825209&fulltext=Zenkl>

#### 4.2.2 Tonální metoda

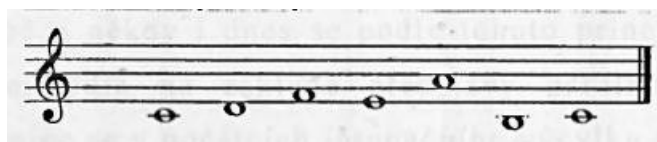
Tonální metoda je vázána zásadně jen na výraznou tonální hudbu v diatonice a chromatické tóniny durové a mollové. Každý tón jakékoliv melodie je chápán jako jeden ze stupňů v tónině a je očíslovaný podle pořadí toho, kde se nachází ve stoupající durové či mollové stupnici. V tónině je vždy sedm stupňů a prvním stupněm je tónika. Dále rozlišujeme stupně tzv. opěrné (první, třetí a pátý stupeň, které jsou součástí tónického akordu) a vedle nich stupně vedlejší, které tvoří všechny ostatní stupně.

Intonace probíhá pomocí již rozvinutého tonálního cítění a před zahájením intonace se obvykle udává příslušná tónina (obvykle pomocí nástroje), kterou se intonující řídí.

Tato metoda může být nápomocná zvláště v počátcích intonační výuky, kdy studenti zatím neznají noty a hudební nauku v dostatečné míře. Durové i mollové tóniny mají totiž stejnou výškovou strukturu, je možné intonovat pomocí zjednodušeného zápisu stupňů, například podle číslic nebo slabik. Jsou tedy platné pro libovolnou tóninu.

*„Podstatou tonálních intonačních metod je jejich orientace na tonální cítění, na schopnost rozlišovat tonální vztahy a funkce jednotlivých tónů melodie, jejich pohybové tendence, stupeň jejich stálosti a nestálosti. V intonaci tonální metodou chápeme vždy tón melodie v jeho vztahu k tónice, k tónickému kvintakordu.“<sup>19</sup>*

Rozdíl mezi tonální a intervalovou metodou můžeme ukázat na následujících obrázcích:



Obrázek 2: Kolář, 1980, s. 14-15

Při tonální metodě určíme tóninu a funkce tónů, které jsou dané stupněm nebo funkčními slabikami. Snažíme se zjistit jaká je vzdálenost tónu k tónickému kvintakordu.

---

<sup>19</sup> SEDLÁK, František, Jaroslav HERDEN a Jiří KOLÁŘ. *Nové cesty hudební výchovy na základní škole. 2.*, část. dopl. a upr. vyd. Praha: SPN, 1983. Odborná literatura pro učitele. s. 150.





Obrázek 3: Kolář, 1980, s. 14-15

Pokud používáme metodu intervalovou, určujeme vzdálenosti intervalů. Vybavujeme si je pomocí tonálního základu. Můžou nám pomoci například nápěvky. Konkrétně při následujícím příkladu dojde k přehodnocení předcházejícího stupně.



Obrázek 4: Kolář, 1980, s. 14-15

#### 4.2.3 Diatonická metoda

Tzv. metoda diatonického vzorce je spíše historickou záležitostí a využívá se v diatonice, bez zdůrazňování tonálních vztahů tónů v melodii.

Princip je takový, že se student naučí nějaký krátký melodický úsek, který se pak dále aplikuje na celou diatoniku a na melodie takovým způsobem, že díky tomu intonující dosáhne správné intonace, a také například dokáže správně zazpívat půltóny právě tam, kde mají být.

#### 4.2.4 Absolutní metoda

V kontextu absolutní metody je vnímána melodie jako řada jednotlivých tónů. Hlavním a bezpodmínečným předpokladem je, že intonující disponuje absolutním sluchem. Výšky jednotlivých tónů si tedy podle not dokáží přímo vybavit a přesně zazpívat.

*„V hudební praxi se při intonaci a sluchové analýze uvedené základní intonační metody vzájemně kombinují, zvláště metoda tonální a intervalová. Hudebníci s absolutním sluchem samozřejmě využívají své schopnosti.“<sup>20</sup>*

Absolutní metoda a metoda diatonického vzorce se dnes již v praxi běžně nepoužívají.

<sup>20</sup> ZENKL, Luděk. *Hudební výchova: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1992. ISSN 1210-3683. 2004. roč. 12. s. 3-4. Dostupné z: [https://hudebnivychova.pdf.cuni.cz/Archiv/pdf.%202007/HV4\\_2007.pdf](https://hudebnivychova.pdf.cuni.cz/Archiv/pdf.%202007/HV4_2007.pdf)

#### 4.2.5 Schulwerk Carla Orffa

Německý skladatel, pedagog a dirigent Carl Orff (1895-1982) byl zakladatelem systému hudební výchovy, který se v němčině nazývá Schulwerk (v překladu školní dílna). Jedná se o jeden z nejvlivnějších hudebně pedagogických postupů 2. poloviny 20. století a dnes lze říci velmi důležitou metodou v celosvětovém měřítku.

Tento spis je sbírkou příkladů, písní, říkadel, instrumentálních malých skladbiček i například hudebně-pohybových her. Hlavním prvkem, ze kterého Orff vychází, je rytmus, který je pro děti přirozený, a ty jsou schopny ho prožívat a reagovat na něj pohybem těla.

Orff nepřijímal jen klavírní doprovod, jaký praktikovali mnozí jiní, například Émile Jaques Dalcroze (švýcarský skladatel, který je známý svou technikou výuky hudby pomocí pohybu). „*Distancoval jsem se od pohybové výchovy řízené výlučně od klavíru, jak byla tehdy obvyklá, a i dnes se ještě tak provozuje, a usiloval jsem o aktivizaci žáka prostřednictvím jeho vlastního muzicírování, to znamená improvizací a tvorbou vlastní hudby. Proto jsem nechtěl výuku hry na klasické hudební nástroje, nýbrž hlavně na primitivní rytmické nástroje, lehce ovladatelné a lidskému tělu blízké.*“<sup>21</sup> Téměř každý pravděpodobně zná pojem Orffovy nástroje.

Tyto jednoduché nástroje (například drobné bicí nástroje, zvonkohry, tamburíny) navrhl, aby je dokázaly snadno ovládat i děti. Jeho velkým cílem bylo, aby se děti mohly aktivně zapojovat a co nejvíce se rozvíjela jejich tvořivost. Soustředil se i na děti, které nemají tak rozvinutý hudební sluch, a chtěl zapojovat všechny, aniž by pohlížel na míru jejich talentu. Vycházel v mnoha cvičeních z pentatoniky. Ta je pro děti, které nemají s hudbou tolik zkušeností, snadnější.

Takto popisuje vznik a pointu Schulwerku sám Orff: „*Podstatu a účel Schulwerku si asi nejlépe vysvětlíme, podíváme-li se na jeho vznik. Při tomto zpětném pohledu bych jej chtěl přirovnat samorostu. Jako vášnivému zahrádkáři je mi toto přirovnání blízké. Tak jako se v přírodě rostliny ujmou vždy tam, kde mají vhodnou půdu a kde je jich potřeba, tak také vznikl Schulwerk z dobových myšlenek, které v mé práci našly příhodnou půdu. Schulwerk tedy nevznikl podle předem stanoveného plánu – tak dalekosáhlý plán bych si byl ani nemohl vymyslet – nýbrž z potřeby, kterou jsem jako takovou poznal. Je starou zkušeností, že samorost*

---

<sup>21</sup> ORFF, Carl. Schulwerk – *Pohled do minulosti a do budoucnosti*. In: KURKOVÁ, Libuše. Sešity dramatické 6 výchovy, Hudba a divadlo I.: Využití orffovských nástrojů v práci dětských dramatických kolektivů. Praha: Pražské kulturní středisko, 1989, s. 6–16. ISBN 80-85040-01-8. s. 3

*roste zvláště bujně, zatím co nám plánovitě založené porosty často přinášejí zklamání.*<sup>22</sup>

Z tohoto popisu můžeme vyčíst vlastnosti Schulwerku a jeho výhody i nevýhody. Nachází velké sympatie především u „*umělecky založených a temperamentních improvizátorů*“.<sup>23</sup> Schulwerk neustále podporuje ti, kteří s ním pracují k samostatnému dotváření. Stále se vyvíjí, roste a proměňuje se. Nikdy není ukončený. V tomto směru můžeme vidět samozřejmě i nevýhodu a poměrně velké nebezpečí, pokud se začne vyvíjet špatným směrem. V rozvíjení a práci s touto metodou může totiž participovat podle Orffa jen ten, kdo prošel odborným školením a kdo se obeznámil s možnostmi a cílem Schulwerku.

První sešity tohoto druhu byly sepsány díky jeho působení na Günter-Schule v Mnichově, kde pracoval jako hudební ředitel. Günter-Schule byla škola, která se zaměřovala na výchovu a trénink mladých dívek v hudebně pohybové výchově. Založila ji v roce 1924 Dorothee Güntherová (1896-1975), německá pedagožka, tanečnice a autorka mnoha publikací. Po celé Evropě se totiž v první polovině dvacátého století šířilo velké nadšení a zájem o přirozenou pohybovou kulturu. S tím souvisela snaha o pedagogické uchopení této problematiky.

Güntherová propagovala v dané době poměrně inovativní a kontroverzní metody, které zahrnovaly zájem o nové, hlubší a pravdivé pojetí uměleckého výrazu. Patřila do zcela nové generace umělců a pedagogů, kteří se vymezovali v jejich očích zakonzervovanému a stylizovanému baletnímu umění. Güntherová byla dokonce iniciátorkou této nové vlny. Vše, o co se snažili, mělo ale vycházet ze starého, člověku přirozeného jednání a uvědomělého propojení s hudbou. Jejich uchopení mělo chápat lidskou podstatu co možná nejkompexněji. Ve 20. století bylo takovéto pojetí pohybu známé jako rytmická gymnastika či rytmická výchova. Dnes bývá častěji používán pojem elementární hudební a pohybová výchova.

Od roku 1930 již vycházejí tyto spisy pod názvem „Orff-Schulwerk“. Jejich obsah byl určen pro každodenní vyučování studentů. První sešit vyšel v roce 1932, byl určen dětem a celý název zněl „Orffův Schulwerk, hudba pro děti, hudba od dětí, lidové písně“. Nastupující režim národního socialismu ale zapříčinil, že tento výtisk nemohl být rozšířen do škol.

Po válce, v roce 1948, byl Orff pozván bavorským rozhlasem, aby zpracoval podklady

---

<sup>22</sup> ORFF, Carl. Schulwerk – *Pohled do minulosti a do budoucnosti*. In: KURKOVÁ, Libuše. Sešity dramatické 6 výchovy, Hudba a divadlo I.: Využití orffovských nástrojů v práci dětských dramatických kolektivů. Praha: Pražské kulturní středisko, 1989, s. 6–16. ISBN 80-85040-01-8. s. 6.

<sup>23</sup> ORFF, Carl. *Schulwerk – Pohled do minulosti a do budoucnosti*. In: KURKOVÁ, Libuše. Sešity dramatické 6 výchovy, Hudba a divadlo I.: Využití orffovských nástrojů v práci dětských dramatických kolektivů. Praha: Pražské kulturní středisko, 1989, s. 6–16. ISBN 80-85040-01-8. s. 6.

pro vícedílný cyklus rozhlasových pořadů „Hudba pro děti“. Jedním ze záměrů tohoto cyklu bylo, aby v něm mohly děti samy hrát. Spolu se svým kolegou Gunildem Keetmanem se pokoušel vytvořit rozhlasový pořad pro děti z materiálů, které byly původně určeny pro hudební a pohybovou výuku studentů. Autoři zde spojují řeč, píseň, rytmicko-melodická cvičení a drobné skladbičky pro nástroje. Z tohoto pokusu se stala celá řada, která probíhala dalších pět let. Tímto způsobem vznikl základ pro pět centrálních svazků Orffova Schulwerku. Vycházely mezi léty 1950–1954.

Českou verzi Orffovy metody sepsali Petr Eben a Ilja Hurník. Snažili se ji adaptovat na naše prostředí pomocí českého hudebního materiálu, a tak vznikla Česká Orffova škola. Tato adaptace je ale v některých bodech od té původní odlišná. Zjednodušeně lze říci, že Ebenovo a Hurníkovo dílo je čistě jejich vlastní, ale skladbičky, které obsahuje, zachovávají hlavní orffovské principy. Používají orffovské hudební nástroje, ostinátní doprovod, postupné rozvíjení tónového rozsahu, pentatoniku atd., ale zásadně český hudební materiál.

Pokud se zaměříme na pedagogickou stránku, od Orffa je nám známa jen sbírka cvičení s absencí jakékoliv metody. Eben a Hurník ale zpracovali metodické návody a pokyny, které skladbám předcházejí. Aby byly lépe představitelné, často k nim přikládali obrázky a fotografie, které problematiku podrobně vysvětlují.

Tuto metodu jsem se zde rozhodla zmínit hlavně z toho důvodu, že mě velmi oslovila Orffova slova, která jsou již dříve v této kapitole: „*Podstatu a účel Schulwerku si asi nejlépe vysvětlíme...*“. Připomíná mi to celou práci s tensingem.

Orff se zaměřuje na rytmus, na práci s Orffovými nástroji a na pohybové aktivity. Cílí sice převážně na děti, ale mnohdy i dospívající a dospělí mnohem lépe ocení podobný typ aktivit a dokážou pak přijmout danou problematiku lépe a přirozeněji.

V kapitole 7.3.1 této práce je popsána aktivita, která v rámci experimentu proběhla, při které byly využity Orffovy nástroje a propojila se zde hudba s pohybem, což je pro Ten Sing celkem běžná a oblíbená záležitost.

#### **4.2.6 Metoda Zoltána Kodálye**

Metoda, která je u nás známá nejčastěji jako metoda Kodályova, není metodou pouze intonační, jak bývá často nesprávně uváděno, ale je metodou hudebně výchovnou v tom nejširším smyslu slova.

Tato metoda je v práci zmíněna především právě proto, že je to metoda hudebně výchovná a je vhodná jak pro práci s malými dětmi, tak i pro dospělé. Proto si myslím, že by

mohla najít své využití i v budoucí práci v rámci aktivity Ten Sing.

Zoltán Kodály (1882–1967) byl maďarský hudební skladatel, folklorista a pedagog. Tuto metodu nevytvořil on sám, ale skupina nejlepších maďarských hudebních pedagogů, kteří na této metodě pracovali „z jeho iniciativy, podle jeho pokynů, na základě jeho do všech podrobností vypracovaného hudebně výchovného programu, zahrnujícího komplexně hudební výchovu od mateřské školy až po školu vysokou, všeobecné i speciální hudební vzdělání, včetně hudební výchovy dospělých.“<sup>24</sup>

Její základní princip je rozvíjení hudebnosti vokální intonací s relativní solmizací. „Hluboko zakořeněné hudební vzdělání se tvoří vždy jen tam, kde je postaveno na zpěvu,“ prohlásil Kodály v roce 1934 u příležitosti založení „Zpívající mládeže“.

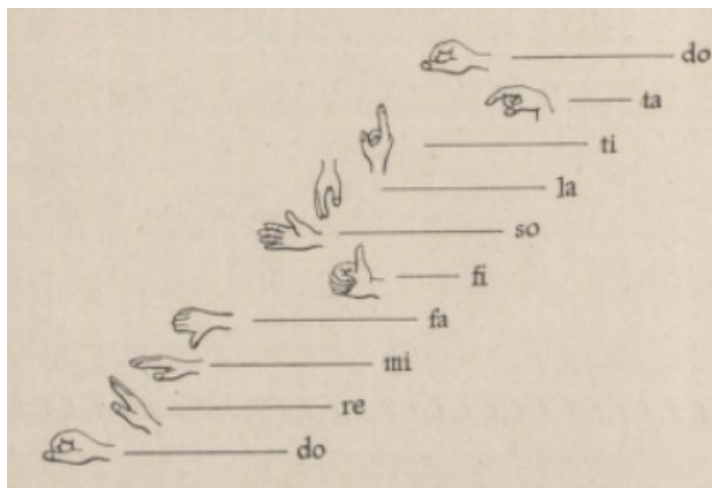
Kodály se při tvoření této metody inspiroval vším, co už se do té doby v rámci různých světových intonačních metod osvědčilo, jako například z metod Tonic-sol-fa a Tonic-do použil relativní solmizaci, číselné označování stupňů a fonogestiku. Z francouzské číselné metody pak převzal rytmické slabiky. To všechno použil ve spojení s maďarskými lidovými písněmi, hudebně pohybovou výchovou a s počátky dětské improvizace.

„Vytváření představ tonálních vztahů, které je základním problémem vokální intonace, se urychluje fonogestikou. Fonogestiku používá učitel i žáci, kteří ji zvládnou brzy, ještě předtím, než si osvojí notové písmo.“<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> SEDLÁK, František a Rudolf SIEBR. *Didaktika hudební výchovy na prvním stupni základní školy: učebnice pro studenty pedagogických fakult*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 171.

<sup>25</sup> SEDLÁK, František a Rudolf SIEBR. *Didaktika hudební výchovy I na prvním stupni základní školy: učebnice pro studenty pedagogické fakulty, studijní obor učitelství pro I. stupeň základní školy*. 2., upr. Vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 164.



Obrázek 5: Sedlák, 1983, s. 174

Dohromady se jedná o komplexní hudební výchovu, mající hlavní těžiště ve vokální intonaci, která vede k rozvoji fantazie a schopností potřebných ke tvoření hudby.

V počátku se využívá vokální imitace a později se přechází k vokální intonaci, kdy se začínají užívat první solmizační slabiky v relativním významu. Při potřebě využívat zvýšené tóny se jen přidá samohláska „-i“ (di, ri, mi, fi atd.). Naopak pro snížené tóny samohláska „-a“ (da, ra, ma, fa atd.). Relativní solmizace má velkou výhodu v tom, že již od počátku lze intonovat ve všech tóninách, a není nutné upřednostňovat jen tóninu C dur, která není vždy (zvláště pro dětský hlasový rejstřík) vhodná.

### 4.3 Metody používané v současné době v České republice

Tak jako v každé kulturně vyspělé zemi Evropy, i v Čechách a na Moravě sahají snahy učení zpívat podle notového zápisu do dávné minulosti. V českém prostředí můžeme považovat za prvního až Jana Amose Komenského, který se touto problematikou zabýval ve svých pedagogických spisech.

Čeští kantoři se později koncem 18. a v průběhu 19. století snažili vytvořit intonační metodiku, a to hlavně z důvodu, že učitelé v tomto období zastávali i roli pečovatele o hudební produkci na kostelním kůru. Proto se jim velmi hodilo, aby jak zpěváci, tak instrumentalisté dokázali rychle číst „z listu“. Všechny jejich pokusy vycházely ze stejného principu, a to z chápání melodie jako skupiny intervalů mezi stupni durové či mollové stupnice.

Velmi významným pro moderní intonační metodiky na našem území ve 20. století byl německý pedagog Max Battke a jeho metoda, která vyvolala v českých zemích velký zájem.

Koncem 18. a v průběhu 19. století se objevilo několik pokusů o vytvoření intonační

metodiky mezi českými kantory. Povolání učitele na městské i venkovské škole přinášelo s sebou též péči o hudební produkci na kostelním kůru, a tak výchova pohotových instrumentalistů i zpěváků, schopných rychle se učit zpěvem „z listu“, vyrůstala z praktické potřeby. Tyto metodické postupy se sice v jednotlivostech lišily, ale vycházely z téhož principu, a to z chápání melodie jako sledu intervalů mezi stupni durové či mollové stupnice. Rozhodující význam pro vznik moderní intonační metodiky ve 20. stol. měl německý pedagog Max Battke (1863–1916). Usiloval o všestranný rozvoj hudebního sluchu spojující obě složky intonačního procesu, tj. vytváření tónově výškových představ na základě notového zápisu i analýzu znějící melodie a její zaznamenání notovým písmem. Velkou pozornost věnoval rozvoji hudební paměti a harmonického citění. Battkův systém vyvolal v českých zemích velký zájem.

#### 4.3.1 Nápěvková metoda Františka Lýska

Zakladatelem této metody byl tvůrce dětského sborového zpěvu jako umění, hudební pedagog a sbormistr František Lýsek (1904-1977). S touto metodou přišel poprvé v roce 1923 a aktivně ji používal v dětských sborech.

Nápěvky jsou „*intervalově a tonálně charakteristické počátky lidových písní, krátkých to hudebních myšlenek a intonačních modelů*“<sup>26</sup>. Nápěvková metoda vychází především z toho, že se nejnázve vnímají, pamatují a vybavují takové tónové vztahy, jaké jsou na začátcích melodií, a to hlavně v případě nápěvů lidových písní. Tónový model zde tedy tvoří charakteristické počátky lidových písní. Tato metoda vychází z faktu, který podpořily mnohé výzkumy, že oporou o nápěvky písní se tónové a hudební představy dají získat mnohem snáz a udržitelněji než jakýmikoliv slabikami. Solmizační slabiky dokonce Lýsek považuje za příliš abstraktní. Místo nich používá nejprve texty samotných opěrných písní a později určený vokál nebo jméno dané noty.

Nápěvků je dohromady dvanáct, jsou vytvořené z dobře známých lidových písní a slouží jako intonační modely ohraničující určitý tónový prostor, který se postupně zvětšuje. První nápěvek má rozsah tří tónů a každý další nápěvek se vždy o jeden tón rozšiřuje. Tento nový tón je vždy zároveň tónem nejvyšším.

V praxi se dlouho představy o tonálních vztazích procvičovaly v C dur a až později se začalo pracovat i s ostatními tóninami. To ale může být hlavně u dětí velkou nevýhodou,

---

<sup>26</sup> LÝSEK, František. *Metodika hudební výchovy v 1.-5. ročníku ZDŠ: učebnice pro pedagogické fakulty*. 2. vyd. Praha: SPN, 1975. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 157.

protože tato tónina pro ně není plně vhodná v rámci jejich hlasového rozsahu.

Podle samotného Lýska je nápěvková metoda použitelná pro intonující v jakémkoliv věku a díky možnosti adaptace písní a úpravy nápěvků je možné ji použít i v jiných jazycích.

Při srovnání dvou publikací Františka Lýska lze pozorovat vývoj jeho metody. Vývoj nastal ve využití konkrétních nápěvků, které prošly postupnými změnami, a to v publikacích "Vokální intonace a rytmus – Methoda nápěvkové intonace" z roku 1957 a "Vokální intonace – Nápěvková metoda" z roku 1967. Jak už z názvů vyplývá, jedná se o podobné publikace.

Hlavním rozdílem po odstupu deseti let jsou pouze samotné nápěvky. Zatímco publikace z roku 1957 využívá takové nápěvky, které pouze obsahuje nový tón, melodie z publikace z roku 1967 začínají vždy novým tónem, který si představujeme. Například při uvedení noty F starší publikace používala melodii "Lítala si laštověnka," která začínala tónem C, a tón F se objevil až na začátku nového taktu. V novější publikaci je tato píseň pouze doplňková, a děti ji zpívají, ale hlavní melodií je zde píseň "Slunéčko zašlo," která začíná samotným tónem F.

U tónu G starší publikace uvádí melodii "Ovčáci, čtveráci," zatímco nová publikace má melodii "To je zlaté posvícení." U tónu A pochází stará publikace z melodie "Kočka leze dírou," zatímco nová má melodii "Ach, není tu, není!". Pátá melodie zůstala stejná: "Pásla jsem já husku v lese."

#### **4.3.2 Intonační metoda Bohumila Kulínského staršího**

Bohumil Kulínský starší (1910–1988) byl známý především jako zakladatel a sbornistr dětského pěveckého sboru Bambini di Praga. Mimo to byl též předním teoretikem v oblasti dětského sborového zpěvu.

Jeho intonační metoda se značně opírá o zkušenosti, které získal během své praxe. Vychází z přesvědčení, že žákům stačí dokázat zcela dokonale intonovat durovou stupnici. Jakékoliv skoky v melodiích poté řeší tím, že si intonující představí vynechané tóny ve stupnicovém postupu. Dále také používá jako oporu a pomůcku tónický kvintakord.

Velmi lpí na tom, aby se melodie stále obměňovaly a nikdy nedocházelo jen k memorování, které nemá pro výuku čtení not z listu žádný význam, a aby se ke cvičení intonace přistupovalo co nejvíce tvořivě.

Kulínský vytvořil příručku *Učíme se zpívat z not* určenou především pro samouky, kteří se snaží sami naučit intonovat a řídí se výše zmíněnými zásadami. Pro práci s dětmi tedy není přímo určena, ale vyučující jí mohou využít jako pomůcku při vytváření vlastních cvičení.

Na samém počátku knihy tvrdí Kulínský, že „na základě tímto způsobem rozvíjených



*hudebních představ dokáže dětský sbor po udání počátečního akordu a po pouhém několikerém přečtení notového zápisu (nikoliv zpěvu) a bez pomoci hudebního nástroje zazpívat průměrně těžkou vícehlasou píseň, všechny hlasy najednou.*<sup>27</sup>.

Pro tensingovou skupinu se tato metoda stala přínosnou, ale byla pro účastníky poměrně náročná. Nemyslím si, že by i po mnohem delší práci s touto metodou byli všichni účastníci schopni zazpívat po několikerém přečtení notového zápisu, bez jakékoliv jiné pomoci vícehlasou píseň z not. To ale samozřejmě neznamená, že pro jiný sborový útvar by právě tato metoda nebyla ideální. I sám Kulínský tvrdí, že tvůrcem této metody je z velké části i vyučující sám, takže rozhodně záleží i na pedagogickém přístupu sbormistra.

### **4.3.3 Tonální písňová metoda Ladislava Daniela**

Ladislav Daniel (1922–2015) byl českým hudebním pedagogem a amatérským nástrojářem. Nejen že je autorem této intonační metody, ale podnítil i výrobu gramofonových desek, které byly vytvořeny s účelem poslechu jako k součásti hudebně výchovného procesu. Zajímal se také o dění v hudební výchově po celém světě. Patří mezi pedagogy, kteří vzdvihovali hru na dětské hudební nástroje Carla Orffa a hudební improvizaci.

Danielova metoda vychází z již zmíněné metody Guidona z Arreza, a to hlavně v tom, že vybavovat si dané tóny je nejjednodušší za použití vlastní předchozí pěvecké zkušenosti. V době, kdy již není aktuální a obecně známý hymnus, který ke stvoření solmizačních slabik vedl, není podle Daniela účinné solmizační slabiky tímto způsobem používat. Jde pak o pouhý dril, ke kterému je potřeba nespočetné opakování, aby se docílilo kýženého výsledku, a to není žádoucí. Daniel se snažil najít adekvátní náhradu solmizačních slabik, a to se mu povedlo použitím obecně známých lidových písní.

Tento postup se nám může zdát podobný jako nápěvková metoda Františka Lýska. Není tomu ale tak, protože v tomto případě neslouží opěrné písně k vybavení intervalu, ale jako pomoc pro představení si příslušného stupně durové nebo mollové stupnice. Všechny tóny, které intonujeme, chápeme na základě jejich vztahu k tónice. Zjednodušeně řečeno jsou zde solmizační slabiky nahrazovány opěrnými písněmi, které začínají různými stupni durové nebo mollové stupnice. To je intonujícímu nápomocné v melodiích, kde se nacházejí jakékoliv skoky.

---

<sup>27</sup> KULÍNSKÝ, B. *Učíme se zpívat z not*. Praha: Panton, 1960. str. 7

Dalším bodem, ze kterého Daniel také vychází, je názornost notového písma. Díky tomu dokáží intonující zpívat diatonické postupy bez potíží z not. Při terciových krocích používá takový postup, že si studenti pouze představí vynechaný tón v daném stupnicovém postupu. Ve chvíli, kdy je nutné intonovat volně nastupující stupně (tedy větší intervalový skok než tercie), používá představy počátečního tónu opěrných písní. Při využívání této metody je podmínkou, že kintonaci tonálních postupů v rámci dané tóniny (diatonických sekund) je dostatečné tonální cítění a názornost písma.

Daniel se zaměřoval na úspěch práce s dětmi “nezpěváky“. Pokud se totiž podle něj hudebně nerozvinutým dětem nebude nikdo smát a práce s nimi bude rozdělena na menší kroky, budou i na v takovém případě zaznamenány velké pokroky. Klíčovým faktorem úspěchu je individuální péče o takovéto žáky. Toto je důležitým faktorem i pro nezpěváky v tensingu, kteří sice už nejsou malé děti, ale i u nich je třeba v první řadě zajistit bezpečné prostředí, kde se cítí dobře a nemají strach, že se jim někdo bude smát. Pak mají možnost na sobě pracovat a rozvíjet se. To samé platí i o individuální práci s nimi. I když na to v rámci této aktivity není někdy dostatek prostoru, rozhodně je to potřebné.

Metoda Ladislava Daniela se v dnes často považuje hlavně díky své jednoduchosti a efektivnosti jako nejlepší intonační metoda pro využití na základních školách i v dětských sborech. Rozvíjí u žáků jak tónovou představivost, ale i tonální cítění.

Pár příkladů opěrných písní začínajících daným stupněm:

- 1. stupeň: Kočka leze dírou
- 2. stupeň: Dívča, dívča
- 3. stupeň: Halí, Belí
- 4. stupeň: Slunečko zašlo
- 5. stupeň: Skákal pes
- 6. stupeň: Ach není, tu není
- 7. stupeň: Pasla som ja husku v lese
- 8. stupeň: Ráda, ráda

U této metody se mohou objevit i určité nedostatky jako například to, že vedlejší stupně jsou pro děti obtížnější a opěrné písně méně známé. Také můžeme vnímat jako problém fakt, že při intonaci touto metodou je melodie rozdělena na části, při kterých se žáci soustředí na opěrné písně a není tedy melodie pojímána jako celiství hudební útvar, což může působit

problémy.

S oběma těmito problémy se i náš nácvik potýkal, ale nevnímali jsme je nijak zásadně. Rozhodně převažovaly kladné stránky této metody.

## 5 Intonační pomůcky

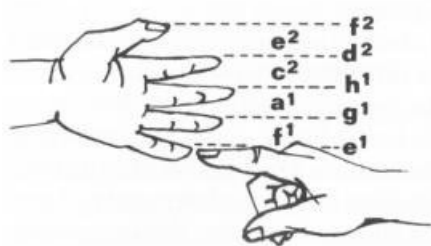
Intonace není rozhodně jednoduchou věcí, a i proto byla vytvořena téměř u každé intonační metody nějaká intonační pomůcka, která měla za cíl ji nějak žákům přiblížit, zjednodušit a znázornit.

V rámci experimentu v praktické části této práce jsou zmíněny určité intonační pomůcky, které byly v rámci procvičování použity. Tyto pomůcky jsou níže popsány.

Existuje samozřejmě mnohem více intonačních pomůcek, které mají usnadnit výuku intonace, jako například fonogestika (daktylografie), Guidonská ruka nebo samotný systém solmizace, který zavedl Guido z Arezza, tyto však nebyly v praktické části využity.

### 5.1 Prstová osnova Františka Lýska

Zajímavým postupem pro upevnění představ tonálních vztahů, a to zejména pro děti, je možnost znázorňovat nápěvky na tzv. prstové osnově (viz obrázek). Ruka má pět prstů jako pět linek notové osnovy a zároveň vzniknou mezi roztaženými prsty i čtyři mezery. Druhou rukou žák nebo vyučující na tyto linky nebo mezi ně ukazuje, čímž načrtává jednotlivé noty a průběh dané melodie.



Obrázek 6: Sedlák, 1983, s. 174

Tuto pomůcku jsme využívali hlavně při úplných začátcích, kdy ukazování na prsty účastníkům pomáhalo se později lépe zorientovat v notách. Mohli si na prstech najít například intervaly, které jsme si zrovna vysvětlovali, a bylo to pak pro ně lépe představitelné.

Dalším postupem může být tzv. živá klaviatura. Studenti v danou chvíli tvoří klaviaturu, každému je přidělen tón, který se snaží si zapamatovat, a když na ně sbormistr ukáže, tón zazpívají. Tento postup je popsán v kapitole 7.3.1, kde jsme podobným způsobem se skupinou pracovali.

### 5.2 Čeněkova intonační tabule

Bohumil Čeněk vytvořil v roce 1935 tzv. intonační tabuli, která má napomáhat k rychlejší

orientaci v tónině a také podpořit sluchovou představu. Spojuje totiž představu kvintakordu s barvou. Už po dvou letech byla tato metoda ustanovena jako jedna z možných učebních pomůcek pro všechny druhy škol. Nyní se již nevyrábí, a tak je její užívání omezeno na místa, kde se ponechala z dřívější doby. Není však náročné si podobnou tabuli vyrobit. Tak jsem postupovala i já v rámci praktické části této práce.

Původní tabule je složená ze dvou částí. Jednu tvoří černý papír s notovou osnovou v bílé barvě, ve které jsou vyříznuté otvory na noty. Ten je po krajích a dole přilepen na tvrdou podložku a tím vznikne „kapsa“. Do té se pak dávají barevné pruhované vložky, které v otvorech vyobrazí noty v určené barvě.

Tóny jsou zde rozlišeny barevně. Do = červená, mi = žlutá, so = modrá a ostatní stupně v durové tónině bíle a v mollové tónině jsou pak odlišné stupně (mu, lu, tu) značeny hnědě. Tento princip se dá využít v jakékoliv tónině, urychluje zrakovou orientaci a také umožňuje osvojit si snadněji tónovou představivost.

Poměrně zajímavou skutečností je, že Čeňkova principu navázání zvukové podoby tónu a určité bravy využili někteří výrobci zvonkoher pro děti. Děti mají u zvonkohry i zpěvníček, který obsahuje barevné noty a oni podle nich pak dokáží jednoduše zahrát tóny na stejnobarevných klapkách zvonkohry.

Nevýhodou písňové tabule může být, že se děti až příliš fixují na barvy a v černobílém notovém zápisu se pak nemusí orientovat rychle a s přehledem.

Písňovou tabuli jsme jako pomůcku používali i v rámci experimentu, který je popsán v kapitole X a stala se nám při výuce velkou oporou

### **5.3 Intonační schody**

Intonační schody jsou pomůckou, která může skvěle sloužit dětem ještě předtím, než se seznámí s notovým zápisem. Jedná se o konkrétnější představu stoupající a klesající melodie.

Současně se u žáků rozvíjí i schopnost sluchové analýzy, kdy sami žáci pohybem ruky a na intonačních schodech ukazují směr pohybu podle toho, jak vyučující hraje diatonické postupy. Později se mohou učit zapisovat totéž grafickými značkami a notami.

## 6 Nácvik písně

Už samotný výběr písní je velmi důležitý krok. Sbormistr nebo učitel by se měl zaměřit jak na charakter a obsah písně, aby byl vhodný pro danou věkovou kategorii a konkrétní skupinu, tak i na schopnosti a hlasový rozsah jedinců ve sboru.

Nácvik písně je možné provádět v zásadě dvěma různými způsoby:

- metodou imitační
- metodou intonační

V tensingových skupinách se pracuje obvykle s metodou imitační. Jen výjimečně se inklinuje k práci s notovým zápisem nebo k využívání nějakých intonačních pomůcek. Notový zápis je pro mnoho účastníků náročný, protože noty buď vůbec neznají, anebo se v nich neorientují dostatečně rychle a bezpečně.

### 6.1 Nácvik písně imitační metodou

Již z názvu je patrné, že písně se budou v tomto případě nacvičovat pomocí imitace, jinak řečeno nápodobou. Učitel je vzorem a podle jeho přednesu se žáci nápodobou písně učí. Sbormistr nebo učitel by měl být proto co nejlepší předlohou a disponovat výrazovými prostředky, díky kterým může své hudební návyky a dovednosti co nejlépe předávat studentům. V dnešní době je tato metoda velmi rozšířená a často používaná, dost možná i nejpoužívanější, především v rámci hudební výchovy na základních a středních školách. To samé se týká i volnočasové aktivity Ten Sing, o které pojednává tato práce. Imitační metoda je zde obvykle hlavním postupem učení písní. Tentokrát jsme se ale v rámci nácviku písní této metodě pokusili vyhnout.

Nevýhod imitační metody je hned několik a upozorňuje na ně mnoho autorů a pedagogů. Například Božena Balcárová říká, že „*imitační metoda je málo efektivní. Do jisté míry se podílí na upevnování paměti pro melodii a rytmus, ale ne na základě funkčnosti hudebních představ a myšlení. V procesu imitace žák napodobuje zvukovou stránku melodie a rytmu prostřednictvím sluchového vjemu, bez uvědomování si tonálních vztahů a metroritmických prvků.*“<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> BALCÁROVÁ, B., 2004. *Alfa didaktiky hudobnej výchovy*. (Vedecké spisy o hudbe; 6. zv.). Prešov: Súzvuk. 336 s. ISBN 80-89188-00-1. s. 113.

Naopak výhodou může být fakt, že pomocí imitační metody jde nácvič písni obvykle rychleji a proces učení je v porovnání s metodou intonační snazší. Z dlouhodobého hlediska ale nepřináší imitační metoda z daleka takové výsledky v rozvoji hudebnosti, jako v případě použití metod intonačních.

### **6.1.1 Postup při nácvič písni imitační metodou**

Stejně jako u jakéhokoliv jiného vyučování je zásadní dostatečná motivace. Pokud student nebo účastník sboru nebude chtít zpívat danou píseň (nebo zpívat obecně), nebude dobře motivovaný a v tom, co dělá, nebude vidět dostatečný smysl, bude snaha vyučujícího dobře píseň naučit neúspěšná.

Při samotném učení by měl vyučující začít tím, že píseň zazpívá. To by se mělo dít ideálně z paměti, a poté píseň přednést i s klavírním doprovodem. Ten by měl být nejdříve co nejjasnější (například zahrání pouze melodie), následně je možné potichu přidat i harmonický doprovod. Důležité je studenty dostatečně seznámit s danou písní, říct, jaký má název, původ, vysvětlit její obsah a charakter, případně osvětlit nějaké obtížnější části ve výslovnosti nebo nářečí. Dále je vhodné rozebrat hudebně vyjadřovací prostředky, formu písni a dynamiku. Před nácvič písni je dobré kromě rozezpívání provést i různá rytmická a sluchová cvičení, která jsou odvozená z písni.

Poté už je na řadě samotný nácvič písni. Měl by být prováděn po částech (obvykle po slokách), aby toho na studenty nebylo příliš. Dále se píseň hraje na hudební nástroj a žáci se již přidávají se zpěvem.

## **6.2 Nácvič písni intonační metodou**

V případě, že se rozhodneme nácvič píseň intonační metodou, je nutné, aby intonující již měli v této oblasti určité zkušenosti a dovednosti. Intonační metoda vede studenty k větší samostatnosti a schopnosti zpívat z not bez pomoci právě například imitace. Přesto se tato metoda používá poměrně málo. Důvodem může být například nedostatečné vzdělání učitelů a sbormistrů v oblasti intonace, v případě tensingu to bývá především ohled na hudebně méně vzdělané či nadané jedince. Ne vždy je to ale nutné a prospěšné.

### **6.2.1 Postup při nácvič písni intonační metodou**

První krok by vždy měla být podrobná analýza písni, především její melodie a rytmu. Text zatím neřešíme, aby se studenti mohli plně soustředit na hudební část.

Jako sbormistr či učitel si můžeme pomoci tzv. písňovou tabulí, kterou si jednoduše vyrobíme podle potřeb našeho sboru nebo podle nějaké předlohy. Studenti pak při analýze písně objevují a rozeznávají stupnicové schody, volné nástupy jednotlivých stupňů a opakované nástupy. Nejdříve se tedy studenti pokouší zvládnout melodii a správně ji zaintonovat. Rytmus přichází až v druhé řadě, kdy ho budou číst za pomoci rytmických slabik. Poté obě tyto části propojí a místo rytmických slabik se po čase dosadí text, který se naučí studenti ideálně zpaměti.



## 7 Experiment

### 7.1 Vybrané intonační metody

Jak už jsem dříve zmiňovala, pro experiment jsem si vybrala primárně následující tři intonační metody: intervalovou metodu, tonální písňovou metodu Ladislava Daniele a intonační metodu Bohumila Kulínského staršího. Všechny tyto metody jsem z několika důvodů zhodnotila jako vhodné a důležité pro aktivitu Ten Sing,

Intervalovou metodu jsem chtěla zařadit proto, že považuji za velmi důležité v rámci intonace dobře ovládat a rozpoznávat intervaly, ať už poslechem nebo hledáním v notovém zápisu.

Původně jsem měla v plánu použít jako další metodu Františka Lýska, ale hned po krátkém úvodu do této metody jsem věděla, že by nebyla účastníky přijata dobře, a to převážně z toho důvodu, že neznali většinu opěrných písní. Jejich výuka by trvala velmi dlouho, aby je všichni znali do takové míry, jak je potřeba, a nezbyl by pak už čas na nic jiného. S touto variantou jsem předem trochu počítala a měla jsem připravený záložní plán, konkrétně metodu Ladislava Daniela. Ta je z mého pohledu díky známým opěrným písním velmi atraktivní a snadno přijatelná nejen pro děti, ale pro každého, kdo s intonací začíná téměř od nuly v jakémkoliv věku.

Bohumil Kulínský vytvořil metodu, která mi také přijde skvělá pro začátky intonace, hlavně když se propojí s intonační tabulí Bohumila Čeňka, protože žákům nabídne jistotu v úplně základních věcech, jako jsou např. durová stupnice či tónický kvintakord. Z takového základu už se pak lépe intonace dále rozvíjí a zdokonaluje.

### 7.2 Vybrané písně k vyzkoušení intonačních metod

Pro vyzkoušení zmíněných tří intonačních metod jsem zvolila tyto písně: Syiahamba, Šťastné staré slunce a Praise His Holy Name (noty – viz příloha). Vybrala jsem je po pečlivém zvážení a konzultaci s ostatními sbormistryněmi na základě jejich obtížnosti, žánrové různosti, a především vhodnosti pro konkrétní sbor, tedy pražský Ten Sing Tyjátr. Tato skupina je zvyklá zpívat různé žánry od lidové písně přes popovou hudbu až po metal. Písně obvykle navrhnou účastníci sami a sbormistři z nich pak vyberou ty, které jsou z jejich pohledu vhodné. Vždy se ale snažíme, aby byl repertoár vyvážený, dohromady tvořil ideální koncertní program a hlavně, aby účastníky dané písně bavili a chtěli je zpívat. Tím jsem se snažila řídit i v tomto případě.

S intonačními metodami jsme pracovali celkem šest hodin v rozmezí šesti týdnů.

Zkoušky tensingu máme dvě hodiny každý týden a vždy jsme jednu z hodin věnovali procvičování intonace pomocí intonačních metod.

Každý ve sboru je na tom s hudebním vzděláním a schopnostmi trochu na jiné úrovni (viz výsledky dotazníku), a tudíž nebylo lehké se sborem pracovat tak, aby procvičování bylo přínosné a vstřebatelné pro všechny od úplných začátečníků, až po ty hudebně velmi zkušené jedince, pro které nebyla intonace žádný problém

Z výsledků dotazníků se dozvíme, jak tyto metody působily na participanty sboru, a z výsledků rozhovorů uvidíme, jak se s jednotlivými metodami pracovalo ostatním vedoucím volnočasové aktivity Ten Sing, běžně fungujícím v roli sbormistra, které jsem k tomuto experimentu přizvala.

### **7.3 Postup výuky při prvních třech úvodních hodinách**

V rámci prvních tří ze šesti hodin jsem se pokusila přiblížit účastníkům základy hudební teorie. Prošli jsme si společně hudební abecedu, délky not, pomlky a vysvětlili jsme si pojmy jako interval a akord.

Při tomto vysvětlování jsem se neřídila žádným daným postupem. Snažila jsem se danou problematiku vysvětlit co možná nejjednodušeji, nezabíhat příliš do podrobností, a hlavně udržet pozornost všech účastníků.

Nechávala jsem prostor i těm účastníkům, kteří tyto základy bezpečně znají, aby i oni zkusili přiblížit tato témata ostatním.

Využívala jsem písňovou tabuli, která je v mé práci popsána v kapitole 5.2. Opravdu nám celý proces výuky usnadnila a využívali jsme jí i v dalších hodinách, když jsme se vraceli k procvičování. I po několika měsících nám stále visí ve zkušebně a čas od času se k ní vrátíme.

Dále jsem se pokusila směřovat výuku k tomu, aby měli účastníci co nejvíce zažité potřebné znalosti a zkušenosti k užívání tří vybraných metod. Začala jsem s procvičováním dokonale zazpívané durové stupnice a tónického kvintakordu. K tomu jsem opět využívala písňovou tabuli a klasickým postupem jsme se pomocí ukazování na jednotlivé stupně stupnice snažili správně intonovat. Přitom si účastníci zvykali představovat si chybějící nezazpívané tóny pouze v hlavě. Tato metoda by podle Bohumila Kulínského neměla být fixovaná na notový zápis, a tak jsme se po nějaké chvíli oprostili od písňové tabule a zkoušeli například zpívat durovou stupnici postupně způsobem, že každý člověk zpívá pouze jeden tón. Následně jsme některé tóny vynechávali a jen si je představovali.

Nebylo lehké v tuto chvíli pracovat s některými účastníky, kteří nemají příliš vycvičený

hudební sluch. Snažila jsem se mezi nimi udržet takovou atmosféru, která jim přinese pocit klidu a nevede je do stresu. Všichni i při této aktivitě byli velmi respektující, nikdo se nikomu neposmíval a výsledek byl z mého pohledu určitě velmi přínosný.

Další metodou, na kterou jsme se zaměřili, byla intervalová metoda. I když jsem to neměla původně v plánu, vlivem účastníků se propojila s metodou Ladislava Daniela i přesto, že ji účastníci neznali. Při vysvětlování a procvičování intervalů začali sami vymýšlet a navrhovat pomocné opěrné písně, které je k intervalům intuitivně naváděly. Měla jsem z této skutečnosti velkou radost, a tak jsem jim nebránila a začali jsme se ubírat tímto směrem.

Pokračovali jsme tím, že se účastníci snažili opakovat mnou předehrané a předzpívané intervaly imitací. Dále nám také pomohla písňová tabule. Bylo pro mě fascinující vidět, že pro některé účastníky byl vizuální podnět velkou pomocí, a jiné naopak spíš mátl.

Písně, které účastníci vymýšleli, byly opravdu velmi nápadité a originální. Několik zajímavých příkladů: malá sekunda – začátek písně Jesus Freak od skupiny DC Talk, malá tercie – začátek písně Gangstas Paradise od interpreta Coolio, zvětšená kvarta – začátek znělky z animovaného seriálu The Simpsons, malá septima – The Winner Takes It All od skupiny ABBA.

Pro zpestření celého procvičování jsem zařadila opět jednoduchou hru. Účastníci se rozdělili do tří skupin po pěti lidech a vzájemně si zadávali intervaly, které se mají pokusit správně zaintonovat, a soutěžili, kdo bude mít víc bodů. Tato hra měla u účastníků poměrně úspěch, a i po uplynulé době občas při zkoušce tensingu zaslechnu, jak se pokouší uhodnout správný interval. Pro jistotu rozeznání a správné intonace všech intervalů by ale bylo zapotřebí mnohem více času a procvičování.

K metodě Ladislava Daniela účastníci automaticky samostatně tíhli. Používali jsme jak písňové nápěvky z lidových písní, které se používají nejčastěji a většina účastníků je zná, tak písně, které sami účastníci navrhovali a které pro dané stupně cítili nejpřirozeněji. Navrhovali písně, které byly někdy v minulosti součástí našeho repertoáru, ale i ty, které sami rádi poslouchají a dobře je znají. Opět zde uvedu několik příkladů, které mě zaujaly: začátek písně I Can Only Imagine (MercyMe) pro třetí stupeň, Pramínek vlasů (Jiří Suchý) pro pátý stupeň, Wouldn't It Be Nice (The Beach Boys) pro šestý stupeň.

Bylo pro mě opravdu milým překvapením, kolik písní účastníci navrhli a jak rychle se díky nim v intervalech orientovali. Později je využili hlavně při náročných skocích během učení písní, které pro ně nebyly intonačně vůbec jednoduché.

Celkově hodnotím toto procvičování velmi pozitivně. Už za tak krátký čas nastal

u většiny účastníků poměrně velký posun a věřím, že pokud by bylo času více, zlepšení schopnosti intonace by bylo opravdu velké.

Za neúspěch považuji původní výběr metody Františka Lýska, která se v našem pěveckém uskupení neosvědčila. Účastníci totiž téměř žádnou z pomocných lidových písní neznali. Pokud bychom této metodě věnovali více času, pravděpodobně by vhodná být mohla, ale nemyslím si, že by učení nových lidových písní, které dané věkové kategorii nejsou obecně příliš blízké, bylo účinné. Pravděpodobně by se tato metoda setkala s nepřijetím, které bylo cítit už na samém začátku seznámení s touto metodou. Proto jsem raději přešla k metodě Ladislava Daniela, kterou jsem i zahrнула do otázek v dotazníku.

I přesto, že jsem s touto změnou nepočítala, jsem ráda, že nastala a že jsem včas zjistila a dokázala vyhodnotit, že by nebylo dobré v rámci tohoto experimentu a této skupiny metodu Františka Lýska více rozvíjet. Zpětně bych ale zmínila i negativní dopad této změny, a to ten, že si poté mnoho účastníků i sbormistryň tyto dvě metody pletly, jelikož si jsou v mnoha aspektech podobné. Později jsem ale toto před skupinou uvedla na pravou míru, a už se nikde nevyskytly problémy s rozlišením.

### **7.3.1 Hudební aktivity na procvičení intonace**

I pro tuto skupinu lidí platí rčení „Kdo si hraje, nezlobí“, proto jsem zařadila do procvičování několik aktivit, které měly za cíl udržet pozornost účastníků a přiblížit jim danou problematiku zase jiným způsobem. I když se mohou zdát trochu dětinské, zabavily i skupinu náctiletých a z velké části už i dospělých lidí. Zároveň si myslím, že jim pomohly na cestě k lepším intonačním dovednostem.

#### **Aktivita č 1: durová stupnice**

Účastníci se postaví do kroužku a zpívají durovou stupnici, kterou si už dříve nacvičili společně. Každý postupně zazpívá jeden následující tón stupnice směrem nahoru a pak zase dolů. Po chvíli vedoucí gestem ruky, na kterém se s účastníky předem domluví, některé tóny ztlumí, takže si je účastníci jen představí a z té představy musí vyjít a správně ve stupnici pokračovat.

#### **Aktivita č. 2: živý akord**

Vedoucí využije již zmíněné stupnice, ale tentokrát postaví účastníky do řady a každý z nich má pro tuto chvíli zadaný svůj stupeň stupnice. Vedoucí postupně ukazuje na první, třetí

a pátý stupeň tak, aby vznikl kvintakord. Může účastníkům zadat, aby tón drželi delší dobu a tak slyšeli, jak akord zní dohromady. Dále je možné podobným způsobem vyzkoušet i obraty akordů, s pokročilejšími účastníky i například mollový kvintakord nebo septakordy.

Na této aktivitě jsme si s účastníky poměrně vyhráli, takže vznikaly i složitější akordy. Pokud někdy něco neladilo tak, jak by v daném akordu mělo, nebyl pro ně po chvíli takový problém najít chybu a opravit ji.

### **Aktivita č. 3: “The battle of intervals“**

Účastníci sami pro tuto hru vymysleli název a já si ho dovoluji použít, protože šlo opravdu o takový souboj ve znalosti intervalů.

Nejprve je třeba skupinu rozdělit na několik týmů, které si pak mezi sebou navzájem zadávají intervaly, které má druhý tým za úkol zazpívat nebo podle zazpívání pojmenovat. Kdo splní úkol správně a do časového limitu (ten je možný nastavit podle zvážení vedoucího), získává bod.

Možným rozšířením je například to, že skupina musí vymyslet spolu s intervalem i písničku, která tímto intervalem začíná.

### **Aktivita č. 4: intonační schody**

Vybereme písničku, kterou všichni dobře znají, například Kočka leze dírou (později klidně i něco složitějšího), a která je tvořena převážně z diatonické stupnice. Všichni společně zpívají a pohybem ruky znázorňují pohyb melodie.

V určitou chvíli vedoucí pomocí předem domluveného znamení ukáže, že mají přestat zpívat a kousek následující melodie si jen představovat a nadále jí také ukazovat rukou. Další znamení přichází ve chvíli, kdy mají všichni zase pokračovat ve zpěvu. Je dobré si znamení promyslet a u všech podobných aktivit používat jednotná gesta, na která je už skupina zvyklá a rozumí jim, a vedoucí nemusí ztrácet čas zbytečným vysvětlováním.

### **Aktivita č. 5: Orffovy nástroje a pohyb**

Aby se celý průběh procvičování zpestřil, rozhodli jsme se zapojit i aktivitu spojenou s pohybem. Spočívala v tom, že se účastníci rozdělili opět na tři skupiny, jedna dostala různé Orffovy nástroje, další byla tzv. pohybová skupina a poslední měla za úkol intonovat.

První skupina s Orffovými nástroji zahrála rytmus, který viděla na papíře. Ten nejprve dostali od vedoucího, později si však mohli vymyslet i rytmus vlastní. Druhá skupina vytvořila

synchronní tanec, který pasoval do daného rytmu, a poslední skupina dostala zadání pěti intervalů (slovy napsané), které nejprve museli správně zaintonovat, pak je dát libovolně za sebe a vytvořit z nich společně melodii.

Dohromady takto vytvořili vlastní krátkou skladbu. Poté se role jednotlivých skupin vystřídá, aby si každý mohl zkusit vše.

## 7.4 Postup nácviiku písní

Písně jsme si s ostatními sbormistryněmi rozdělily a následně každé písní s účastníky věnovali přibližně podobné množství času, tedy jednu hodinu. Intonační metody jsem kolegyním předem podrobně vysvětlila a zkoušely jsme s nimi různě pracovat (viz kapitola 6.2). Dále už jsem sbormistryním nechala volnou ruku v tom, jak metody budou využívat, kterou použijí častěji a tak dále. Bylo pro mě velmi zajímavé pozorovat, jak se úkolu a pro ně úplně nového způsobu práce se sborem ujaly.

Nebylo to pro ně úplně jednoduché i přes skutečnost, že mají obě za sebou poměrně rozsáhlé hudební vzdělání (mnoho let v dětském pražském pěveckém sboru Radost, hra na klavír a na klarinet). S intonačními metodami se doposud nesetkaly a vědomě s nimi nepracovaly. I proto bylo zajímavé sledovat, co se sborem prováděly. Přicházely totiž s novými nápady, jak metody využít a jak je sboru přiblížit, a to takovými, se kterými jsem se zatím nesetkala. Bylo pro mě jako pro budoucího pedagoga přínosně vidět i jiný pohled na tuto problematiku, než jaký znám ze studia na vysoké škole.

Ne každý náš postup byl stoprocentně správný, z určité části jsme v nácviiku pokračovaly tak, jak jsme zvyklé, jen jsme přidaly noty a pokusily se intonační metody zabudovat do nácviiku písní tak, aby to bylo co nejpřínosnější.

Velkým rozdílem oproti běžnému nácviiku písní v tensingu bylo to, že byly sboru rozdány noty. Výuka pouhou imitací se tentokrát v procesu učení téměř neobjevila, snažily jsme se jí cíleně vyhnout i přesto, že jsme na tento postup zvyklé.

Důležité ale je zmínit, že pro některé účastníky to i tak byla více či méně imitace, jelikož se s metodami nedokázali v tak krátkém čase plně ztotožnit. Proto jsem si mnohokrát všimla, že jen imitují to, co slyší u svých kamarádů. I to ale považuji za dobrý způsob procvičování jejich hudebního vnímání. Pro některé jedince, kteří jsou více limitováni svým hudebním sluchem, je velmi náročná výuka pomocí imitace, která je právě pro Ten Sing typická. V rámci tohoto experimentu ale docházelo k pomalejšímu, strukturovanějšímu a preciznějšímu nácviiku písní, více jsme se zaměřovali na jednotlivé náročnější úseky a procvičovali jsme přesně ty

části, které účastníci nezpívali správně. Myslím si tedy, že tento postup byl velmi přínosný právě pro ty, kteří nemají tak dobře vycvičený hudební sluch. To vedlo k poměrně dobrým výsledkům, které byly znatelné už po krátkém čase. Návčik sice trval delší dobu, ale sbor zněl lépe a byl si mnohem jistější.

#### 7.4.1 Syiahamba

První písni, kterou jsme nacvičovaly, byla píseň Syiahamba. Její sbormistryně začala zpočátku tak, jak jsme v tensingu při učení písni zvyklí, tedy tím, že předříkávala slova písni v rámci správného frázování. Při tom luskala prsty metrum a ostatní vždy po krátkém úseku zopakovali. Při výuce písni se nám osvědčilo, že účastníci pak píseň lépe přijmou, dokážou si snadněji osvojit rytmus i samotná slova. V rámci toho sboru také řekla, že je to píseň v zuluštině, což je nigerokonžský jazyk. Také účastníkům vysvětlila, co daná slova znamenají v češtině (volně přeloženo: Pochodujeme ve světle Božím.) Tímto postupem jsme se ale odvrátili od správného postupu při návčiku písni intonační metodou.

Následně rozdělila sbor na dva hlasy – soprán s tenorem a alt s basem. Tato píseň totiž nebyla tolik náročná a sbor se zvládl naučit oba hlasy.

Hned při prvním skoku v obou hlasech (v horním hlasu velká sexta a ve spodním velká tercie) využila pro lepší představu nejprve nápěvek opěrných písni Saxana a Ovčáci čtveráci. Zároveň zmínila, že je to třetí a pátý stupeň durové stupnice C dur a tyto tři tóny tvoří dohromady tónický kvintakord, který již účastníci dobře znali z procvičování metody Bohumila Kulínského. Moc se mi líbilo, že jsme se hned na tomto bodě na chvíli zastavili, obě skupiny zazpívaly svůj hlas a druhý tón dlouze držely. Sbornistryně přidala svým zpěvem tóniku, aby účastníci dobře slyšeli, že vytvořili tónický akord.

V pátém taktu horního hlasu se nachází malá septima, kterou si sbor opět nejprve zaintonoval pomocí opěrné písni, kterou sami účastníci navrhli (The Winner Takes It All), poté na slabiky na-na a až nakonec na slova písni.

Při úsecích písni, kdy jdou za sebou celé tóny nebo malé skoky, například o tercii níž nebo výš, využívala sbormistryně písňovou tabuli a ukazovala perem na dané tóny. Tímto způsobem jsme si náročnější úseky procvičovali ve velmi pomalém tempu, opět na slabiky na-na.

Ve čtrnáctém taktu se nachází zdvih v horním hlasu o kvintu. Zde již stačilo, že sbormistryně řekla, že je to kvinta, a účastníci byli schopni ji poměrně čistě zazpívat.

Sbornistryně se zaměřovala na části, se kterými měli při čtení z not účastníci problém,

kde si nebyli jistí.

#### 7.4.2 Šťastné staré slunce

Druhá sbormistryně vyučovala píseň Šťastné staré slunce. Z této písně jsme se učili pouze základní hlas, který je v notách označen jako sólo.

Tentokrát sbormistryně zvolila takový postup, jaký je popsán v kapitole 6.2.1, a nezačala sbor hned na začátku seznamovat se slovy a rytmizací písně. Možná ji k tomu vedla i skutečnost, že píseň je v českém jazyce, tudíž verbálně bude pro sbor jednodušší, naopak rytmicky je poměrně náročná.

Po rozdělení not začala s výukou hlavní melodie, kterou se rozhodla naučit celý sbor. Na začátku si pomohla písňovou tabulí, na které ukazovala počáteční intervaly. V prvních taktech se nachází rozložený tónický kvintakord. To účastníkům připomněla, protože si už byli po předchozích procvičováním a aktivitách zpěvem kvintakordu poměrně jistí.

Také v průběhu nácviku používala různé opěrné písně, které sboru pomohly, aby si tón, který viděli v notách, dokázali lépe představit a správně ho zaintonovat. Například v části, kde se zpívá „můj Bože tam v nebi“, se zpívá osmý stupeň, u kterého účastníkům pomohla opěrná píseň Ráda, ráda. Zkoušeli jsme tuto část nejprve samostatně, a až později jsme ji napojili na to, co jí předchází. Důležité v tuto chvíli bylo, aby všichni dokázali zazpívat čistě osmý stupeň. Dále se v písni nachází například část, kde se zpívá „a dej mi poznat ten ráj“. Tam se nachází interval malé sexty. Zde sbormistryně sboru připomněla opěrnou píseň, kterou pro tento interval účastníci sami navrhli, a to Ráj od zpěváka Daniela Hůlky.

Zajímavým ztížením během nácviku této písně bylo, že ji několik účastníků znalo, ale v úpravě z křesťanského zpěvníku Svítá, kde je jak rytmicky, tak hlavně melodicky zapsána poměrně odlišně. Bylo tedy nutné, aby se na výuku soustředili ještě více a naučili se tuto jinou verzi.

Sbormistryně při výuce sboristy čas od času zkoušela tak, že jim zadala za úkol, aby řekli, jaký interval je zrovna v části, která následuje, čeká. Jen tři účastníci byli schopni čistě jen z not vyčíst, co je to za interval, a to ne vždy správně. Po zahrání intervalu už byla úspěšnost vyšší a účastníci poměrně rychle a správně reagovali.

Dost času jsme pak u této písně věnovali cvičení frázování, kdy jsme se už tolik intonačním metodám nevěnovali. Zpětně bych vybrala možná melodicky náročnější píseň, kde se melodie tolik neopakuje. Výsledek zněl ale nakonec velmi povedeně a celkem výjimečně zazněla i čistě oktáva, která byla dříve pro účastníky velkým úskalím.



### 7.4.3 Praise His Holy Name

Já jsem si vzala na starost píseň Praise His Holy Name od skladatele, dirigenta, pedagoga a varhaníka Keitha Hamptona, který je známý hlavně svými gospelovými písněmi. Tato píseň je ze všech tří vyučovaných písní nejdelší a má i poměrně těžkou melodii. Je rozdělena na tři hlasy, soprán, alt a mužský hlas. Opět jsme začali nácvik bez toho, že bychom se nejprve soustředili na text písně nebo jeho frázování.

První jsem se zaměřila na soprán, který začíná osmým stupněm. Pomůckou pro mě byla opěrná píseň Ráda, ráda, se kterou jsme již předtím pracovali. Dále melodie pokračuje půltónem a následně celými tóny směrem dolů. Zde jsme využili prstovou osnovu, aby si účastníci dokázali lépe představit, jak melodie postupuje a nebyli vázání jen na noty, které pro některé z nich ještě nebyli úplně přehledné.

Alt začíná na pátém stupni. Tam jsme si pomohli opěrnou písní Pramínek vlasů od Jiřího Suchého, kterou sami účastníci navrhli, protože jí dobré znají. V další části pokračuje melodie chvíli po celých tónech směrem nahoru, a proto jsme využili intonačních schodů, které jsme si při tom pohybem ruky ukazovali.

Mužský hlas má v této písni poměrně náročný průběh melodie, který začíná opět tóny jdoucími po celých tónech za sebou směrem dolů. Využili jsme jako pomůcku intonační schody stejně jako u altu. Dále přichází interval velké tercie, kde jsme si jako pomocnou píseň zvolili Běží liška k táboru.

Pokračovali jsme dále v nácviku sloky, kterou zpívají muži. Melodii jsme procvičovali pomocí intonačních schodů a na konci první sloky, ve třináctém taktu, se nachází rozložený kvintakord g moll, na který jsme se zaměřili, aby ho všichni dokázali v notách najít a dobře ho slyšeli.

Ženy v šestnáctém taktu měly chvíli problém s intervalem čisté kvarty směrem dolů. Pomohli jsme si ale částí písničky Pátá od Zuzany Norisové, a to zpěvačkám pomohlo.

Tato píseň postupovala poměrně pomalu, protože jsme se soustředili opravdu na každý jeden náročnější úsek a snažila jsem se pomoci účastníkům zorientovat se i v náročnějších notách pro více hlasů tak, aby jim na příští zkoušce mohli být oporou a nemuseli si vše jen uchovat jen v paměti.

## 7.5 Výsledky rozhovorů se sbormistryněmi

Rozhovor se sbormistryněmi je umístěn v příloze práce. Odpovídaly zde dohromady na

pět otázek, které se jich tázaly na to, jak se jim s intonačními metodami pracovalo, jestli pozorovaly nějaké změny na kvalitě sboru, jaká metoda pro ně byla nejpřínosnější a zda by chtěly do běžných zkoušek zařadit podobná cvičení a více hudební teorie. Nakonec měly za úkol celý experiment zhodnotit.

Jedná se o dvě dívky, které mají za sebou několik let v tensingu jako aktivní vedoucí a sbormistryně, ale také mnohaletou hudební zkušenost v rámci pěveckých sborů, docházení do základní umělecké školy na hudební nástroj, konkrétně klavír a klarinet a také několik let hudební nauky taktéž na základních uměleckých školách.

Obě tázané se shodly na tom, že jim byla velmi blízká metoda Bohumila Kulínského a dobře se jim pracovalo i s metodou Ladislava Daniela, a to hlavně proto, že ji velmi dobře přijali i účastníci. Intervalová metoda pro ně byla náročnější, protože to bylo ze začátku obtížné i pro ně samotné a nebyly si intervaly jisté. Já bych naopak za nejlepší postup procvičování intonace vybrala Intervalovou metodu, protože se mi s ní nejlépe pracovalo a z mého pohledu i účastníkům velmi pomohlo se s intervaly seznámit a procvičit si je.

Všechny tři jsme se shodly na tom, že jsme na sboru viděly pozitivní vývoj, a to jak v lepší kvalitě intonace, tak v tom, že účastníci více poslouchali při zpěvu jeden druhého, navzájem si radili, měli novou motivaci a poznali způsoby, jak se v intonaci zlepšit. Z mého pohledu se mezi nimi i zase o něco víc projevíly rozdíly v jejich hudebních dovednostech, ale neprojevílo se to vůbec negativně, spíš naopak.

V otázce budoucího využití intonačních metod, zařazení do zkoušek sboru pravidelně hudební teorií a používání not se jedna sbormistryně vyjádřila velmi pozitivně a druhá spíše negativně. Myslím si, že zde dobře zmínila obtíže, které se s tím pojí: *„Vidím zde velikou propast mezi účastníky, kteří za sebou mají výuku hudební teorie, a těmi, kteří mají hudební znalost téměř nulovou. Není vždy lehké s takovým sborem pracovat ke spokojenosti všech. Hudební teorie tím pádem může již naučeným účastníkům osvěžit paměť a hudební teorii posunout do praktického využití ve zpěvu. Ale děti s nulovou zkušeností se často ztratí a není možné pokračovat tempem, které by vyhovovalo všem.“* (viz rozhovor). S tím musím souhlasit, ale po tomto experimentu si myslím, že je dobré tyto překážky překonávat, a i do tensingu podobné postupy dlouhodobě zařadit.

Celkově jsme všechny zhodnotily experiment velice pozitivně. Jsme rády, že náš Ten Sing mohl zažít něco nového, něco se naučit, posunout svoje hudební znalosti a dovednosti. Zároveň jsme se shodly na tom, že i nás samotné to posunulo a celý proces nám dal mnoho nových zkušeností a nápadů, jak pracovat se sborem. Jedna sbormistryně zmínila, že to pro ni

byl i impuls si po letech zopakovat základy hudební nauky. „*V tensingu rádi zařazujeme nové aktivity a tato byla jednou z nich. Myslím si, že některé účastníky tento experiment tolik nezajímá a nic moc si z něho neodnesou, ale věřím, že jich nebylo mnoho. Ten Sing je velmi různorodá skupina a každého baví víc něco jiného. Je poměrně jasné, že pro člověka, který se jen těžko udržel na správném tónu, byl tento experiment náročný, ale důležité je, že i přesto se snažil a zkoušky ho bavily.*“ (viz rozhovor)

## 7.6 Vyhodnocení dotazníků

Celkem se tohoto experimentu zúčastnilo patnáct účastníků volnočasové aktivity Ten Sing. V příloze práce se nachází celý dotazník.

### **Pohlaví a věk (graf č. 1)**

První dvě otázky byly pouze informační. Dozvídáme se zde, kolik je respondentům let a v jakém poměru jsou zastoupeni muži a ženy. Průměrný věk respondentů je devatenáct let a všichni se pohybovali v rozmezí šestnácti až dvaceti čtyř let. Experimentu se zúčastnilo devět žen a šest mužů. Tyto informace dokreslují představu o tom, pro koho byl celý experiment připravený, jaká skupina lidí se ho zúčastnila.

### **Hudební vzdělání (graf č. 2)**

Třetí otázka se respondentů tázala, jaké hudební vzdělání respondenti absolvovali. Měli zde možnost zaškrtnout i více odpovědí. Celkem devět účastníků z patnácti absolvovalo cyklus na nějaké základní umělecké nebo hudební škole, a to hru na nějaký hudební nástroj, sólový zpěv nebo sbor. Pět z nich se učilo na hudební nástroj jako samouk, pět absolvovalo nějaké soukromé hodiny a pouze jeden nemá doposud žádné hudební vzdělání. Tato otázka velmi dobře ukazuje, že je mezi účastníky tensingu opravdu velký rozdíl v rámci jejich hudební zkušenosti a práce s nimi není tedy vždy úplně jednoduchá. To se bude projevovat i v dalších otázkách.

### **Znalost not (graf č. 3, 4)**

V rámci třetí otázky měli respondenti za úkol zaškrtnout na škále jedna až pět, do jaké míry dokáží pracovat s notovým zápisem. V první otázce se pokusili zhodnotit sami sebe v rámci poznávání not. Zde byly výsledky spíše nadprůměrné. To bylo pro mě osobně milým překvapením. V druhé otázce, která se zaměřovala na to, do jaké míry dokáží respondenti zpívat z listu, už byly výsledky horší. Nenacházelo se zde žádné hodnocení pět (= umím skvěle),

naopak se zde objevilo hodnocení jedna (= neumím vůbec).

### **Zhodnocení intonačních metod (graf č. 5, 6, 7, 8)**

Další bod dotazníku už se vztahuje k samotným metodám. Respondenti zde hodnotili, která metoda pro ně byla nejvíce nápomocná. Naprosto nejlépe zde vyšla metoda Ladislava Daniela, pro kterou hlasovalo celkem 11 respondentů. Po dvou hlasech pak dostala metoda Bohumila Kulínského a intervalová metoda. Tato anketa velmi dobře odráží realitu a skutečné reakce účastníků v průběhu procvičování metod.

Šestá, sedmá a osmá otázka rozvíjí již zmíněnou pátou otázku. Účastníci zde hodnotí pomocí hvězdiček (1 = nejméně, 5 = nejvíce), do jaké míry pro ně byla jaká metoda přínosná.

Intervalová metoda získala průměrné hodnocení 3,27. Tři respondenti ji hodnotili číslem dva, šest číslem tři, pět číslem čtyři a jeden číslem pět.

Metoda Bohumila Kulínského byla ohodnocena v průměru hodnotou 3,47, tedy o něco málo lépe než metoda intervalová. Jeden respondent ji hodnotil číslem dva, osm číslem tři, čtyři číslem čtyři a dva číslem pět.

Nápěvková metoda Ladislava Daniela získala průměrné hodnocení 4,40. Tento výsledek měl překvapivě jednotné hodnocení. Devět respondentů se shodlo na hodnocení číslem čtyři a šest z nich na čísle pět.

### **Chtěl/a bys v tensingu pokračovat v procvičování zpěvu z not? (graf č. 9)**

Následující, tedy devátá otázka cílila na pokračování procvičování zpěvu z not v tensingu v budoucnosti. Výsledky mě osobně opět překvapily svou poměrně velkou jednotností. Dvanáct respondentů souhlasí s tím, aby se tato dovednost v tensingu dále rozvíjela, jeden projevil nesouhlas a tři účastníci zaškrtili políčko „Nevím“. Výsledek této otázky nám dává jasný signál k tomu, že je pokračování výuky zpěvu z not opravdu na místě a že není třeba mít nadále dojem, že je to pro účastníky tensingu příliš náročné nebo že o to nemají zájem.

### **Myslíš, že ti praktikování a procvičování intonačních metod pomohlo a zlepšilo úroveň tvé intonace? (graf č. 10)**

V desáté otázce se měli respondenti vyjádřit, zda jim procvičování a praktikování intonačních metod podle jejich uvážení pomohlo a zlepšilo úroveň jejich intonace. Na škále ano – spíše ano – spíše ne – ne (- jiné) zaškrtilo šest účastníků ano a devět spíše ano. I tento výsledek

je ukazatelem na to, že rozvíjení této činnosti je pro tuto aktivitu vhodný a může přinášet skvělé výsledky.

**Jsou z tvého pohledu tyto způsoby výuky (intonační metody, zpěv z not) pro Ten Sing přínosné? (graf č. 11)**

Poslední, jedenáctá otázka byla zaměřená na názor účastníků na to, zda je podle nich pro Ten Sing vhodné užívat intonačních metod a učit se zpěvu z not. Na škále ano – spíše ano – spíše ne – ne (- jiné) odpovědělo sedm respondentů ano, šest spíše ano, jeden spíše ne a jeden „jiné“ (respondent zde doplnil toto: *„Pro běžné užití spíš okrajově, ale určitě jako pomůcka při procvičování (asi hlavně L. Daniel a B. Kulínský).“*

## Závěr

Tato bakalářská práce, jak již sám název napovídá, se zabývá vybranými intonačními metodami a jejich využitím v rámci volnočasové aktivity Ten Sing. Zaměřila jsem se na popis vzniku, historie, fungování, hlavní myšlenky a charakteristiku aktivity Ten Sing a mezinárodní neziskové organizace YMCA, která Ten Sing zaštiťuje.

Vybrané intonační metody jsem se pokusila ve zkratce popsat a vysvětlit jak jejich historii, tak i fungování. Z nich jsem si následně zvolila tři metody, které jsem využila v praxi při práci se sborovým útvarem Ten Sing. Nejprve jsem intonační metody se sborem procvičovala pomocí různých cvičení, a poté jsme je spolu s dalšími dvěma sbormistryněmi využily při výuce tří písní, konkrétně Siyahamba, Šťastné staré slunce (Lucky Old Sun) a Praise His Holy Name. Z výsledků dotazníku a rozhovorů se můžeme dozvědět, jaké tato snaha měla výsledky a jak na ni účastníci a sbormistři reagovali.

Nejlépe z odpovědí účastníků vychází metoda Ladislava Daniela, kterou zhodnotili jako velmi přínosnou. Ani zbylé dvě metody však nehodnotili špatně. Obecně můžeme říct, že celou práci s intonačními metodami hodnotili vesměs pozitivně a byla pro ně přínosná. To samé vyplývá z rozhovoru se sbormistryněmi, které ale také velmi tíhly k metodě Bohumila Kulínského staršího.

Já osobně celý pokus hodnotím velmi kladně a mám z něj velkou radost. Výsledky dotazníků i moje vlastní zjištění mi potvrdily, že pracovat se sborem tímto způsobem má pozitivní dopad na kvalitu sboru i na jedince samotné. Odpověď na otázku, zda je vhodné s touto skupinou pracovat tímto způsobem, je tedy jednoznačně ano.

Pevně věřím, že můj experiment přispěje i v budoucnu ke zkvalitnění práce s tímto sborem a že první krok směrem k výuce intonace, hudební teorie a zpěvu z not bude jen vykročením k dalším podobným vyučovacím postupům. Je pro mě opravdu velmi potěšující, že se tento pokus povedl a že jak účastníci, tak i sbormistryně si z něho odnesli praktické dovednosti, z nichž budou moci v budoucnosti čerpat.

## Seznam použitých informačních zdrojů

BALCÁROVÁ, B., 2004. *Alfa didaktiky hudobnej výchovy*. (Vedecké spisy o hudbe; 6. zv.). Prešov: Súzvuk. 336 s. ISBN 80-89188-00-1.

BRYCHTOVÁ, Hana. 2008. *Tvořivé náměty pro využití tonální metody písňové v praxi*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Fakulta pedagogická. Vedoucí práce PhDr. Blanka Knopová, CSc.

BUREŠOVÁ, A., 2010. *Intonace: Průvodce studijním textem* [online]. [vid. 7. 4. 2014]. Dostupné z: [http://oldmusicology.upol.cz/dokumenty/pedagogove/Intonace\\_pruvodce\\_04.pdf](http://oldmusicology.upol.cz/dokumenty/pedagogove/Intonace_pruvodce_04.pdf)

CMÍRAL, Adolf. *Hudební didaktika v duchu zásad Jana Amose Komenského*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958.

ČENĚK, Bohumil. *Methodický průvodce k pěvecké intonační čítance: pro učitele zpěvu a všeobecné hudební výchovy, pro dirigenty dětských i ženských sborů pěveckých a pro samouky theoreticky připravené*. V Praze: Hudební matice Umělecké besedy, 1948.

DANIEL, L. *Kapitoly z metodiky hudební výchovy*. Olomouc : Univerzita Palackého, 1984, s. 63.

DANIEL, Ladislav. *Zazpívejme si z not*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963. Pomocné knihy pro učitele.

DJAKOUALNOVÁ, Edita Taida. *Metodika Ten Sing & Variety: Ten Sing: hudba, tanec, divadlo*. Praha: YMCA v České republice, 2014. ISBN 978-80-260-7456-4.

DRGÁČOVÁ, Rafaela. SALVET, Václav. *Carl Orff*. In: *Česká Orffova společnost*. Dostupné z: <http://www.orff.cz/cs/CarlOrff>.

FRIČ, P. a GOULLI, R. *Neziskový sektor v ČR: výsledky mezinárodního srovnávacího projektu John Hopkins University*. [online]. Praha: Eurolex Bohemia. 2001. s. 46-50. Dostupné z:

<https://ndk.cz/view/uuid:888161f0-e42d-11e5-bdc9-005056827e52?page=uuid:eac3d6a0-ef85-11e5-8d5f005056827e51>.

HOLEC, Jan. *Učíme se písně podle not: sbírka písní pro základní školu*. České Budějovice: Pedagogická fakulta JU, 1993. ISBN 80-7040-066-8.

HRČKOVÁ, Nad'a. *Dejiny hudby I: európsky stredovek*. 3. nezm. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 1996. ISBN 80-223-1094-8.

*Hudební výchova: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1992. ISSN 1210-3683. Dostupné z: [https://hudebnivychova.pedf.cuni.cz/Archiv/pdf.%202007/HV4\\_2007.pdf](https://hudebnivychova.pedf.cuni.cz/Archiv/pdf.%202007/HV4_2007.pdf)

*Hudební výchova: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 1992. ISSN 1210-3683. 2004. roč. 12. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:95d47731-52e3-11e3-bc9f-5ef3fc9bb22f?page=uuid:0507e0b0-54ab-11e3-8c6a-005056825209&fulltext=Zenkl>

HURNÍK, Ilja a Petr EBEN. *Česká Orffova škola*. Praha: Supraphon, 1969.

CHLÁPEK, Petr. *YMCA a její význam pro českou společnost*, diplomová práce, Evangelická teologická fakulta, Universita Karlova, Praha 2004.

JUNGMAIR, Ulrike E. *Elemental Music and Movement Education*. (1997/2010). In: *Texts on Theory and Practice of Orff-Schulwerks Band 1: Basic Texts from the Years 1932-2010*. Edited by Barbara Haselbach in collaboration with Esther Bacher. From German Original translated by Margaret Murray. Mainz a Rhein: Schott Music, 2011, s. 248–373. ISBN 9783795707569.

KOLÁŘ, Jiří. *Intonace a sluchová výchova*. Praha: SPN, 1980.

KOLÁŘ, Jiří. *Počátky tvořivé intonace: Diatonika dur*. Praha: Karolinum, 1993. ISBN 80–7066-850-4.



KULÍNSKÝ, Bohumil. *Učíme se zpívat z not*. Praha: Panton, 1960. Čtení o hudbě.

LÝSEK, F. a kol. *Metodika hudební výchovy v 1.-5. ročníku ZDŠ*. 1. vyd. Praha: SPN, 1972. 200 s.

LÝSEK, František. *Metodika hudební výchovy v 1.-5. ročníku ZDŠ: učebnice pro pedagogické fakulty*. 2. vyd. Praha: SPN, 1975. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství).

LÝSEK, František. *Vokální intonace: nápěvková metoda*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1967.

ORFF, Carl. *Minulost a budoucnost Orffova Schulwerku*. In ORFF, C., aj. *Orffův Schulwerk: Texty 1*. Přel. H. Kallósová, München: Carl Orff-Stiftung.

ORFF, Carl. *Schulwerk – Pohled do minulosti a do budoucnosti*. In: KURKOVÁ, Libuše. *Sešity dramatické výchovy, Hudba a divadlo I.: Využití orffovských nástrojů v práci dětských dramatických kolektivů*. Praha: Pražské kulturní středisko, 1989, s. 6–16. ISBN 80-85040-01–8.

Originální znění v angličtině: The Ten Sing Idea – A common agreement – 2012. Dostupné z: <https://www.ymcaeurope.com/data/files/the-ten-sing-idea-amended-2012-166.pdf>.

PECHÁČEK, Stanislav a Hana VÁŇOVÁ. *Praktické úkoly z didaktiky hudební výchovy pro 1. stupeň ZŠ*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2001. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze. ISBN 80–246-0365-9.

PECHÁČEK, Stanislav, 2007. *Tradice a současnost výuky intonace v českých zemích*. In: *Hudební výchova*. str. 55–57. Univerzita Karlova v Praze. Pedagogická fakulta. ISSN 1210–3683. Dostupné z: [https://hudebnivychova.pedf.cuni.cz/Archiv/pdf.%202007/HV4\\_2007.pdf](https://hudebnivychova.pedf.cuni.cz/Archiv/pdf.%202007/HV4_2007.pdf).

SEDLÁK, František a Rudolf SIEBR. *Didaktika hudební výchovy I na prvním stupni základní školy: učebnice pro studenty pedagogické fakulty, studijní obor učitelství pro 1. stupeň základní školy*. 2., upr. Vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. Učebnice pro vysoké školy

(Státní pedagogické nakladatelství).

SEDLÁK, František a Rudolf SIEBR. *Didaktika hudební výchovy na prvním stupni základní školy: učebnice pro studenty pedagogických fakult*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství).

SEDLÁK, František, Jiří KOLÁŘ a Jaroslav HERDEN. *Nové cesty hudební výchovy na základní škole*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. Na pomoc učitelí.

STAŠEK, Čestmír. *Receptář začínajícím sbormistrům: pro vnitřní potřebu*. Praha: Pedagogický ústav hl. m. Prahy, 1976. Na pomoc pedagogické praxi (Pedagogický ústav hlavního města Prahy).

VÁŇOVÁ, Hana. *Průvodce učitele hudební výchovy tvořivou intonací*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2004. ISBN 80-7290-155-9.

YMCA Europe, 2023. About. Dostupné z: <https://www.ymcaeurope.com/about-ymca/>

YMCA v ČR, 2023. O nás. Dostupné z: <https://www.ymca.cz/o-nas/>

ZENKL, Luděk. *Intonace, sluchová analýza a rytmus: Historické a teoretické stati*. Praha: SPN, 1958. Učební texty vysokých škol.

## Seznam obrázků

Obrázek 1: YMCA logo – Džakoualnová, 2014, s. 12 .....	22
Obrázek 2: Kolář, 1980, s. 14-15.....	32
Obrázek 3: Kolář, 1980, s. 14-15.....	33
Obrázek 4: Kolář, 1980, s. 14-15.....	33
Obrázek 5: Sedlák, 1983, s. 174 .....	38
Obrázek 6: Sedlák, 1983, s. 174 .....	44

## Seznam grafů

Graf č. 1: Pohlaví a věk .....	71
Graf č. 2: Hudební vzdělání.....	71
Graf č. 3: Znalost not.....	71
Graf č. 4: Zpěv z listu .....	72
Graf č. 5: Nejvíce nápomocná metoda .....	72
Graf č. 6: Metoda B. Kulínského.....	72
Graf č. 7: Intervalová metoda .....	73
Graf č. 8: Metoda Ladislava Daniele.....	73
Graf č. 9: Zpěv z not v budoucnu .....	73
Graf č. 10: Zlepšení intonace.....	74
Graf č. 11: Přínos intonačních metod pro Ten Sing .....	74

## Seznam příloh

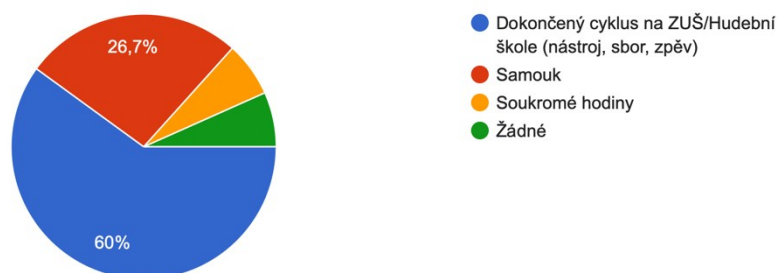
Příloha č. 1: The Ten Sing Idea .....	75
Příloha č. 2: Rozhovory .....	79
Příloha č. 3: Šťastné staré slunce .....	85
Příloha č. 4: Priase His Holy Name .....	88
Příloha č. 5: Syiahamba .....	<b>Chyba! Záložka není definována.</b>

Pohlaví:	Věk:
Žena	18
Žena	24
Muž	20
Muž	20
Muž	16
Žena	17
Žena	23
Žena	16
Muž	21
Žena	21
Žena	17
Žena	21
Žena	16
Muž	16
Muž	19

Graf č. 1: Pohlaví a věk

Dosažené hudební vzdělání:

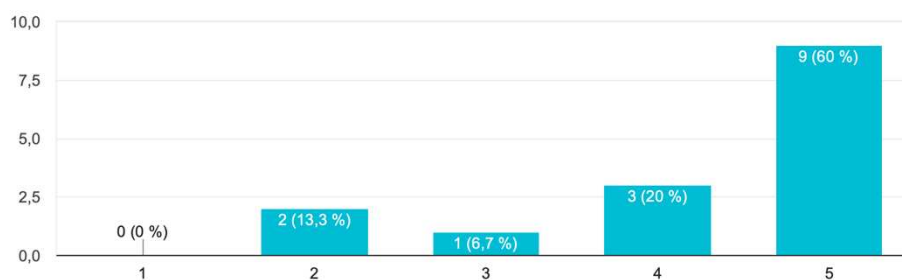
15 odpovědí



Graf č. 2: Hudební vzdělání

Na škále 1–5 zaškrtni, do jaké míry dokážeš číst noty. (1 = vůbec neumím, 5 = umím skvěle)

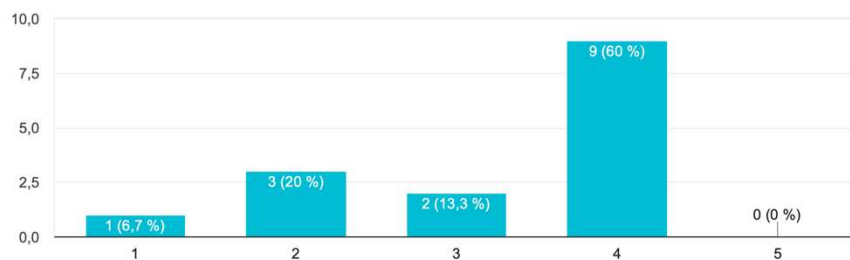
15 odpovědí



Graf č. 3: Znalost not

Na škále 1–5 zaškrtni, do jaké míry dokážeš správně zpívat z listu. (1 = vůbec neumím, 5 = umím skvěle)

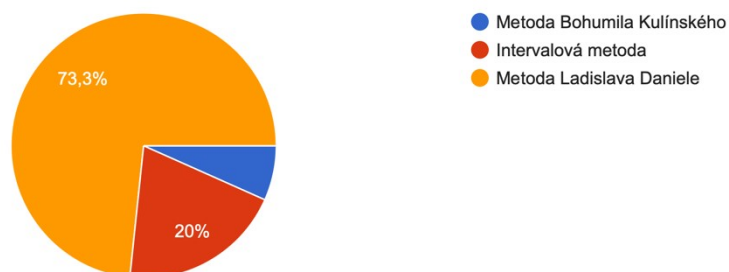
15 odpovědí



Graf č. 4: Zpěv z listu

Která z metod ti přišla nejvíce nápomocná?

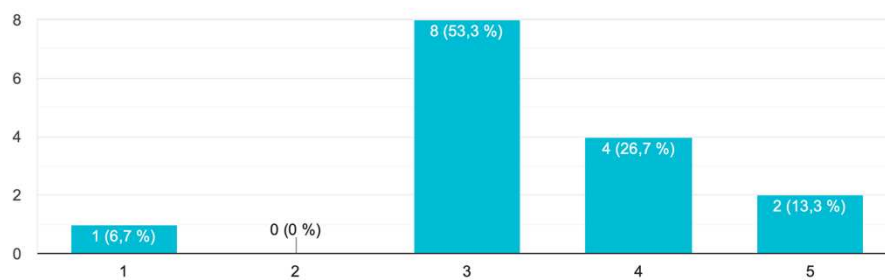
15 odpovědí



Graf č. 5: Nejvíce nápomocná metoda

Pomocí hvězdiček označ, jak moc pro tebe byla přínosná metoda Bohumila Kulínského. (5 = nejvíce)

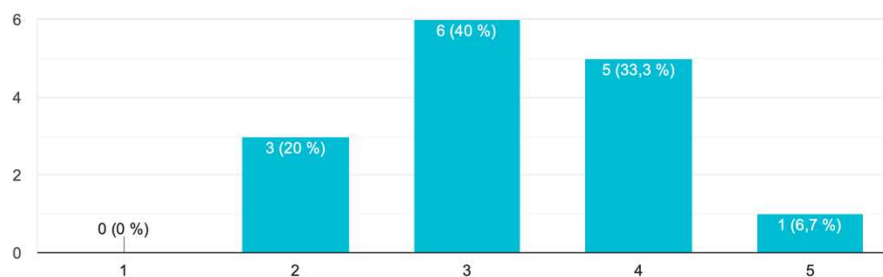
15 odpovědí



Graf č. 6: Metoda B. Kulínského

Pomocí hvězdiček označ, jak moc pro tebe byla přínosná Intervalová metoda. (5 = nejvíce)

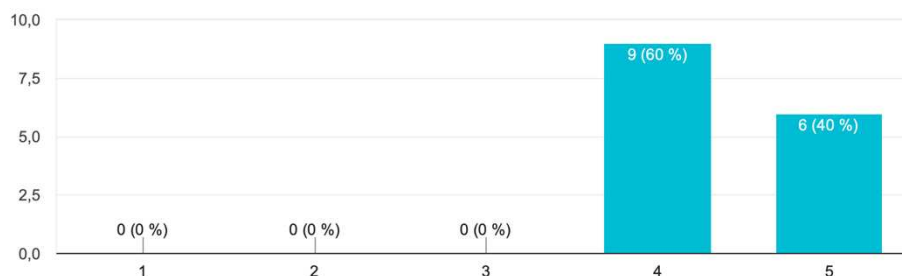
15 odpovědí



Graf č. 7: Intervalová metoda

Pomocí hvězdiček označ, jak moc pro tebe byla přínosná Ladislava Daniele. (5 = nejvíce)

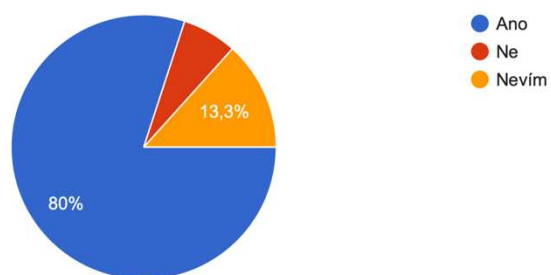
15 odpovědí



Graf č. 8: Metoda Ladislava Daniele

Chtěl/a bys v tensingu pokračovat v procvičování zpěvu z not?

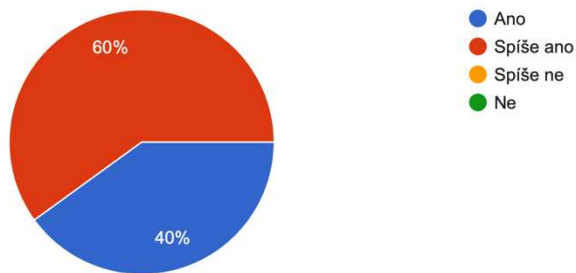
15 odpovědí



Graf č. 9: Zpěv z not v budoucnu

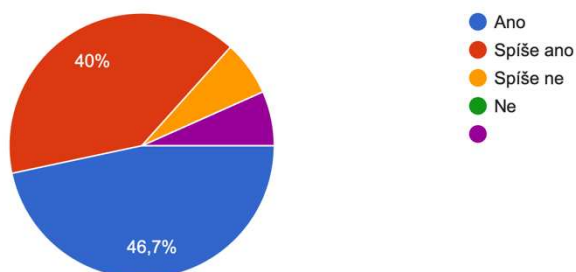


Myslíš, že ti praktikování a procvičování intonačních metod pomohlo a zlepšilo úroveň tvé intonace?  
15 odpovědí



Graf č. 10: Zlepšení intonace

Jsou z tvého pohledu tyto způsoby výuky (intonační metody, zpěv z not) pro Ten Sing přínosné?  
15 odpovědí



Graf č. 11: Přínos intonačních metod pro Ten Sing

## The Ten Sing Idea

- A common agreement -

### Abstract

*Ten Sing is an international Youth programme within the YMCA (Young Men's Christian Association), which focuses on getting young people to express themselves by using their own culture through creative performing arts.*

### The main aims

The underlying objectives are leadership training, democracy training and personal and social development of body, mind and spirit. Ten Sing invites young people to a creative work process that uses different cultural expressions in a Christian context.

### The three C's

The three C's "**Culture, Creativity and Christ**" are equally important parts of the Ten Sing idea.

### By young people, for young people.

Young people know best what young people think, dream of, feel and desire. Therefore, young people should be active in the management of Ten Sing and take responsibility for running programmes themselves.

### Young responsibility, adult presence

Ten Sing is for young people, with young people and run by young people. Even though the young people are responsible for the programme, it is important to have adult presence. Adults should act as mentors for the youth leaders. The adults should be a resource for help, support and advice when needed.

### The whole human being

Everybody has talents that can be used in Ten Sing, and everyone should get the chance to be creative and active with his or her own mind and body, thus stimulating their spirit. This happens through a great variety of performing arts, such as music, dance, drama, video and other creative expressions. The Ten Sing programme focuses on "the whole human being", with *spirit, mind and body*. The YMCA-logo - the triangle - illustrates that all parts are equally important.

### Process before product

To reach the goal of developing young people, Ten Sing focuses on the process of making a creative performance. The process is the tool to make everybody contribute. Therefore, the young people should develop both social and creative skills.

This is why the process itself is the key: Letting the young people work together regularly in a safe environment, trying and failing, challenging each other, developing and growing, whilst creating a product that the young people can enjoy and be proud of. This enables them to reflect and value their achievements and skills gained through the process.

### Open membership, Christian leadership

Ten Sing is open to everyone irrespective of gender, beliefs, abilities, talents, ethnic and social background. It is not necessary to be a Christian to be a member of Ten Sing. Nevertheless, to secure the Christian context of Ten Sing it's important that at least one of the key leaders is a Christian.

## **Sbornistr č. 1:**

### **1) Jak se vám pracovalo s danými intonačními metodami? Zkuste prosím zhodnotit každou z nich.**

*Intervalová metoda pro mě byla nejnáročnější ze všech tří metod a troufám si říct, že to tak vnímali i tensingáři. I přesto, že jsme si na její trénink vyhradili poměrně dost času, zasloužila by si mnohem více, aby se každému tensingáři zaryla pod kůži. S metodou se mně osobně pracovalo poměrně obtížně, protože z pozice vyučujícího je zapotřebí dokázat pracovat s intervaly velmi dobře a jistě, a to já osobně stále i po mnoha letech studia hudební teorie a docházení do sboru neumím. Po několika týdnech jsem sama na sobě ale začala pocítovat zlepšení a začala jsem s metodou být více komfortní. Věřím, že pokud bychom se jí i nadále věnovali, stalo by se pro nás její využívání běžnou a příjemnou záležitostí.*

*Metoda Bohumila Kulínského pro mě byla na rozdíl od předešlé snadnější a intuitivnější. Schopnost zazpívat jistě stupnici a orientovat se bez problému v tónickém kvintakordu i ostatních stupních stupnice na mě působilo spíše jako zábavná hra, která bavila mě i tensingáře. Díky různým postupům, které jsme při učení využívali (ukazování na noty perem, zpívání jen některých not apod.), zůstávali všichni neustále v pozoru, protože je to bavilo, a tak byla celá zkušenost příjemná i pro mě. Zároveň jsme se také díky tomu věnovali každému možnému problému, který by zpěvák při zpívání z not a zpívání intervalů mohl mít (skoky mezi tóny, které nejsou jednoduché nebo intuitivní), a tak jsme prošli v rámci stupnice opravdu veškerá nebezpečí, která na tensingáře čekají, tím pádem by je už nic nemělo překvapit.*

*Při metodě L. Daniela si k jednotlivým stupňům vymýšleli opěrné písně tensingáři sami. Z toho důvodu bylo aplikovat tuto metodu do učení písní mnohem jednodušší, protože jimi vybrané opěrné písně jim byly bližší a pamatovali si je lépe než některé obecně známé opěrné písně. Učení pro mě tedy bylo velice jednoduché, protože si opěrné písně, na kterých jsme se domluvili, pamatovali poměrně dobře (mnohdy lépe než já) a rapidně se také zrychlovali v poznávání intervalů. Mně samotné tato metoda velice usnadnila učení, protože jsem se často měla o co opřít a měla jsem, jak tensingářům pomoci s nepříjemnými a těžkými skoky v různých částech písní.*

### **2) Zaznamenaly jste v průběhu cvičení nějaké změny na kvalitě sboru?**

*Určitě! Sbor měl po čase menší problémy zpívat z not, než když jsme několikrát používali noty dříve. Mnoho z nich mělo věcné námítky a připomínky k tomu, že danou pasáž zpíváme trochu jinak, než je v notách, a zapomněla jsem je na to nejdříve upozornit. Jednu píseň, kterou jsem sbor učila, jsme se naučili velice rychle právě proto, že tensingáři neměli problém zpívat*

*z not, ale i proto, že jsme si v náročných pasážích pomohli opěrnými písněmi. Přijde mi, že délka učení písně se oproti dřívějšímu výrazně zkrátila.*

**3) Jaká metoda byla pro vás osobně nejvíce přínosná?**

*Právě metoda L. Daniela v kombinaci se zpíváním z not. Další metody byly přínosné také, ale tady mi přijde, že se tensingáři nejvíce zapojili, a tím se jim metoda nejvíce tzv. zažrala pod kůži.*

**4) Chystáte se zařadit do průběhu zkoušek podobná cvičení a více hudební teorie i v budoucí době?**

*Určitě by to bylo dobré. Již během tak krátké doby, kdy jsme cvičení aplikovali, bylo vidět výrazné zlepšení, a i sbor sám si nové metody pochvaloval a apeloval na jejich využívání i do budoucna. Samozřejmě způsob jejich využívání se bude v průběhu času měnit, přizpůsobovat potřebám sboru a sbormistra, jejich zařazení ale vnímám jako velice potřebné a přínosné pro zlepšení kvality sboru a jednoduchosti učení písní.*

**5) Jak byste celkově zhodnotily celý tento experiment?**

*Pro mě jako pro sbormistra toto byla velice příjemná zkušenost, kdy jsem se sama přiučila novým věcem. Lépe a příjemněji se mi učí nové písně, protože se mám o co opřít a vidím, že to na sbor působí pozitivně. Celý experiment proběhl hladce, čemuž přispělo i to, že mu všichni zúčastnění šli naproti a byl z jejich strany vidět zájem naučit se novým věcem. Stejně jako jsme přišli na nové metody, které by bylo dobré aplikovat i nadále, objevili jsme i metody, které sboru tolik nevyhovují a kterým by bylo dobré se vyhnout. Mám radost, že jsem něčeho takového mohla být součástí, a doufám, že to vše bude pro Ten Sing do budoucna přínosem.*

**Sbormistr č. 2:**

**1) Jak se vám pracovalo s danými intonačními metodami? Zkuste prosím zhodnotit každou z nich.**

*Jakmile jsem se metody naučila a řádně je pochopila, mohla jsem je zařazovat i do výuky písní. Dalo to ale nějaký čas, než jsem si zvykla je správně a efektivně používat.*

*Nejvíce mi byla příjemná metoda Bohumila Kulínského, protože se v písní, kterou jsem učila, velmi hodilo, že tuto metodu tensingáři dobře znali. Metodu intervalovou a nápěvkovou Ladislava Daniela jsem používala také, ale méně.*

*Nápěvková a intervalová metoda mi přišla nejlepší pro udržení pozornosti sboru. A to hlavně, když jsme společně vymýšleli opěrné písně, a snažili se tak co nejvíce si osvojit intervaly*

*a různé obtížnější skoky v písních.*

*Obecně mi přijde obohacující kombinace těchto metod ve výuce jak pro mne, tak i pro sbor. Pro mě osobně bylo také přínosné se rozvíjet v hudební teorii a intonaci.*

## **2) Zaznamenaly jste v průběhu cvičení nějaké změny na kvalitě sboru?**

*Určitě ano. Viděla jsem pokroky v intonaci, nejspíše spojené s těmito metodami. Myslím si, že tensingáři měli novou motivaci pro zlepšování a také znali nové možnosti metod, o které se mohli opírat.*

*Účastníci se při zpěvu začali více poslouchat, a tím lépe „chytali tón“. Zároveň si navzájem radili, když si nebyli jistí, a několikrát jsem zaslechla, že si „napovídali“, jaký z nápěvků se v dané pasáži, která jim nešla, objevuje. Celkově si tedy myslím, že kvalita sboru se znatelně zlepšila jak v intonaci a hudební nauce, tak v jejich morálce.*

## **3) Jaká metoda byla pro vás osobně nejvíce přínosná?**

*Nejvíce jsem používala metodu Bohumila Kulínského, kterou jsem zhodnotila jakožto nejvíce funkční pro mou momentální výuku. Zároveň si ale myslím, že do budoucna budu používat nejspíše všechny dost podobně ve chvílích, které pro ně budou vhodné.*

*Když přejdu jen k přínosu pro mě samotnou, nejvíce mě posunula metoda intervalová, kterou si ráda cvičím doma, a vidím u sebe posun.*

## **4) Chystáte se zařadit do průběhu zkoušek podobná cvičení a více hudební teorie i v budoucí době?**

*Myslím si, že jednou za čas (jako například v tomto experimentu) je velice žádoucí přiblížit tensingářům více hudební teorii a procvičovat intonaci. V nejbližší době ale hudební teorii nejspíše vyučovat já osobně nebudu.*

*Vidím zde velkou propast mezi účastníky, kteří za sebou mají výuku hudební teorie, a těmi, kteří mají hudební znalost téměř nulovou. Není vždy lehké s takovým sborem pracovat ke spokojenosti všech. Hudební teorie tím pádem může již naučeným účastníkům osvěžit paměť a hudební teorii posunout do praktického využití ve zpěvu. Ale děti s nulovou zkušeností se často ztratí a není možné pokračovat tempem, které by vyhovovalo všem. Přirovnala bych to například k „vesnické malotřídce“ – s rozdílem, že na sebe mají čas celý týden, nejen pár hodin na zkoušce jednou za týden.*

## **5) Jak byste celkově zhodnotily celý tento experiment?**

*Myslím si, že experiment byl velice zajímavý a přínosný, a to jak pro sbor, tak pro sbormistry. Sbor si byl vědom experimentu a byl ochoten se naučit nové věci a rozšířit si svou hudební znalost a um. To je podle mě skvělý krok.*

*V tensingu rádi zařazujeme nové aktivity a tato byla jednou z nich. Myslím si, že některé děti tento experiment tolik nezajímá a nic moc si z něho neodnesou, ale věřím, že jich nebylo mnoho. Ten Sing je velmi různorodá skupina a každého baví víc něco jiného. Je poměrně jasné, že pro člověka, který se jen těžko udrží na správném tónu, byl tento experiment náročný, ale důležité je, že i přesto se snažil a zkoušky ho bavily.*

*Většina sboru si experiment dle mého názoru užila a přinesl jim spoustu nových znalostí. Někteří se dokonce po zkouškách doptávali na další otázky ohledně hudební teorie. Čerpáme z těchto metod dodnes a myslím, že ještě dlouho budeme. Zároveň i pro mě to byl zajímavý počín, kdy jsem si vyzkoušela nové způsoby vedení sboru a rozšířila si znalosti ohledně hudební nauky a intonace.*

*Příloha č. 2: Rozhovory*

# Šťastné staré Slunce

(Lucky Old Sun)

Haven Gillespie/Jaromír Vomáčka

Beasley Smith, arr. D. Jarolímek

Sólo

Moderato

Soprán

Alt

Tenor

Bas

Rá-no je smut-né,

Rá - no je

So.

S.

A.

T.

B.

jdu z prá-ce do-mů, a ja - ko dřív mu-sim si říct: "To

smut-né, ja - ko dřív mu - řim říct:

smut-né, ja - ko dřív mu - sim si říct:

smut - né, dřív mu - sim říct:

Kytlický chrámový sbor

So. slun - ce se má, to ne - dě - lá nic, jen blou - má po ne - be - sích."

S.

A. Slun - ce nic ne - dě - lá... na ne - be - sích

T.

B.

So. Dřu se na ji - né a sám tr - pím hlad, mé dě - ti, ty ne - zna - ji

S. na ji - né stá - le dřu, ne - zna - ji

A. ne - zna - ji smích...

T. na ji - né já dřu, ne - zna - ji

B.



39

So. smich. To slun-ce - se má, to ne-dě - lá nic, jen blou-má po ne - be -

S. smich. \_\_\_\_\_

A. mé dě - ti... Slun - ce nic ne-dě - lá na ne - be -

T. smich. \_\_\_\_\_

B. \_\_\_\_\_

So. sích. \_\_\_\_\_ Můj

S. sích. To Slun-ce se má, to ne-dě - lá nic, jen blou-má po ne-be - sích.

A. sích. To Slun-ce se má, to ne-dě - lá nic, jen blou-má po ne-be - sích.

T. sích. To Slun-ce se má, to ne-dě - lá nic, jen blou-má po ne-be - sích.

B. sích. To Slun-ce se má, to ne-dě - lá nic, jen blou-má po ne-be - sích.

So. Bo-že, tam v ne-bi, vy-slyš mé přá-ní, vždyť znáš můj ve-li-ký žal, tak

S. žal, ———

A. Bo - že tam v ne - bi, vy - slyš mé přá - ní, znáš můj, znáš můj žal,

T. žal,

B.

So. po - šli ten ob-lak pro mne za svi-tá-ní, a dej mi po-znat ten ráj!

S. ó, po - šli ten ob - lak jen, dej mi po-znat ten ráj!

A. ó, po - šli ten ob - lak pro mne dej mi též po-znat ten ráj!

T. ó, po - šli ten ob - lak jen, dej mi po-znat ten ráj!

B.

37

So. Zbav mne mých stra - tí a u - tiš můj pláč, a dej mi to, po čem

S. dej mi,

A. Zbav mne mých stras - tí a dej mi, po čem—

T. Zbav mne a dej mi,

B.

39

So. tou-žim: Jak slun-ce se mít a ne-dě-lat nic, jen blou-mat po u - li - cích,

S. po čem tou-žim.

A. já tou-žim. Á ————— Jak

T. po čem tou-žim.

B.

49

So. *Jak*

S. *rit.*

A. *rit.*  
 Slun-ce se mit a ne-dě-lat nic, jen blou-mat po u-li-cích.

T.

B.

50

So. *rit.*  
 Slun-ce se mit a ne-dě-lat nic, jen blou-mat po u-li-cích.

S. *rit.*

A. *Hmmm*

T.

B.

Kytlický chrámový sbor (198)  
**Praise His Holy Name!**

Gospel

Keith Hampton

**Moderato** ♩ = 100

Soprán  
 Sing till the po - wer of the Lord come down... Shout Hal-le-lu - iah!

Alt  
 Sing till the po - wer of the Lord come down... Shout Hal-le-lu - iah!

Muži  
 Sing till the po - wer of the Lord come down... Shout Hal-le-lu - iah!

4  
 S. Praise His Ho-ly Name!... Sing till the power of the Lord come down...  
 A. Sing till the power of the Lord come down...  
 Muži Praise His Ho-ly Name!... Sing till the po - wer of the Lord come down...


7  
 S. Shout Hal-le-lu - iah! Praise His Ho-ly name!...  
 A. Shout Hal-le-lu - iah! Praise His Ho-ly name!...  
 Muži Shout Hal-le-lu - iah! Praise His Ho-ly name!...  
 1. A -  
 2. Must

8 *Po třetí repetici: To Coda* 9 10

11  
 Muži  
 maz - ing grace, how sweet the sound that saved the wretch like me; I  
 Je - sus bear the cross a - lone and all the world go free? No,



13 14

Muži 

once was lost but now I'm found, was blind but now I see.  
there's a cross for ev - ry - one and there's a cross for me.

15 16 17 18

S. 

Je - sus, Je - sus, how I love Thee! Shout Hal - le - lu - iah! Praise His Ho - ly


A. 

Muži 

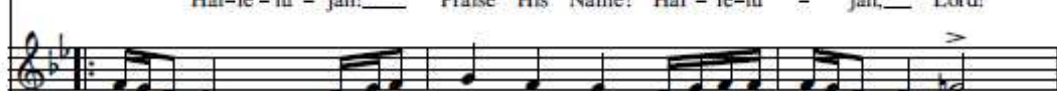
Shout Hal - le - lu - iah! Praise His Ho - ly name! —

**CODA:** Poprvé zpívají jen muži, v druhé repetici se přidají ženy jen altovou linkou, potřetí zpívají všichni.


19 **CODA** 20 21

S. 

Hal - le - lu - jah! Praise His Name! Hal - le - lu - jah, Lord!


A. 

-jah! Let us Praise His Name, Hal - le - lu - jah, Lord!


Muži 

Ho - ly Je - sus, Praise His Name, Oh! Hal - le - lu - jah!

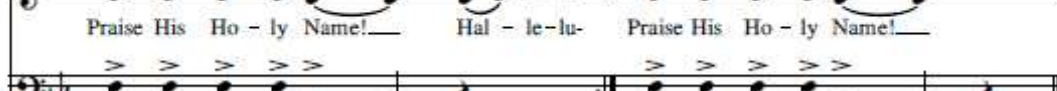
22 23

S. 

Praise His Ho - ly Name! Praise His Ho - ly Name!

A. 

Praise His Ho - ly Name! Hal - le - lu - Praise His Ho - ly Name!

Muži 

Praise His Ho - ly Name! Praise His Ho - ly Name!


24 25 26 27


S.  Praise His Name! Praise His Ho - ly Name! Praise His Name!


A. 

Muži  Praise His Name! Praise His Ho - ly Name! Praise His Name!


28 29


S.  Oh, oh, Praise His - lyName! Oh, oh, Praise His Ho - ly Name!..

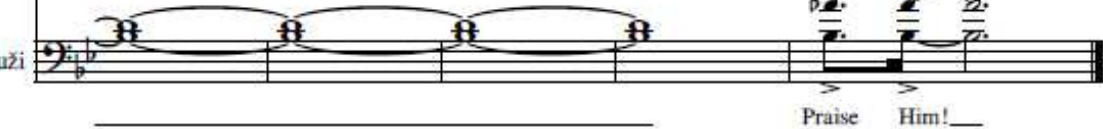
A. 

Muži  Oh, oh, Praise His Ho - lyName! Oh, oh, Praise His Ho - ly Name!..

30 *cresc.* 31 32 33 34

S.  Praise Him!\_

A. 

Muži  Praise Him!\_

# Siyahamba

*We are marching in the light of God*

Zulu Traditional  
arr. Christian Morris

Joyfully ♩ = c.112

*f*

Voice 1  
Si - ya ham - ba eku-khan

Voice 2  
Si - ya ham - ba eku-khan

Piano  
*f*

2

ye - ni kwen kos... Si - ya ham-ba eku-khan-ye - ni kwen kos... Si - ya

ye - ni kwen kos... Si - ya ham-ba eku-khan-ye - ni kwen kos... Si - ya

5

ham - ba eku-khan - ye - ni kwen kos... Si - ya ham-ba eku-khan-ye - ni kwen kos.

ham - ba eku-khan - ye - ni kwen kos... Si - ya ham-ba eku-khan-ye - ni eku-khan-



8

Si - ya ham-ba ham-ba Si - ya ham-ba O Si - ya

ye - ni kwen kos. Si - ya ham-ba ham-ba Si - ya ham-ba ham-ba Si - ya

11

ham-ba eku-khan-ye - ni kwen kos. Si - ya ham-ba ham-ba Si - ya

ham-ba eku-khan-ye - ni eku-khan - ye - ni kwen kos. Si - ya ham-ba ham-ba Si - ya

14

ham-ba O Si - ya ham-ba eku-khan-ye - ni kwen kos.

ham-ba ham-ba ham-ba eku-khan-ye - ni kwen kos.