

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

**Hudební fakulta**

**Katedra dechových nástrojů**

**Studijní obor: Hra na hoboj**

**Problematika intonace při hře na hoboj**

**Bakalářská práce**

**Autor práce: Marcela Mrázová, DiS.**

**Vedoucí práce: doc. Jurij Likin**

**Oponent práce: MgA. Jan Hod'ánek**

**Brno 2015**

## **Bibliografický záznam**

MRÁZOVÁ, Marcela. *Problematika intonace při hře na hoboj [The issue of intonation when playing the oboe]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů, 2015, 50 s. Vedoucí diplomové práce doc. Jurij Likin.

## **Anotace**

Bakalářská práce „*Problematika intonace při hře na hoboj*“ se zaměřuje na téma intonačních problémů hoboisty. Práce je tvořena dvěma základními oddíly – částí teoretickou a praktickou. V prvních kapitolách přibližuje téma intonace a seznamuje s hoboiovými metodikami a působením vnějších vlivů na intonaci. Poslední kapitoly obsahují rozbor skladeb, návrhy cvičení a další doporučení.

## **Annotation**

Bachelor thesis „*The issue of intonation when playing the oboe*“ focuses to the topic of intonation problems of oboist. The work consists of two elementary parts - theoretical and practical. In the first chapters approaching the topic of intonation and apprising of oboe methods and external influences on intonation. Last chapters contain analysis of compositions, exercise suggestions and recommendations.

## **Klíčová slova**

Hoboj, intonace, intonační cvičení, hoboiové metodiky

## **Keywords**

Oboe, intonation, intonation exercise, oboe methods

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Brně dne 3. května 2015

Marcela Mrázová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu doc. Juriji Likinovi za cenné rady, nápady a připomínky při psaní této práce.

# Obsah

|  |           |
|--|-----------|
| <b>ÚVOD</b> .....  | <b>1</b>  |
| <b>1. O INTONACI</b> .....   | <b>2</b>  |
| <b>2. PROBLEMATIKA INTONACE V ČESKÝCH A SVĚTOVÝCH METODIKÁCH</b> .....                                   | <b>5</b>  |
| <b>3. FRANCOUZSKÉ METODIKY HRY NA FLÉTNU JAKO ZDROJ INSPIRACE PRO ČESKÉ HOBOJISTY</b> .....              | <b>9</b>  |
| <b>4. FAKTORY OVLIVŇUJÍCÍ INTONACI HOBOJISTY</b> .....   | <b>11</b> |
| 4.1 KONSTRUKČNÍ PŘEDPOKLADY HOBOJE .....   | 11        |
| 4.1.1 <i>Vrtání nástroje</i> .....   | 11        |
| 4.1.2 <i>Tónové otvory, klapky</i> .....   | 13        |
| 4.1.3 <i>Barva tónu</i> .....  | 13        |
| 4.1.4 <i>Prstoklad</i> .....   | 14        |
| 4.2 STROJEK A INTONACE .....   | 15        |
| 4.3 SPRÁVNÉ DRŽENÍ TĚLA A NÁSTROJE .....   | 16        |
| 4.4 DECHOVÁ OPORA.....   | 17        |
| 4.5 VLIV TEPLoty PROSTŘEDÍ .....   | 18        |
| 4.6 DYNAMIKA VERSUS INTONACE .....   | 18        |
| 4.7 VIBRATO VERSUS INTONACE.....   | 18        |
| 4.8 VLIV PSYCHICKÉ A FYZICKÉ STRÁNKY HRÁČE NA INTONACI PŘI VEŘEJNÉM VYSTOUPENÍ.....                      | 19        |
| <b>5. POPIS INTONAČNÍCH PROBLÉMŮ A JEJICH ŘEŠENÍ V SÓLOVÉ HUDBĚ</b> .....                                | <b>21</b> |
| 5.1 ROBERT SCHUMANN – ROMANCE Č. 1 .....   | 21        |
| 5.2 ROBERT SCHUMANN - ROMANCE Č. 2.....  | 27        |
| 5.3 WOLFGANG AMADEUS MOZART – KONCERT PRO HOBOJ A ORCHESTR C DUR K314 (2. VĚTA – ADAGIO NON TROPPO)..... | 29        |
| <b>6. NÁVRH SYSTÉMU KAŽDODENNÍHO CVIČENÍ INTONACE</b> .....  | <b>33</b> |
| <b>ZÁVĚR</b> .....   | <b>37</b> |
| <b>POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE</b> .....   | <b>38</b> |
| <b>SEZNAM ILUSTRACÍ</b> .....  | <b>40</b> |
| <b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....   | <b>42</b> |
| <b>PŘÍLOHY</b> .....   | <b>43</b> |

## Úvod

Metodické téma této práce jsem si vybrala ze dvou důvodů, z nichž první je neopomenutelný význam intonace při hře na jakýkoli hudební nástroj nebo při zpěvu. Správná interpretace, barva tónu a další aspekty hry při veřejném vystupování jsou do určité míry relativní a tudíž na ně můžeme mít každý trochu odlišný názor vzhledem k našemu vlastnímu cítění a představě. Zato špatná intonace je něco, co neošálí sluch žádného muzikanta a v některých případech bude i nepříjemným a rušivým elementem pro laického posluchače.

Tím druhým a hlavním důvodem, který mě vedl k napsání této práce, byla skutečnost, že máme několik metodik hry na hoboj, které zpracovali jak význační hobojisté a hudební pedagogové, tak i studenti středních a vysokých škol, ve kterých je důležitost správné intonace zdůrazněna, ale převážná většina z nich se touto problematikou nezabývá hlouběji nebo ji neřeší vůbec. Proto bych touto prací chtěla pomoci najít cestu či navrhnout návod středoškolským a vysokoškolským studentům hry na hoboj, kteří mají s intonací problémy či jen hledají další způsoby, jak svoji hru i nadále zlepšovat. *Cílem je usnadnit a hlavně urychlit cestu, kterou je potřeba projít za nalezením způsobu, jak hrát na hoboj čistě.*

Bakalářskou práci tvoří teoretická a praktická část. V teoretické části se pojednává o intonaci všeobecně, o faktorech ovlivňujících intonaci a je v ní zařazena kapitola, která hodnotí české a světové metodiky v kontextu intonace. V praktické části jsou uvedeny konkrétní příklady a popsány intonační problémy vyskytující se v sólových dílech pro hoboj a v neposlední řadě je zde vypracován *návrh vlastního systému intonačních cvičení.*

# 1. O intonaci

Intonace pochází z latinského slova *intonare*, což znamená rozeznít nebo vytvořit tón. *Břetislav Novotný*<sup>1</sup> v úvodu své knihy o intonaci při houslové hře uvádí: „*Ze všech složek interpretačního umění je intonace nesporně jednou z nejdůležitějších. Čistá intonace zkrášluje a výrazně zvyšuje úroveň každého hudebního výkonu, nečistá ho naopak znehodnocuje a může v posluchači vyvolat velmi silný pocit nelibosti a odporu. Každý jiný nedostatek v interpretaci je spíš snesitelný než intonační nepřesnost, protože falešně znějící tóny nejsme vůbec ochotni tolerovat.*“<sup>2</sup> Přestože je jeho kniha určena hráčům na housle, jsou zde výroky obecně platné i pro ostatní nástroje a instrumentalisty. Upozorňuje zde mimo jiné i na teoretické znalosti intonace, které jsou podle něj neodlučitelně spjaté s praktickou stránkou a které bývají často opomíjeny i těmi nejlepšími umělci.

*Břetislav Novotný* intonaci definuje jako „*problematiku výškových vztahů mezi tóny. V instrumentální hudbě představuje intonace výškové umístění tónů v určité hudební situaci podle jejich harmonického nebo melodického použití.*“<sup>3</sup>

*Intonace je také spojena s rezonančním centrem tónu a celkově tónovou kvalitou. Čas od času slyšíme hodnocení typu „Vám to hezky zní“.* Je to z toho důvodu, že se propojí správná intonace s rezonancí. Pokud dobře neintonujeme, ani rezonance nebude dobrá a naopak. Spolu s nalezením kulatosti tónu a jeho správné rezonance se vylepší i intonace. To se týká nástrojů dechových a smyčcových, u kterých můžeme během hry intonaci ovlivňovat. U klavíru, varhan a dalších nástrojů, jejichž ladění je dané konstrukčně či předchozím naladěním nelze intonaci během koncertu měnit.

Podle *Novotného* zůstává problémem propojení teorie, která problematiku intonace řeší jen okrajově, a praxe, kdy musíme intonační problémy řešit denně.<sup>4</sup> To odpovídá i faktu, že ani v metodikách hry na hoboj není tématu intonace věnována

---

<sup>1</sup> NOVOTNÝ, Břetislav (nar. 1924), český houslista, dirigent a pedagog.

<sup>2</sup> NOVOTNÝ, Břetislav. Z úvodu ke knize *Jak hrát na housle čistě*.

<sup>3</sup> NOVOTNÝ, Břetislav. Z úvodu ke knize *Jak hrát na housle čistě*.

<sup>4</sup> NOVOTNÝ, Břetislav. Z úvodu ke knize *Jak hrát na housle čistě*.

náležitá pozornost. Důvodem tohoto stavu je podle *Novotného* zřejmě mírná bezradnost v převedení teoretických poznatků do praxe. Jako důkaz cituje výroky několika slavných hudebních osobností, které si navzájem odporují. Uvedu zde jeden příklad za všechny. *Johann Joachim Quantz* řekl: „*Tóny s bé musí být o koma vyšší než tóny s křížky.*“<sup>5</sup> Naproti tomu *Pablo Casals* tvrdil: „... v mém [intonačním] systému je totiž větší vzdálenost mezi des a cis než například v přirozeném půltónu c – des nebo cis – d.“<sup>6</sup> Čili *Quantz* tóny s béčky zvyšoval a tóny s křížky snižoval, zatímco *Casals* intonoval přesně naopak. Je tedy těžké si vybrat, který z těchto výroků je pravdivý. Podle *Novotného* oba dva, „ale jen ve velmi omezeném rozsahu a jen v určité hudební situaci.“<sup>7</sup> Neexistuje tedy obecně platné pravidlo, ale musíme si z každého vybrat to důležité, co upotřebíme a v dané chvíli použijeme.

Nadále je intonace nerozlučně spjata s laděním v orchestru nebo s klavírem. Zatímco ladění klavíru zůstává neměnné, „intonace v orchestru je živý organizmus, který reaguje nejen na teplotu, vlhkost, akustiku sálu, ale i na psychický stav jednotlivých hráčů, náladu dirigenta a „hroší kůži“ prvního trumpetisty.“<sup>8</sup> Jinými slovy ladění v orchestru se neustále mění a chybu dělá ten, kdo si neochvějně stojí za svým a tvrdí, že jeho intonace je ta správná. Například se může stát, že hrajeme stále týž samý tón, ale v rámci různých akordů. Nemůžeme jej intonovat naprosto stejně, ale musíme jej přizpůsobovat tomu, jak se v jednotlivých souzvucích mění harmonie.

Další věcí související s laděním v orchestru je výška komorního „a“<sup>1</sup>. Je to dáno historickým vývojem a tradicí v dané oblasti či zemi. Proto musíme být na tyto eventuality připraveni a počítat s nimi. V evropských zemích se většinou ladí A = 442 Hz, ve Velké Británii A = 441 Hz a ve Spojených státech A = 440 Hz. Zvláštností je Petrohradská filharmonie, která ladí A = 443 Hz. Velmi často se ale stává (i u profesionálních orchestrů), že se na začátku koncertu naladí A = 442 Hz a skončí se s výškou A = 446 Hz. Důvodem je náš sluch a „nutkání dávat přednost

---

<sup>5</sup> QUANTZ, Johann Joachim (1697 – 1773). Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu (z roku 1752), kapitola č. 17, odd. č. 7.

<sup>6</sup> CASALS, Pablo (1876–1973), španělský violoncellista, dirigent a pedagog.

<sup>7</sup> NOVOTNÝ, Břetislav. Z úvodu ke knize Jak hrát na housle čistě.

<sup>8</sup> doc. LIKIN, Jurij. V hodinách hry na hoboje



*vyššímu ze dvou tónů.*<sup>9</sup> Proto se ladění posouvá výše a bohužel ten, co drží správné ladění, je posuzován tak, jako by byl nízko.

---

<sup>9</sup> SPRENKLE, Robert, LEDET, David. Art of Oboe Playing, Los Angeles, 1961, str. 16

## 2. Problematika intonace v českých a světových metodikách

V této kapitole se budu zabývat tématem intonace ve světových a českých metodikách, především pak v těch francouzských. První metodické knihy vznikaly v Anglii a Francii již na konci 17. století spolu se vznikem hoboj.<sup>10</sup> Mé možnosti do nich nahlédnout byly však značně omezené. Jedná se totiž o metodiky, které u nás ani nebyly vydány a tudíž je velice obtížné je získat nebo vypůjčit. Nehledě na okolnost, že vzhledem ke svému stáří jsou určeny pro nástroje barokní a klasicistní a tím pádem z hlediska intonace na současných nástrojích nevyhovující modernímu hoboji. Hodnocení se tedy pochopitelně týká těch metodik, které mi byly k dispozici. O intonaci se v nich však autoři zmiňují velmi málo nebo vůbec ne.

Nejstarší knihou je *Méthode pour le Hautbois* (Paříž, 1826), kterou napsal francouzský hobojista, pedagog, skladatel a konstruktér nástrojů *Henri Brod* (1799 – 1839). Metodika je velice obsažná zahrnující všechny elementární prvky hry na hoboj včetně výběru nástroje a výrazu při hře a samozřejmě také spoustu cvičení. O intonaci či intonačních cvičeních v ní však není ani zmínka.

*Complete Method for the Oboe* (Londýn, 1862) od *Apollona Marie-Rose Barreta* (1804 – 1879)<sup>11</sup> začíná úplnými začátky, kde vysvětluje i hudební teorii a přes ni se dostává k elementárním principům hry na hoboj včetně popisu výroby strojků. Ačkoli se v této metodice k intonaci nevyjadřuje, mnohem zásadnější a přínosnější je vydání, které, jak se ukázalo, můžeme najít jen v soukromých sbírkách. Jedna část se zabývá cvičeními na rozklady durových a mollových akordů a jejich vzájemným propojením hlavně co se týče citlivých tónů, ladění tercií, kvint a oktáv a příbuznosti tónin, ze kterých jsou akordy tvořeny. Žák má cvičit tato cvičení nejdříve pomalu s metronomem, vnímat všechny změny v harmonii a postupně zrychlovat, čímž získá schopnost rychle měnit pozici nátisku při vyrovnávání intonace.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> BOOZE, Leanna. *The Overlooked Repertory: Twentieth-Century French Oboe Etudes*, 2003, str. 6.

<sup>11</sup> BARRET, Apollon Marie-Rose (1804 – 1879), francouzský hobojista a pedagog na Royal Academy of Music v Londýně

<sup>12</sup> BARRET, Apollon Marie-Rose. *Metodika hry na hoboj. Metodický materiál praktické části metodiky* byl poskytnut doc. J. Likinovi francouzským profesorem J. Ch. Gayotem hostujícím na JAMU v roce 2013.

*Méthode Nouvelle de Hautbois Théorique et Pratique* (Paříž, asi 1906) od francouzského hobojisty a teoretika Louise Base (1863 – 1944) je přínosná tím, že obsahuje mimo jiné i postup výroby strojků dokonce i s fotografiemi a popis hobojoyvé mechaniky. Žádná intonační cvičení v ní však nenalezneme.

V metodikách z 20. století jsem našla nejvíce informací. Je tomu tak dle mého názoru pravděpodobně z toho důvodu, že vlivem nově vznikajících hudebních děl byly na interprety kladeny čím dál větší nároky. Bylo tedy zapotřebí hobojoyvou hru neustále zlepšovat. Výsledkem toho jsou velmi podrobné metodické knihy světových ale i českých autorů.

V prvé řadě bych jmenovala metodickou knihu *The Art of Oboe Playing* (Los Angeles, 1961) od Roberta Sprenklea a Davida Ledeta, která rozebírá základní aspekty hobojoyvé hry a výrobu strojků. Na rozdíl od předchozích knih jsem v této nalezla hned několik zajímavých myšlenek týkajících se jak intonace, tak také hlavně ladění při hře v orchestru „Každý interpret by měl znát nejen odchylky svého nástroje, ale také svých spoluhráčů.“<sup>13</sup> Je známo, že například tóny ve vyšších rejstřících u flétny bývají vysoko, zatímco na hoboji mají tendenci spíše „padat“ dolů. Velice důležitá je ale další myšlenka uvedená v této knize: „Když cvičíme, měli bychom zakládat naši představu tónu na stejných standardech, jaké očekáváme při koncertě.“<sup>14</sup> Jinými slovy je nezbytné vždy cvičit uvědoměle a soustředěně a ne bezmyšlenkovitě přehrávat. Není v ní však žádný návod ani rada, jak intonaci cvičit.

Další ze světových metodik hry na hoboj představuje kniha *Oboe* (Londýn, 1977) od britského hobojisty Leona Goossense a skladatele, dirigenta a též hobojisty Edwina Roxburgha. Když jsem procházela tuto knihu, nenašla jsem téměř nic, co by se dalo použít přímo k tématu intonace. Až na jeden krátký odstavec, který se zmiňuje o jakési tónové a intonační představě hráče ještě před zazněním tónu: „...tato proměnlivost tlaku ukazuje směrem k instinktivní vlastnosti (dovednosti), kterou hráč musí rozvíjet tím, že umístí notu intonačně správně, vypočítá stupeň tlaku rtů

---

<sup>13</sup> SPRENKLE, Robert, LEDET, David. *Art of Oboe Playing*, Los Angeles, 1961, str. 16.

<sup>14</sup> SPRENKLE, Robert, LEDET, David. *Art of Oboe Playing*, Los Angeles, 1961, str. 25.

požadovaný pro vytvoření určitého tónu dobré zvukové kvality se stejnorodým tvořením v celém rozsahu.“<sup>15</sup>

Publikace *Martina Schuringa Oboe Art and Method* (New York, 2009) je velmi obsažná kniha, kde jsou dopodrobna popsány všechny aspekty hry na hoboj včetně doporučených cviků, je zde část věnovaná výrobě strojků a dokonce i několik kapitol o přípravě na veřejné vystoupení. Avšak pouze jeden krátký odstavec nazvaný *Výška tónu versus rezonance* se aspoň trochu zabývá laděním a intonací. Podle *Schuringa* má výška tónu a jeho rezonance k sobě velice blízko: „*Rezonanční centrum noty bude pravděpodobně také centrem její výšky. Když nejsi spokojený s tím, jak nota zní, urči si, jestli je nízko nebo vysoko. Dolad' jej a tón se pravděpodobně takélepší.*“<sup>16</sup> Intonace bezpochyby souvisí s rezonancí, ale rezonance sama nám neposkytuje návod, jak cvičit intonaci jako takovou.

Nejvíce informací a vcelku i podrobný návod, jak intonaci cvičit jsem našla v metodice nazvané *Foundations of Oboe Playing* (Warngau, 2009) od *Marca Schaeferdieka*.<sup>17</sup> Upozorňuje na podmínky, které je potřeba nejdříve splnit, než začneme intonaci cvičit (teplota místnosti, rozehrání), dále na méně stabilní tóny, které bývají vysoko či nízko, navrhuje způsoby cvičení s ladičkou a možnosti, jak ovlivnit a vylepšit intonaci (kontrola dechu, pozice strojku a nástroje, postavení nátisku). Ačkoli je tato problematika uvedena jako pouhá podkapitola většího celku nazvaného *Další souhrnná cvičení* a není ani příliš podrobná, poskytuje nejobsáhlejší základ pro bakalářskou práci.

Českých metodik mnoho nenajdeme. Jsou zde ale tři významní autoři, kteří metodické práce pro hoboj psali. V první řadě jsou to *Adolf Kubát*<sup>18</sup> a *Václav Smetáček*<sup>19</sup>, kteří napsali také velmi známou *Školu hry na hoboj* (poslední vydání: Praha, 2000), která vysvětluje všechny základní aspekty hry na hoboj -

---

<sup>15</sup> GOOSSENS, Leon, ROXBURGH, Edwin. *Oboe*, Londýn, 1977, str. 57.

<sup>16</sup> SCHURING, Martin. *Oboe Art and Method*, New York, 2009, str. 23.

<sup>17</sup> SCHAEFERDIEK, Marc, německý hobojista a pedagog.

<sup>18</sup> KUBÁT, Adolf (1899-1980), český hobojista a hudební pedagog.

<sup>19</sup> SMETÁČEK, Václav (1906-1986), český hobojista, sbormistr, hudební vědec, hudební skladatel, dirigent a hudební pedagog.

postoj, dýchání, nátisk, dokonce i dvojité staccato - a procvičuje je na jednotlivých cvičeních.

Významná osobnost české hobojoyé školy je *Miroslav Hošek*<sup>20</sup>. Napsal čtyři sešity *Školy pro nejmladší hobojoy* (1998 – 2000), které jsou určeny dětem od 10 do 14 let a ve kterých se zabývá výukou od samého počátku. Avšak ani jedna z těchto škol se nezabývá tématem intonace.

Touto kapitolou jsem chtěla znovu poukázat na skutečnost, že téma intonace je nepochybně velmi důležité, ale v metodikách víceméně neprobírané téma.

---

<sup>20</sup> Miroslav Hošek (1931 - 2011), český hobojoyista, pedagog, autor mnoha publikací věnovaných hobojoy

### 3. Francouzské metodiky hry na flétnu jako zdroj inspirace pro české hobojisty

Jelikož jsem v metodikách pro hoboje mnoho informací k danému tématu nenašla, hledala jsem v materiálech pro příčnou flétnu jakožto nástroj, který je hoboji velmi blízko. Známy francouzský flétnista *Marcel Moyse* napsal knihu *De la Sonorité: L'Art et Technique* (Paříž, 1934), ve které v jednotlivých kapitolách řeší mimo jiné i *tébr, plnost a homogenitu tónu, což má s intonací mnoho společného*. Jednotlivá cvičení nejsou určena přímo pro nácvik intonace, ale dají se pro něj použít. Jsou velmi pečlivě vypracovaná tak, aby procvičovala propojování všech možných intervalů v různých dynamikách, přičemž se musí dbát na kvalitu tónu a intonaci. Známy irský flétnista *sir James Galway* se o ní vyjádřil jako o své hudební bibli, ze které ve svém mládí hrál cvičení každý den.<sup>21</sup>

Velmi přínosná je také publikace *La Technique d'Embouchure* (Paříž, 1995) napsaná francouzským flétnistou *Philippem Bernoldem*. V některých ohledech se podobá předchozí metodice. Věnuje se tématu kvality tónu, zdůrazňuje používání dechu a také podrobně řeší propojení intervalů skrze všechny rejstříky, což je obtížné nejen u flétny, ale také u hoboje. *Bernold* zde zdůrazňuje: „*Intonace musí být váš hlavní zájem.*“<sup>22</sup>

Další francouzský flétnista a žák *Marcela Moyse* *Michel Debost* ve své knize *Une simple flûte* (Paříž, 1996) vyzdvihuje význam těžiště těla pro správné proudění vzduchu do nástroje a pro vyrovnanou hru ve všech rejstřících nástroje. Z jeho pohledu je to jediný způsob, jak hru na flétnu ovládat.<sup>23</sup>

Těžiště by mělo být umístěno co nejnižší pod bránicí, čili až v podbřišku. Každý z nás ho ale musí nalézt sám nejlépe tak, že zaujme správný postoj s nohama mírně od sebe a s představou, že nohy tlačíme do země. To nám poskytuje velkou stabilitu a možnost se naopak v horní polovině těla hodně uvolnit. „*Podpora vzduchu je srovnatelná s pocitem, kdy zvedáme těžký předmět: břicho je tlačeno dopředu*

---

<sup>21</sup> Webové stránky J. Galwaye: <http://jamesgalway.com/index.php?page=blog&category=02--Thoughts on Flutes and Teaching&display=1501>

<sup>22</sup> BERNOLD, Philipp. *La Technique d'Embouchure* Paříž, 1995, str. 55, 56

<sup>23</sup> DEBOST, Michel. *Une simple flûte*, Paříž, 1996, str. 48.

(a nikoli směrem dovnitř, jak je někdy předepisováno). V horní části těla není žádná energie a ramena jsou dole. Podpora tónu má svůj původ v těžišti, což je také místo kašláni či kýchání.<sup>24</sup> Dále těžiště napomáhá i k udržení sloupce vzduchu, když se přechází do piana a mohla by tak klesat intonace.

Velmi zajímavý je také fakt, který se týká intervalů a který opakovaně zdůrazňuje: „Bez nadsázky, intervaly v jedné oktávě či menší tvoří 95% z hudby pro flétnu.“<sup>25</sup> Z toho vyplývá, že nejdůležitější je cvičit intervaly v rámci jedné oktávy. Navíc není dle Debosta nutné používat při hraní těchto intervalů pohybu rtů nebo čelisti. A stejně tak jich není třeba používat ani v rychlých pasážích přesahujících oktávu, protože na ně ani není čas.<sup>26</sup>

Ze všech těchto poznatků o dýchání mohou čerpat i hoboisté a ostatní hráči na dechové nástroje, protože „správné dýchání je základní podmínkou k zvládnutí techniky, přesněji k zvládnutí těžkostí spojených s tvořením tónu.“<sup>27</sup>

Metodiky hry na flétnu zde uvedené a metodiky dalších francouzských autorů jsou vzhledem k určité podobnosti hoboje s flétnou zdrojem velké spousty materiálů a cvičení, která se dají na hoboj přenést. A nemusí se vždy jednat pouze o cvičení intonace. Zvláště bych doporučila některá cvičení v metodice *Philippa Bernolda* nazvaná jako „vokalízy“. Jedná se o rozklady nejrůznějších akordů. Intonace se tak na nich dá cvičit v celém rozsahu. Stejně tak dobrá jsou cvičení v metodice *Une simple flûte Michela Debosta* uvedená v kapitole *Intervaly*. Spočívají ve hře určitého intervalu směrem dolů a jeho obratu směrem nahoru. *Doporučuji vybrat si každý den nějaké cvičení z těchto dvou metodik a zařadit je ke svému každodennímu cvičení. Obohatí se tím naše již stokrát hraná cvičení a práce nás bude více bavit.*

---

<sup>24</sup> DEBOST, Michel. *Une simple flûte*, Paříž, 1996, str. 48.

<sup>25</sup> DEBOST, Michel. *Une simple flûte*, Paříž, 1996, str. 137.

<sup>26</sup> DEBOST, Michel. *Une simple flûte*, Paříž, 1996, str. 188.

<sup>27</sup> BERNOLD, Philipp. *La Technique d'Embouchure*, Paříž, 1995, str. 7.

## 4. Faktory ovlivňující intonaci hobojisty

Na úvod této kapitoly bych ráda uvedla jeden citát hovořící za vše: „*Hrát čistě je jedním z nejdůležitějších elementů hry na hoboj.*“<sup>28</sup> Zároveň je ale také jedním z nejtěžších. Čistá hra je podmíněna hned několika faktory. Na prvním místě stojí samozřejmě schopnost hráče rozpoznávat pomocí sluchu intonační odchylky. „*Je nesporné, že kvalitní intonace by bez něj byla nemyslitelná, protože intonaci hodnotíme i korigujeme jedině sluchem.*“<sup>29</sup> Nezbytné je, aby hráč nejen poznal, že tón není intonačně správně, ale také aby dokázal určit, zda je vysoko či nízko. Takováto schopnost se ale už u studentů středních a vysokých škol očekává, u profesionálních hudebníků by měla být samozřejmá.

### 4.1 Konstrukční předpoklady hoboje

Konstrukční předpoklady nástroje jsou objektivní faktory, které mají vliv na intonaci. Jedná se tedy o předpoklady, které hráč nemůže ovlivnit svými dovednostmi a které jsou dány konstrukcí u výrobců nástrojů. Jedná se především o vrtání nástroje, kde je ukotvena intonace, tónové otvory a klapky, barvu jednotlivých tónů na nástroji a také prstoklad.

Hned na úvod je třeba říci, že každý nástroj – a tím mám na mysli každý jednotlivý hoboj – má svá zvláštní specifika, která se týkají jak zabarvení jednotlivých tónů, tak jejich intonace. Zkušený hráč na hoboj již ví, že některé tóny jsou měkké, plné a není také problém s jejich intonováním. Ale jsou i takové, které jsou nízko nebo lehce ostřejší a pro nepřiliš zkušené hráče je obtížnější je třeba v rámci souzvuku v orchestru zabarvit tak, aby „*zapadly*“, a správně je intonovat. Nemusí se vždy jednat o tóny v krajních rejstřících nástroje, ale jde právě o jednotlivé tóny specifické pro určitý nástroj.

#### 4.1.1 Vrtání nástroje

Prvotní konstrukční předpoklad nástroje je jeho vrtání, které je základem stability intonace. Vrtání dnešního moderního nástroje je výsledkem staletého vývoje, kterého výrobci nástrojů společně s tehdejšími hoboisty častokrát dosáhli

---

<sup>28</sup> SPRENKLE, Robert, LEDET, David. *Art of Oboe Playing*, Los Angeles, 1961, str. 24.

<sup>29</sup> NOVOTNÝ, Břetislav. Z úvodu ke knize *Jak hrát na housle čistě*.



metodou „*pokus - omyl*“. Všechny dnešní nástroje jsou moderním pokračováním modelu pod často používaným názvem „*francouzský hoboj*“, který se výrazně zdokonaloval během 19. století, přičemž ale vrtání francouzští nástrojaři přejali původně z *Německa* (model hoboje *J. Sellnera*<sup>30</sup>) a postupem času jej vylepšili (chybou je často uváděný fakt, že zatímco německý hoboj má kónické vrtání, francouzský má vrtání válcovité). „*Francouzský hoboj*“ se mu říká proto, že právě ve Francii model *J. Sellnera* prošel rychlým vývojem, v důsledku kterého dostal mnohem dokonalejší vzhled, konstrukci vrtání a novou mechaniku, a právě na jeho základě a v důsledku práce mnohých konstruktérů, hráčů a pedagogů byl stanoven francouzský standard pod názvem „*model Conservatoire de Paris*“ (Pařížská konzervatoř). Samozřejmě, jako původ modelu pak byla označována pouze *Francie*. A právě *Francie* se stala hlavním výrobcem a exportérem jak nástrojů, tak i metodiky hry na hoboj, které se obecně říká „*francouzská hobojoivá škola*“.<sup>31</sup>

Přestože dnešní doba (i doba nedávno minulá) je ve znamení prudkého vývoje technických vynálezů, hoboj se od poloviny 20. století výrazně nezměnil. Současní výrobci nástrojů používají pro vrtání nástrojů velmi přesné stroje, ale přestože zadané parametry pro výrobu jsou vždy stejné, jednotlivé nástroje se od sebe přesto liší. Důvodem je materiál (dřevo - ebenové, růžové, palisandrové a další exotické odrůdy dřeva - nebo plast, který se dnes už běžně používá, a dokonce i kombinace karbonového vlákna a grenadilového dřeva), který není stabilní. Dřevo jako přírodní materiál je stále „*živé*“. Kroutí se, rozpíná se a smršťuje, a tudíž nepomáhá ani postup výroby, který je z toho důvodu velmi pozvolný a je mu věnováno více času. Tím pádem se i starší nástroje mohou během hry rozpínat a poté zase smršťovat a měnit tak barvu a intonaci. U plastu je výpočet správného vrtání obtížný zase z toho důvodu, že plast má „*velkou paměť*“ a po vyvrtání má tendenci se stahovat zpět.<sup>32</sup>

Z toho vyplývá, že intonace daná výrobou a vrtáním nástroje nebude vždy stejná u všech nástrojů. Jsou určité tóny, které bývají většinou vysoko (např. *fis*<sup>2</sup>, *g*<sup>2</sup>)

---

<sup>30</sup> SELLNER, Joseph (1787-1843), hoboista, kytarista, skladatel. Spolu s nástrojařem S. Kochem se podílel na zdokonalení hoboje.

<sup>31</sup> doc. LIKIN, Jurij. V hodinách hry na hoboj.

<sup>32</sup> doc. LIKIN, Jurij. V hodinách hry na hoboj.

a některé nízko (např.  $cis^1$ ,  $es^1$ ,  $c^2$ ), ale není to pravidlo, protože každý nástroj je trochu jiný a má své intonační nedostatky.

#### 4.1.2 Tónové otvory, klapky

Velkou roli hraje u intonace také velikost a tvar tónových otvorů a klapky (nebo respektive jejich otevřenost či zavřenost). Dnešní výrobci nástrojů mají hluboké vědomosti podložené dlouhým vývojem nástroje, čili vědí přesně, jak a kde mají být tónové otvory vyvrtány. Nicméně každý nástroj je jiný a některé tóny se mohou vlivem roztahování materiálu, ze kterého je hoboj vyroben, pohnout. V takovém případě častokrát pomůže jen přizvednutí nebo naopak zavření určité klapky, čímž se zreguluje objem vzduchu, který tímto místem proudí. Nemusí se vždy jednat pouze o klapku, kterou používáme pro ten určitý hmat, ale na intonaci tohoto tónu má často vliv i třeba jen malá klapka, která je vedle.<sup>33</sup>

Ne vždy ale pomůže otevření nebo zavření klapek. V případě, že je určitý tón skutečně nízko, je třeba vyvrtat (nebo upravit pilníkem) širší tónový otvor. Sama jsem se tomuto nevyhnula např. u tónů  $d^1$ ,  $b^1$  nebo  $c^2$ . Vzniká tu však potom nebezpečí, že se přiostrěním např.  $b^1$  rozladí i oktáva  $b^2$  (taktéž se posune výše). Proto, pokud nejsme natolik zruční a zběhlí v takovýchto „opravách“ nástroje, je lepší přenechat tuto práci nástrojařům nebo povolanejším osobám a vyhnout se tak problémům s neúmyslným rozladěním nástroje.

#### 4.1.3 Barva tónu

Barva tónu má s intonací mnoho společného v tom smyslu, že může ovlivňovat to, jak dané tóny slyšíme. Náš sluch mnohdy není natolik dokonalý, aby dokázal bezpečně určit ladění (čili výšku) určitého tónu. Například tóny, které v sobě obsahují nějaký šum nebo z nějakého důvodu „šustí“, nám připadají výše, jelikož právě kvůli šumu obsahují více alikvotů. Naopak když má tón velmi temnou barvu, může se nám zdát, že je nízko. Je to právě barva, která dokáže lidský sluch ošálit.

Na hoboji jsou tóny otevřené (barevně světlejší) a zavřené (tlumenější, tmavší) a častokrát stojí hned vedle sebe. Tím je myšleno to, že kupříkladu  $b^1$  je zavřené,

---

<sup>33</sup> doc. LIKIN, Jurij. V hodinách hry na hoboj.

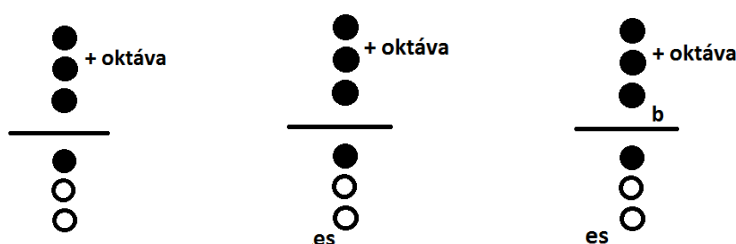
$c^2$  je hodně otevřený tón (většina klapek je otevřených) a naopak  $cis^2$  je zavřené (zakrýváme většinu klapek). Dodnes je velký problém i barevná odlišnost tónů  $b^1$ ,  $h^1$  a  $c^2$  stejně jako jejich intonace. Výrobci se touto problematikou vyrovnanosti barev stále zabývají a hledají další řešení. Velikou roli v tomto případě hraje opět vrtání nástroje.

V každém případě hobojsi si musí být vědom těchto nedostatků a pokusit se jim předcházet například tím, že pozmění prstoklad.

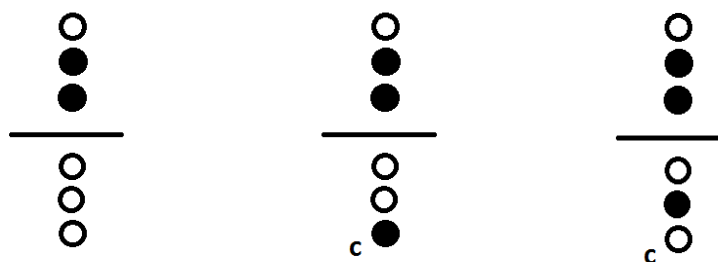
#### 4.1.4 Prstoklad

Prstokladem můžeme ovlivňovat konstrukční (intonační) nedostatky nástroje. Větší možnosti v tomto případě umožňuje *poloautomatický nástroj*, na kterém je možné pomocí přidání dalších klapek nebo změnou hmatu měnit výšku tónu. Stejně tak se dá podobným způsobem utlumit nebo uzavřít některé příliš otevřené tóny a tím vyrovnat barevnost. Tento způsob korigování intonace a barvy se dá skvěle uplatnit především v pomalých zpěvných větách či skladbách, jelikož je možné stíhat vyměňovat prsty u často poměrně komplikovaných hmatů. Zároveň je zapotřebí velké soustředění, aby hráč zvládal výměny včas, správně a bez nežádoucích „mezitónů“. V rychlém tempu není ve většině případů možné střídat složitější hmaty, současně však mizí potřeba tóny ztlumovat a do detailů korigovat intonaci.

Jedním z příkladů, kdy je třeba korigovat intonaci prstokladem, je tón  $fis^2$ , který bývá téměř na každém nástroji vysoko. Pro jeho snížení můžeme přibrat pravým malíčkem klapku pro notu *es* nebo levým malíčkem klapku pro *malé b* (Obrázek č. 1). Další příklad je nota  $d^3$ , která bývá též vysoko. Vhodným řešením je přidání například čtvrtého a pátého nebo třetího a pátého prstu k základnímu hmatu (Obrázek č. 2).

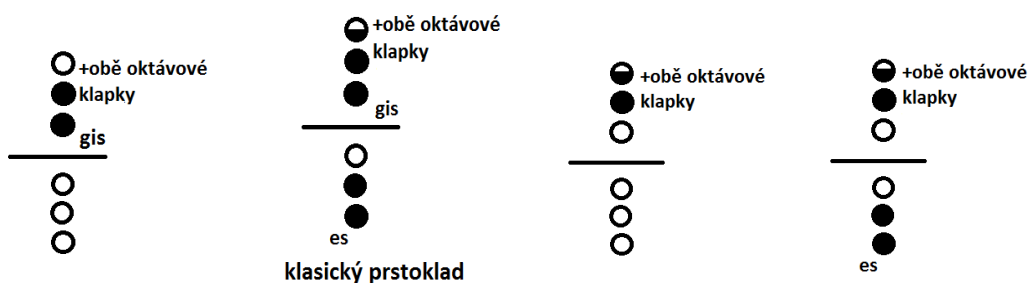


Obrázek č. 1: Hmaty  $fis^2$



Obrázek č. 2: Hmaty  $d^3$

Příkladem opačného využití pomocných hmatů, čili zvýšení tónů, je přidání pravé ruky u některých tónů ve třetí oktávě. Tímto způsobem můžeme zvýšit tóny  $e^3$  a  $f^3$  (Obrázek č. 3).



Obrázek č. 3: Hmaty  $e^3$  a  $f^3$

## 4.2 Strojek a intonace

Zásadní faktor ovlivňující intonaci je v každém případě strojek. Prvořadým úkolem každého hoboisty by měl být dobře připravený strojek, který bude spolehlivě ladit. Pokud tomu tak není, ladění a správné intonování je skutečně velmi těžké, někdy až skoro nemožné, a velice rychle unaví nátisk. Barva tónu stojí v tomto případě až na druhém místě. Na koncertě či veřejném vystoupení také není dobré hrát na nové strojky. Z vlastní zkušenosti vím, že zpočátku se nám může nový strojek zdát skvělý, ale vše se může rychle změnit, když strojek „nabyde“ a ztěžkne. Jeho ovládnutí se podstatně ztíží a hrát na něj až do konce skladby se rovná skutečnému

trápení, jak pro hráče, tak někdy i pro publikum. Proto je dobré pro takovou příležitost vybírat zahrané strojky, u kterých máme ověřené jejich ladění a stabilitu.

Na druhou stranu bychom neměli strojku přičítat všechny chyby. Bez zapojení dalších faktorů, které ovlivňují intonaci a jsou uvedeny níže (jako například správné držení těla a nástroje, dechová opora), nebude fungovat sebelepší strojek. Proto bychom možná neměli trávit tolik času výrobou strojků, jako spíše cvičením a snahou přiblížit se naší představě o tom, jak chceme hrát. Skvěle tuto myšlenku vyjádřil *Heinz Holliger*: „*Myslím, že strojek je něco díky čemu děláme hudbu ale nic víc, a já chci dělat hudbu, ne strojky.*“<sup>34</sup> „*Strojek by nikdy neměl vymezovat, co je možné na nástroj [zahrát].*“<sup>35</sup>

### 4.3 Správné držení těla a nástroje

Správné držení těla a nástroje je důležité nejen pro dobrý ozev tónu, proudění vzduchu a techniku prstů, ale ve spojitosti s tím také pro dobré ladění. Postojem u hraní, držením nástroje a postavení rukou se zabývá každá metodika. Zajímavý je ale vliv na intonaci. Chybou je shrbená nebo pokroucená postava a obzvláště špatný sklon hlavy, kdy je brada přitlačovaná na hrudník. Není potom umožněno přímému proudění vzduchu do nástroje. Stejně tak, když je úhel sklonu nástroje vzhledem k trupu příliš malý, jsou opět problémy se vzduchem, který se láme. A správné dýchání a proudění vzduchu je pro kontrolu intonace velmi důležité.

Následující citace přibližuje další problém spojený s polohou dolní čelisti a hlavy, o kterém vyprávěl *doc. Jurij Likin*: „*Měl jsem několik skvělých učitelů intonace. Jednomu z nich, sólohobojistovi pařížské opery Ivesovi Poucelovi, jsem hrál na hodině Telemannovu Fantazii č. 8 a on dokázal během chvilky opravit můj intonační problém. Poprosil mě, abych si zatlačil ukazováčkem na bradu, napravil polohu hlavy do jedné osy s tělem a zazpíval solmizační slabiku „mi“. Zní zavřeně a nutí přikrýt zvuk. Bylo ihned po problému. To je lék, který doporučuji všem svým studentům – dbát na polohu hlavy. Hlava tvoří s tělem jednu osu.*“<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> HOLLIGER, Heinz v interview pro International double reed society (California, 1981). <https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR6.1/holliger.html>

<sup>35</sup> HOLLIGER, Heinz v interview pro International double reed society (California, 1981). <https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR6.1/holliger.html>

<sup>36</sup> doc. LIKIN, Jurij. V hodinách hry na hoboj.

## 4.4 Dechová opora

Další činitel, který se podílí na správné intonaci, je dechová opora. Bylo by zbytečné zde omílat důležitost dýchání při hře na dechový nástroj, proto jen zdůrazním jeho význam v souvislosti s intonací. *Správné brániční dýchání nám dopomáhá ke zlepšení a vyrovnání intonace v celém rozsahu nástroje.* Samozřejmě, že některé tóny jsou intonačně méně stabilní a je jim potřeba věnovat větší pozornost, ale díky dechové opoře je jejich doladování snadnější. V takovém případě potom stačí k doladění použít nátisk. V případě, že je tón nízko, přitlačíme strojek na spodní ret a zasuneme jej hlouběji do úst. Když je tón vysoko, mírně povolíme nátisk. Jedná se ale o velmi malé stisknutí nebo povolení.

Tímto způsobem řešíme jen malé odchylky v intonaci. Hrát takto delší dobu unavuje a ničí nátisk. Hra by měla být uvolněná. Pokud celkově zní vše vysoko, máme možnost o pár milimetrů strojek vytáhnout, což ladění mírně sníží. Dlouhodobé problémy s laděním musíme potom řešit při výrobě strojku. Zvážit délku trubiček a délku strojku při navazování.

Profesor hoboje *Orlan E. Thomas*<sup>37</sup> zdůrazňuje, že důležitá je spolu s bráničním dýcháním také rychlost proudění vzduchu. Proto doporučuje malý test. Student hraje v celých notách vzestupně stupnici *D dur*, přičemž jednou ji zahraje pomocí rychlého proudění vzduchu, podruhé pomocí pomalého a nakonec se vzrůstající tendencí. Při poslechu si lze všimnout, že zatímco první způsob je správný (vyrovnává intonaci od spodních tónů až po vrchní), u druhého dochází ke klesání intonace a „*odumírání*“ tónu s tím, jak stupnice stoupá. Třetí způsob zapříčiňuje velké rozdíly v intonaci mezi spodními a vrchními tóny (spodní jsou vlivem pomalého proudění vzduchu nízko, vrchní působením rychlého proudění vysoko).<sup>38</sup> Z toho vyplývá, že je nutné, aby proudění vzduchu bylo rovnoměrné a stejně rychlé.

---

<sup>37</sup> THOMAS, Orlan E., hoboista, profesor hoboje na Texas Tech University v Lubbocku, USA.

<sup>38</sup> THOMAS, Orlan E. Oboe Intonation: Pitch Constancy. <http://web.archive.org/web/20080822171950/http://www.idrs.org/publications/Journal/JNL4/oboe.html>

## 4.5 Vliv teploty prostředí

Vliv na intonaci či spíše na ladění má teplota prostředí, ve kterém hrajeme. Dobře známá je skutečnost, že při koncertu v koncertním sále či podobném prostředí se vlivem zahřívání nástrojů posunuje ladění u dechových nástrojů výš, zatímco smyčcové nástroje mají tendenci vlivem tepla klesat. První hobojsista, který na začátku koncertu udává komorní „a“, by měl vzít tuto skutečnost v potaz a smyčcové nástroje „naladit“ trochu výše než dechové. Během koncertu na chladných místech, nejčastěji v kostelech, vyvstává opačný problém. Smyčcové nástroje jsou v zimě vysoko a dechové nástroje se nestačí zahřívát. Spodní díl nástroje většinou zůstává stále studený, a tudíž může vznikat mezi těmito nástroji odchylka v ladění. Hraní v takových podmínkách je vzhledem k ladění vůbec nejtěžší.

## 4.6 Dynamika versus intonace

Velice zajímavý je vztah mezi dynamikou a výškou tónu, který se dá vysvětlit na jednoduchém příkladu. Když potřebujeme hrát silnější dynamikou, musíme do nástroje vhnát více vzduchu. Vlivem toho ale stoupá intonace, takže je zároveň nutné regulovat ji povolením nátisku. Naopak, když přecházíme do *piana*, vhnáme přes strojek do nástroje méně vzduchu. Nebezpečí je, že v tomto případě klesání intonace budeme vyvažovat přílišným mačkáním strojku, čímž se tón přeruší. Řešením je opět *dechová opora*, která musí být ještě intenzivnější a která udrží tóny ve správné tónové výšce, aniž by se přetrhly, a pouze mírná kontrola v nátisku.

## 4.7 Vibrato versus intonace

Vibrato, jakožto „*periodické kolísání frekvence a amplitudy tónu*“<sup>39</sup>, je určitým obohacením tónu, které ale může intonaci ovlivňovat, když je prováděno špatně. Pokud je právě amplituda (neboli výchylka) moc velká, dojde k přílišnému kolísání tónu, což má za následek i změny intonace. Je tedy třeba dbát na to, aby vibrato nebylo příliš kolísavé a nenarušovalo čistotu tónu.

---

39 SMOLKA, Jaroslav a kol. Malá encyklopedie hudby, Praha, 1983, str. 687.

## 4.8 Vliv psychické a fyzické stránky hráče na intonaci při veřejném vystoupení

Psychická stránka interpreta je neoddělitelnou složkou každého veřejného vystoupení. Každý výkon na podiu vyžaduje hodně sil, jak fyzických tak i psychických. Fyzickou stránku si hráč buduje již během dlouhodobé přípravy na koncert, konkrétně u hobojistů je to pravidelné cvičení, při kterém se trénuje nátisk a výdrž s dechem. *Dobrý psychický stav a duševní hygiena se musí také neustále udržovat a trénovat, aby později při veřejném vystoupení interpret zvládl psychické vypětí.*

*Hobojista by měl být silnou osobností, která zvládne i vypjatější situace během koncertu. Hoboj jako nástroj je náchylný k nejrůznějším náhlým mechanickým problémům a strojek je také bohužel věc, na kterou se nedá s klidem spolehnout. Z vlastní zkušenosti vím, že strojek může ztěžknout i krátce před koncertem a je těžko ovladatelný i z hlediska intonace. Tím spíše musí hobojoista se všemi těmito eventualitami počítat a věřit sám v sebe a svoje dovednosti.*

Je známo a do určité míry i přirozené, že výkon na veřejnosti ubírá více sil. Na vině je tréma. Ta může vlastní výkon předcházet, doprovázet a v některých případech trvá ještě i po něm. *Y. Senyshyn* dělí trému na negativní a pozitivní.<sup>40</sup> Negativní tréma může interpreta natolik spoutat, že jeho výkon není zdaleka tak dobrý, a naopak pozitivní jej dokáže „vybičovat“ k lepšímu výkonu (jednalo by se tedy o zdravou trému, která je přirozená).

Negativní tréma ale může výkon z hlediska intonace nepříznivě ovlivnit, což znám z vlastní zkušenosti i z pozorování mých kolegů studentů. *František Sedlák a Hana Váňová* uvádí, že vlivem trémy „*dochází ke změnám v srdečním tepu, ke zvýšení srdečního tlaku, k prohloubení dýchání, zvýšení hladiny adrenalinu, cukru v krvi apod.*“<sup>41</sup> Často se ale setkáváme s tím, že dech se neprohlubuje, ale právě přestává fungovat hluboké brániční dýchání, které je pro podporu intonace velmi

---

40 SENYSHYN, Yaroslav. Perspectives on performance and anxiety and their implications for creative teaching. Canadian Journal of Education.

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1585769?sid=21105816114051&uid=4&uid=3737856&uid=2>

<sup>41</sup> SEDLÁK, František, VÁŇOVÁ, Hana. Hudební psychologie pro učitele, Praha, 2013, s. 308, 309.



důležité. Dochází po té k doladování pomocí nátisku, které je po delší době únavné. Dobré tedy je v tomto případě před výkonem provádět hluboké nádechy a výdechy, aby se správné dýchání aktivovalo a celkově se zklidnil organismus. Napomáhají tomu i různá dechová cvičení. Například se nadechujeme a vydechujeme po dobu dvou až tří nebo až deseti vteřin. Dobrá jsou i cvičení, která používají zpěváci. Výdech se spojí s konsonantami „f“ či „s“ anebo po hlubokém nádechu následuje prudký výdech.

Během veřejného vystoupení také rychleji ubývají fyzické síly, opět vinou trémy. Rychleji ochabuje svalstvo, které má za úkol utvářet nátisk. Vlivem toho může kolísat intonace. Fyzická výdrž se dá ale jednoduše trénovat. Během dlouhodobé přípravy na koncert cvičíme nátiskovou a dechovou výdrž tím, že až ztrojnásobujeme dobu, po kterou bez přestávky hrajeme. Posílí se tím nátisk a zvýší se jak naše kondice, tak i schopnost soustředění.

Další věc, která úzce souvisí s psychikou hráče, je možnost vytváření psychických bloků. Ty vzniknou velice snadno, což vím i z vlastní zkušenosti. Stačí, když některý tón, například  $g^2$ , který je z těch choulostivějších, není na nástroji úplně ideálně vyladěn a méně zkušený hobojista se opakovaně setkává s problémem, že daný tón se nedaří správně intonovat. Poměrně brzy a hluboko se může zafixovat strach z této noty. Ve hře se to projeví tím, že hráč bude mít již dopředu obavu o správné ladění, a proto se mu pravděpodobně nebude ani dařit. Velkým problémem potom zůstává fakt, že pokud se tato otázka nevyřeší, hráč si pak tuto obavu přenáší dál, i když hraje na jiný nástroj, který je v tomto ohledu naprosto v pořádku.

Stejný případ potom může nastat i u nasazování. Na hoboj je to poměrně těžší, než na jiné dechové nástroje, zvláště když začínáme hrát po delší pauze a máme nasadit tóny v nejspodnějším rejstříku. Pokud se nasazení vícekrát nepodaří, může vzniknout velká obava a nasazení se nebude nadále dařit. Takovéto psychické bloky si můžeme vytvořit i z konkrétního místa konkrétní skladby. To navíc může být posilováno kolegy, kteří již dopředu označí skladbu nebo určité orchestrální sólo za velmi těžké. Hráč z něj má potom už dopředu obavy.

## 5. Popis intonačních problémů a jejich řešení v sólové hudbě

Cílem této kapitoly je přiblížit na konkrétních skladbách intonačně náročná místa, se kterými se hobojista může během svého studia a kariéry setkat. Nelze zde samozřejmě vyjmenovat všechna díla, ale jde o to upozornit na intonační úskalí aspoň těch známých a často hraných skladeb, která tvoří základ hobojového repertoáru. *Intonační problémy vyřešíme tak, že o nich budeme vědět, budeme se jimi zabývat, cvičit je, a tím, že budeme sami sebe pozorně poslouchat a snažit se dělat vše, co je potřeba ke správné hobojové hře (správné držení nástroje, těla a hlavy, nátlak, dýchání) a zároveň budeme mít teoretické znalosti o intervalech a harmonii.*

### 5.1 Robert Schumann – Romance č. 1

Jednou z velmi obtížných skladeb pro hoboj nejen z hlediska intonace jsou *Tři romance* od Roberta Schumanna. Skladba, v jejímž záhlaví je uvedeno „pro hoboj nebo housle“, skrývá mnohá intonační úskalí. Ihned na úplném začátku první z romancí se musí hobojista vypořádat s intonací  $a^2$  (když pomineme příraz před touto notou tvořený notou  $f^2$ , viz Obrázek č. 4).

Obrázek č. 4: Robert Schumann – Romance č. 1: harmonický rozbor začátku romance

Tón  $a^2$  je na hoboji poměrně choulostivým tónem a její intonace je v tomto případě o to více problematická, protože se tímto tónem začíná a hráč tak musí mít už dopředu jasnou představu o její výšce. Z pohledu harmonie tvoří tón  $a^2$  kvintu

k základnímu tónu subdominanty *d moll*. Proto musí být tato kvinta skutečně čistá. Často se stává, že hráč přijde na podium a chvíli trvá, než se intonačně zorientuje. Proto doporučuji, pokud to lze, zahrát si před výkonem několik tónů a „ohmatať“ si tak ladění (alespoň v rámci možností).

Při cvičení skladeb (i cvičení obecně) je dobré pokud možno použít pro kontrolu klavír nebo ladičku. Když tuto možnost nemáme, musíme o to více poslouchat a zlepšovat svůj sluch a pomoci si například u větších intervalů tím, že interval rozložíme na menší části.

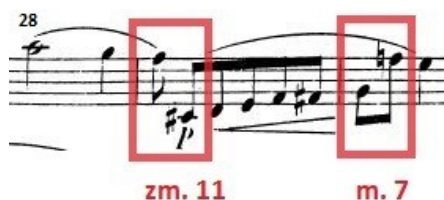
Jak už je uvedeno výše, i v hobojevých skladbách se vyskytují převážně intervaly nepřesahující *oktávu*. V první romanci jsou pouze čtyři intervaly s přesahem přes *oktávu*. Ve čtvrtém taktu můžeme *nónu*  $g^1 - a^2$  cvičit například tak, že nejdříve zahrajeme *oktávu*  $g^1 - g^2$  a k ní pak připojíme  $a^2$  a nebo opačně, když zahrajeme *sekundu* ke  $g^1$  a potom *oktávu*  $a^2$ . Uvedené způsoby jsou pro nácvik vhodné proto, že je jednodušší intonovat *sekundu* než *sekundu* přes *oktávu* – *nonu* (Obrázek č. 4). Vzhledem k harmonii v klavírním doprovodu nás více zajímá následné  $g^2$ , protože zde přecházíme přes *dominantu* do *C dur* a právě  $g^2$  je fundamentem *dominantního septakordu*. S klavírem tvoří *čistou oktávu*, takže také musí perfektně „zaladit“.

Zajímavý je takt číslo 20. V některých vydáních začíná fráze tónem  $e^3$ , což není pro hráče příliš příjemné, přestože nota má být zahrána *fp* (*fortepiano*) a tudíž by mělo být jednodušší ji nasadit. Proto už je v některých vydáních uvedena jak nota  $e^3$  tak i nota  $e^2$ , u které je napsáno, že ji hraje hoboje. V praxi se skutečně na tomto místě hraje  $e^2$ . Intonační otázka zde však nadále zůstává. Nahrazením noty  $e^3$  notou  $e^2$  vzniká interval *malé sexty* s následujícím tónem  $c^3$ . Při nácviku si můžeme pomoci opět tím, že si zahrajeme mezi těmito tóny  $a^2$ . Tak nám postupně zazní rozložený *kvartsextakord a moll*, který bude odpovídat i tónině, ve které se zde nacházíme. Stejný interval se nachází o tři takty dál (Obrázek č. 5).



Obrázek č. 5: Robert Schumann – Romance č. 1: malé sexty

Dále stojí za zmínku takty 29 a 30. Velký skok mezi  $f^2$  a  $cis^1$  (zmenšená undecima) bude spíše problémem ozevu spodního tónu. Nicméně se jedná o velký interval, ve kterém by tón  $cis^1$  mohl být nízko. V dalším taktu je třeba dát pozor také na skupinu tónů  $g^1, f^2$  a  $e^2$  (Obrázek č. 6).



Obrázek č. 6: Robert Schumann – Romance č. 1: zmenšená undecima a malá septima

*Malá septima* není interval, který by se objevoval příliš často, ale v této romanci jej najdeme ještě i v taktech 71-75 (Obrázek č. 7). Můžeme to brát jako dobrou příležitost si tento interval procvičit například na cvičení č. 2 uvedeném v kapitole 6. *Návrh systému každodenního cvičení intonace.*



Obrázek č. 7: Robert Schumann – Romance č. 1: malé septimy

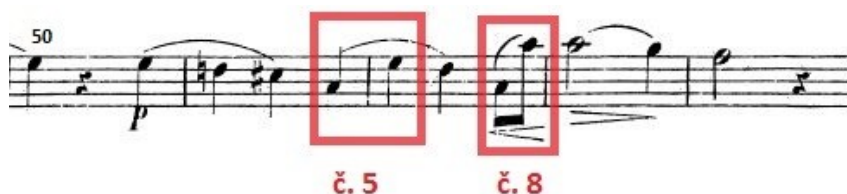
Pozor také musíme dát v taktech 32-36. Kvarta  $g^2 - c^3$  musí zaznít naprosto čistě, protože se zde přechází do tóniny *C dur* ( $c^3$  je tedy tónikou a navíc je v unisonu s klavírem). Hoboj zde musí „zasvítit“. Následujících 4-5 taktů je dynamickým vrcholem skladby. Tóny  $e^2$ ,  $g^2$  a  $d^3$  mají u hoboje tendenci být vysoko zvláště v dynamice *forte*. Proto je důležité intonaci korigovat kontrolou v nátisku anebo přikrytím dalších klapek (u  $d^3$  například čtvrtý a pátý nebo třetí a pátý prst pravé ruky, jak je uvedeno v kapitole 4.1.4 *Prstoklad*). Nota  $a^{i1}$  na konci této fráze je vzhledem k harmonii základním tónem alterovaného akordu na čtvrtém stupni a s klavírem je v unisonu. Tím je její výška jasně dána (Obrázek č. 8).

V následujícím taktu je krásný příklad *čisté oktávy* (Obrázek č. 8). Cvičení *oktáv* bychom měli zařadit už při svém každodenním rozehrávání stejně jako nácvik dalších intervalů (*tercií, kvart a kvint*) a ověřit si správnost ladění podle klavíru nebo ladičky. Tyto dva tóny musí být naprosto čisté i z pohledu harmonie, protože  $h^1$  a  $h^2$  jsou zde kvintou v tónině *e moll*, ve které se zde nacházíme.

Obrázek č. 8: Robert Schumann – Romance č. 1: čistá kvarta a oktáva

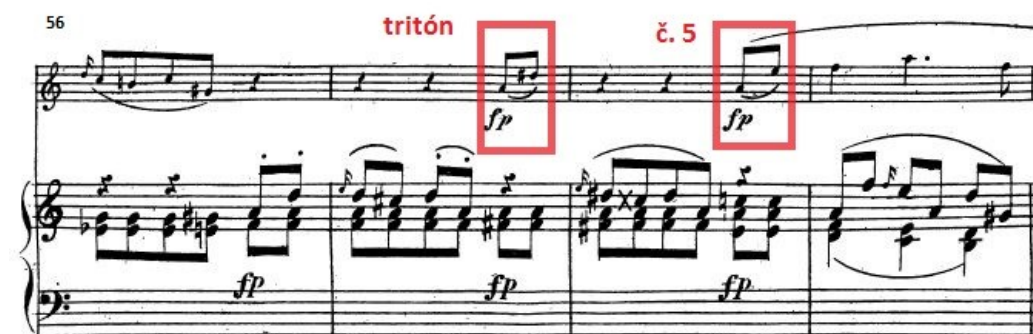
V taktu 51 tvoří tóny  $a^1$  a  $e^2$  *kvintu*. Abychom ji intonovali správně, musíme znát nedokonalosti svého nástroje. Tón  $e^2$  bývá velmi často vysoko, proto musíme vědět,

kde je intonačně umístěn právě na našem nástroji, a mít jasnou představu o jeho výšce ještě před tím, než jej zahrajeme. V následujícím taktu se opět objevuje *oktáva* tentokrát od tónu  $a^1$  (Obrázek č. 9).



Obrázek č. 9: Robert Schumann – Romance č. 1: čistá kvinta a oktáva

Zajímavější je potom takt 57, kde je na třetí dobu zvětšená kvarta (*tritón*). Je součástí jakési *sekvence*, přes kterou se vracíme zpět k tématu. Harmonicky se jedná o základní tón alterovaného čtvrtého stupně z *tóniky a moll*. To znamená, že  $dis^2$  nesmí být nízko a musí naopak více směřovat k  $e^2$ , které je v dalším taktu a je součástí *tóniky*. Opět pozor na čistou kvintu mezi  $a^1$  a  $e^2$  (Obrázek č. 10).



Obrázek č. 10: Robert Schumann – Romance č. 1: tritón a čistá kvinta

Následně se opakuje hlavní téma se všemi svými intonačními úskalími, až narazíme na takt 67 a dále, kde si můžeme procvičit postupně *velkou sextu*  $a^1 - fis^2$ , opět *čistou kvintu*  $a^1 - e^2$ , *čistou kvartu*  $a^1 - d^2$  a *velkou tercii*  $a^1 - cis^2$  (Obrázek č. 11). Pokud se na těchto pár taktů podíváme z hlediska harmonie, zjistíme, že se zde střídá *subdominanta* ( $d-fis-a$ ) s *dominantou* k této *subdominantě* ( $a-cis-e$ ). To znamená, že  $fis^2$  je *velká tercie* (nesmí být příliš vysoko),  $e^2$  je *čistá kvinta*,  $d^2$  je

základní tón, který zní v klavíru, a tudíž je jasně dán, a  $cis^2$  tvoří opět *velkou tercii*, kterou nesmíme tlačit směrem vzhůru.



Obrázek č. 11: Robert Schumann – Romance č. 1: velká sexta, čistá kvinta, čistá kvarta a velká tercie

V pátém taktu od konce první romance se objevují sestupné intervaly, které se vrací vždy k  $h^1$  (Obrázek č. 12). Je tedy důležité, aby se bez ohledu na rozlišnost intervalů, ozvalo vždy stejné  $h^1$ . V Posledních čtyřech taktech jde z hlediska intonace o „vyladění“ *tónického kvintakordu* spolu s *malou sextou* mezi tóny  $a^1$  a  $f^2$ . Zatímco  $e^2$  musíme povolit, protože většinou bývá vysoko, interval *sexty* musíme pečlivě intonovat s ohledem na  $f^2$ , které někdy může být nízko. Navíc se zde na okamžik ocitáme na *subdominantě d moll*, takže  $f^2$  je zde *malou tercií*, která nesmí být nízko, ale naopak musí být trochu širší (mírné rozšíření intervalu se týká spíše našeho pocitu a velice jemného povolení v nátisku). Poslední interval *čisté kvinty* mezi tóny  $e^2$  a  $a^1$  je choulostivý a obtížný hned z několika důvodů. Vzhledem k náročnosti skladby, co se týče dechu a celkové výdrže (i nátiskové), hobojistovi často na konci docházejí síly. Je třeba stále udržovat tlak vzduchu a zároveň mít stále flexibilní nátisk, který nepatrným povolením dovolí propojit tyto dvě poslední noty (navíc ještě hrané v dynamice *piano*). Nesmíme však samozřejmě nátisk povolit příliš, aby  $a^1$  nezaznělo nízko (Obrázek č. 12).



Obrázek č. 12: Robert Schumann – Romance č. 1: závěr

Harmonická analýza skladby by měla být součástí naší přípravy nejen kvůli intonačnímu a harmonickému citění skladby, ale pomáhá nám následně například i k lepšímu frázování, k použití vhodného způsobu artikulace a celkového pochopení záměru autora. Proto k této práci jako přílohu dokládám i rozbor několika harmonicky zajímavých míst z této romance, které by mohly být ukázkou toho, jak s pomocí harmonie pracovat na svém lepším intonování (viz Přílohy).

## 5.2 Robert Schumann - Romance č. 2

Téma druhé romance, které zní na jejím začátku a mnohokrát se opakuje, je pro hoboisty též nelehkým úkolem jak z hlediska intonace, tak kvůli hladkému propojení melodie pod *legatem* (Obrázek č. 13). První čtyři noty tvoří *tónický akord*, takže se nejdříve můžeme „naladit“ zahráním tohoto akordu v celém rozsahu nástroje. Po té je třeba věnovat pozornost velkému skoku mezi tóny  $fis^1$  a  $a^2$  (interval *malé decimy*). Můžeme jej cvičit obdobně jako výše uvedené intervaly v první romanci, čili s pomocí *oktávy* (zahrajeme nejdříve interval  $fis^1 - fis^2$  a přidáme *malou tercii*). Avšak pozor na tón  $fis^2$ , který bývá téměř vždy vysoko. Jak snížit pomocí prstokladu  $fis^2$  je popsáno v kapitole 4.1.4 *Prstoklad* (str. 14).



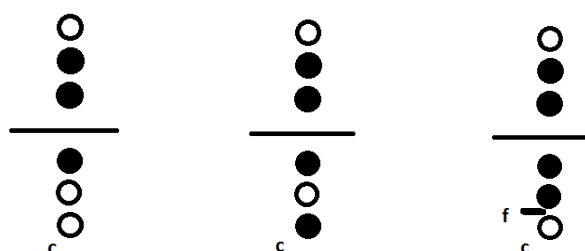
Obrázek č. 13: Robert Schumann – Romance č. 2: malá decima



Intonačně obtížný interval *čisté kvinty* se nachází na konci dílu A (Obrázek č. 14). Jedná se o tóny  $fis^2$  a  $cis^3$  v tomto místě hrané v poměrně silné dynamice, což může zapříčinit zvýšení těchto tónů. Tón  $cis^3$  můžeme snížit pomocí hned několika hmatů. Na obrázku č. 15 jsou řazeny od intonačně nejvyššího po nejnižší.



Obrázek č. 14: Robert Schumann – Romance č. 2: čistá kvinta



Obrázek č. 15: Hmaty  $cis^3$

V dílu B nejsou žádné velké intervalové skoky. Melodie zde opakovaně stoupá společně s *crescendem* a navrácí se zpět do *piana* (Obrázek č. 16). Právě ve *forte* je proto třeba dát pozor opět na  $cis^3$  na konci fráze vzhledem k tomu, že má být zahráno *sfp* (*sforzato-piano*) a mohlo by tím pádem být vysoko. V druhé části středního dílu (B) je opět choulostivým tónem  $cis^3$  (ve čtvrtém taktu po repetici) a přibývá zde také ještě  $fis^2$  (druhý takt po repetici), které je zde také psáno se *sfp*. S největší pravděpodobností bude vysoko, tudíž musíme přidat další klapku pro snížení nebo mírně povolit nátisk.



Obrázek č. 16: Robert Schumann – Romance č. 2: fortepiano

Po opakování dílu A přichází *coda* (jedenáct a půl taktu od konce, viz Obrázek č. 17). V prvních čtyřech taktech se velmi zjednodušeně řečeno střídá tónika se subdominantou. Důležitá je tedy intonace  $a^2$  (fundament *tónického kvintakordu*) a *subdominantního kvartsextakordu* ( $a^1-d^2-fis^2-a^2$ ). Vzhledem k náročnosti této romance může být intonace a stabilita  $cis^3$  (8 taktů od konce) velmi obtížná. Mělo by se objevit v piano a postupně zesilovat až k tónu  $c^3$ . To bude zase naopak pravděpodobně níž. Z noty  $c^3$  se přechází na  $h^2$ , na které je napsáno *diminuendo*. Z pohledu hráče to znamená ještě více se zde soustředit na dechovou oporu. V úplném závěru se dvakrát opakuje motiv složený z not  $e^2-his^1-cis^2$ .  $His^1$  neboli v rámci enharmonické záměny  $c^2$  bychom měli intonovat výš, protože bývá nízko, a zároveň bychom se měli snažit maximálně tento tón ztlumit. Je hodně otevřený na rozdíl od  $cis^2$ , které po něm následuje a uzavírá druhou romanci.



Obrázek č. 17: Robert Schumann – Romance č. 2: návod na intonaci jednotlivých tónů

### 5.3 Wolfgang Amadeus Mozart – Koncert pro hoboj a orchestr C dur K314 (2. věta – Adagio non troppo)

Snad nejznámější klasický koncert pro hoboj od *Wolfganga Amadea Mozarta* je (bez ohledu na to, zda byl tento koncert původně skutečně napsán pro hoboj nebo pro flétnu) jednou z vůbec nejhranějších skladeb pro hoboj. Druhá věta z tohoto koncertu je nejen velmi krásná a melodická, ale také těžká na ladění. Vzhledem ke skutečnosti, že skladby psané klasicistním stylem jsou harmonicky průhledné, je nutné mít naprosto jasnou představu o intonačním umístění tónů, které by nám měly již dopředu v hlavě zaznívat.

První nástup hoboje je složený z tónů *tónického trojzvuku* (Obrázek č. 18). Nejtěžší je intonace *malé sexty* mezi  $c^2$  a  $a^2$  ( $a^2$  může být nízko, pokud ho skutečně nepodpoříme dechem nebo nemáme úplně stabilní strojek) a skupinky not v následujícím taktu.  $Fis^2$  společně s  $g^2$  jsou tóny, které bývají vysoko skoro na všech hobojích. Důležité je zde nemačkat strojek, což se občas může stát, když chceme hrát v dynamice *piano*, a naopak se hodně uvolnit. Opět si můžeme pomoci hmaty, které jsou popsány v kapitole 4.1.4. *Prstoklad* (str. 14).

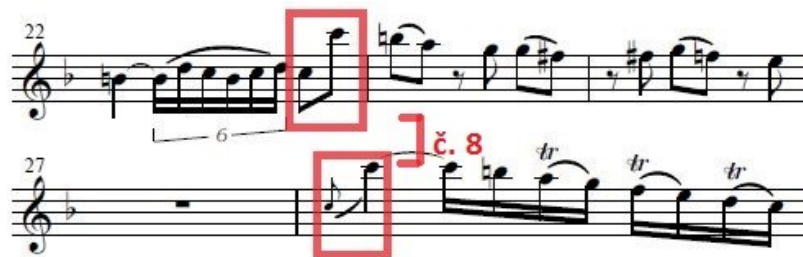
V třináctém taktu se opakuje stejná figurka, ke které se přidává  $b^2$  (na některých nástrojích bývá vysoko, na jiných nízko) a v následujícím taktu dejme pozor na  $a^2$ , které musí „zaladit“, i když se jedná o odtaž, který by se měl dynamicky stáhnout do *piana*. Dobré je se opřít o předcházející tón  $gis^2$  a pak jen lehce přejít na  $a^2$  (lépe bez vibrata).

V tomto úvodu je ještě obtížná intonace v dalším taktu (takt č. 15). Sama jsem s tímto taktem měla problémy. Vlivem toho, že na konci nabíráme větší energii a směřujeme dynamicky k tónu  $c^3$ , šestnáctinové  $d^3$  má tendenci být intonačně výš. Našemu sluchu to ale nebude vadit tolik, jako když bude následné  $c^3$  nízko. Zde bude možná i nutné  $c^3$  trochu nátiskově přitlačit výše.



Obrázek č. 18: Wolfgang Amadeus Mozart – Koncert pro hoboje a orchestr C dur: malá sexta a intonace  $d^3$  a  $c^3$

V taktu 22 a 28 máme *čistou oktávu*  $c^2-c^3$  (Obrázek č. 19). V prvním případě je jednodušší ji zaintonovat, protože je více času na přípravu nátisku.  $C^3$  už je součástí další fráze a je třeba ho nepatrně hudebně oddělit. V druhém případě je potřeba se spíše soustředit na vyšší  $c$  a mít připravený nátisk právě na něj.  $C^2$  je pouze příraz, který se zahraje jen velmi lehce a poměrně rychle a tudíž není čas na jeho přílišné intonační „ošetření“.



Obrázek č. 19: Wolfgang Amadeus Mozart – Koncert pro hoboj a orchestr C dur: oktávy

Nota  $c^3$  se v průběhu věty častokrát opakuje, proto je důležité mít její intonaci zařixovanou nejen nátiskově, ale také v naší *intonační představě*.

Takty 69 a 73 jsou identické (Obrázek č. 20). Jediný rozdíl je dynamika, ve které se většinou hrají. Zatímco první se hraje zněle spolu s následujícími takty, podruhé by se mělo v odpověď ozvat echo v *pianu*. Z intonačního hlediska je třeba uhlídat notu  $d^3$ . V prvním případě bude mít tendenci být vysoko a ve druhém je naopak nebezpečí přílišného tisknutí strojku ve snaze zahrát tuto notu v *pianu* a tím pádem její neozev a intonační labilitu. Dechová opora je zde nezbytná.



Obrázek č. 20: Wolfgang Amadeus Mozart – Koncert pro hoboj a orchestr C dur: oktávy a intonace  $d^3$

Celkově je nezbytné mít na tuto větu (potažmo skladbu) připravený skutečně perfektně ladící strojek. Přestože v ní není jediný interval, který by překračoval *oktávu*, intonace zůstává i přes to velmi průhlednou.

„Další a bezpochyby hlavní a nezbytnou částí přípravy skladby je detailní *intonační, harmonická a frázovací analýza skladby*. Všechny analýzy doporučuji provádět za klavírem, přitom si zazpívat melodickou linku, zpívat vokálním

*způsobem, naplňujícím tón živou emoci. Pokud se nenaučíme skladby nejdřív zazpívat, nemůžeme počítat s rychlým nalezením optimálního interpretačního řešení. Intonační analýza, například barokních skladeb, je nezbytná pro nalezení a pochopení rétorických figur a nalezení řešení kontrastnosti charakterů. Harmonická analýza pomůže harmonickému citění skladby a povede hráče k přehledné a promyšlené interpretaci.*<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> doc. LIKIN, Jurij. V hodinách hry na hoboj.

## 6. Návrh systému každodenního cvičení intonace

Stejně jako veškerá technika hry na hoboj i *intonace se musí pravidelně cvičit*. „*Učení se hrát čistě je komplikovaný proces vyžadující citlivost (vnímavost), sebeovládání a pochopení.*“<sup>43</sup> Cvičení na hoboj se rozhodně neobejde bez sebekázně, píle a cílevědomosti. Jen každodenní práce vede k vytyčenému cíli. Proto nabízím v této kapitole návrh každodenních cvičení, která vedou k systematizaci a zefektivnění cvičení intonace.

Nesmíme zapomínat, že cvičení intonace nebo jakékoli jiné problematiky či techniky na hoboji (nasazení, dýchání, artikulace, atd.) není odtrženo či odděleno od všech ostatních. Všechny aspekty správné hry na hoboj jsou propojeny, a proto musíme dbát na vše. To znamená, že hraní intonačního cvičení vždy předchází správné držení těla a nástroje, nádech a nasazení. *Obzvláště držení těla a nástroje spolu s dýcháním intonaci zásadně ovlivňuje*. Teprve když jsou všechny tyto podmínky splněny, můžeme začít intonaci cvičit.

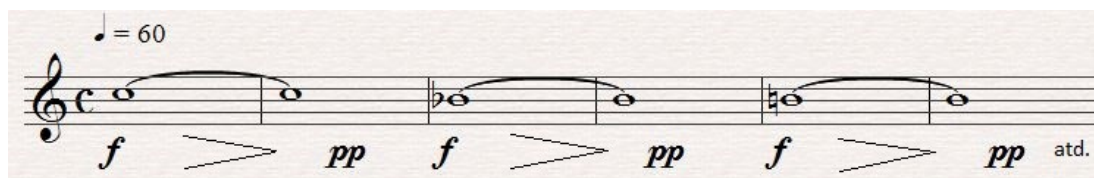
Intonační cvičení bychom měli zařazovat na začátku, když se začínáme rozehrávat. Znovu zde připomínám, že *je nezbytné je cvičit s ladičkou!* Málokdo má tak skvělý a vycvičený sluch, aby si mohl být svou intonací naprosto jistý. Můžeme jej ale cvičit například tak, že si intonaci zkusíme nejdříve určit sami dle sluchu a až po té zkontrolujeme ladění na ladičce.

Na rozehrávání jsou často doporučovány *vydržované tóny*, které jsou dobré nejen proto, že rozehrajeme strojek a rozdýcháme se, ale také proto, že se zorientujeme intonačně. Než začneme, zkontrolujeme podle ladičky výšku  $a^1$  jako výchozí bod, podle kterého se budeme orientovat. Musíme také počítat s tím, že jak se bude nástroj zahřívat, bude se měnit i výška  $a^1$ . Proto je dobré ji průběžně kontrolovat a pokud možno udržovat v místnosti, kde cvičíme, konstantní teplotu. Zpočátku bychom měli začínat ve *středním rejstříku*, kde jsou tóny stabilnější, a nejdříve postupovat směrem dolů. Teprve potom se postupně dostávat do *horního rejstříku*.

---

<sup>43</sup> SPRENKLE, Robert, LEDET, David. Art of Oboe Playing, Los Angeles, 1961, str. 17.

Proto jako první doporučuji cvičení č. 1. Jedná se o udržení výšky tónu, zatímco se mění dynamika, což je obzvláště těžké v případě, kdy přecházíme od *forte* až do *pianissima*. Opět se tu potvrzuje již výše uvedené. Bez dechové opory a mírné kontroly v nátisku není možné udržet ladění. Postupujeme po *půltónech* směrem dolů, potom se navracíme k *c<sup>2</sup>* a jdeme směrem nahoru.



Obrázek č. 21: Cvičení č. 1

Když jsme si zahráli tóny v celém rozsahu nástroje, můžeme přikročit ke cvičení č. 2. Jelikož každá melodie je tvořena intervaly, je nasnadě jejich každodenní cvičení. Následující cvičení je univerzální a lze jej použít na cvičení jakýchkoli intervalů. Pro začátek je lepší vybírat menší rozpětí intervalů (např. *tercie*) a postupně hrát větší a větší intervaly. Největší pozornost bychom měli věnovat čistým intervalům, obzvláště pak *kvartám, kvintám a oktávám*. Zároveň bychom měli vzít v potaz, že *velké sekundy* by měly být velmi lehce zúžené; *velké tercie* trochu širší, *malé tercie* trochu užší; *velké sexty* více otevřené, *malé* užší; *velké sekundy* velmi lehce zúžené; *malé septimy* trochu širší a *velké* trochu užší.<sup>44</sup>

„Intervaly samotné nám nedávají jasnou harmonickou představu – proto doporučení o inklinování tónů uvnitř intervalů nese pouze obecný charakter, opírá se o dovednosti a praxi hráče. Z barokních rétorických figur víme, že čistá kvarta často popisuje fanfáry, lov a jízdu na koních, čistá kvinta znamená odvahu a malá sexta něžnost, intervaly malé znamenají smutek, velké a zvětšené intervaly afekt radosti. Hlavním doporučením při hře intervalů je přemýšlivý a rozvážný způsob hry, kdy své barevné nebo pocitové vidění intervalů můžeme pečlivě analyzovat a korigovat.“<sup>45</sup>

Toto i následující cvičení hrajeme bez vibrata v pohodlné dynamice *mezzoforte*. Postupujeme po *půltónech* vzhůru a zpět. Dle mého názoru je důležitý návrat zpět

<sup>44</sup> DEBOST, Michel. Une simple flûte, Paříž, 1996, str. 157.

<sup>45</sup> doc. LIKIN, Jurij. V hodinách hry na hoboj.

k výchozímu tónu intervalu, abychom měli kontrolu, že se navracíme ke stejnému tónu, kterým jsme začali, a od něj se mohli půltónovým krokem posunout dále. Každý den bychom si měli vybrat 2 - 3 intervaly, které budeme na tomto cvičení praktikovat. Kdybychom přehrávali všechny intervaly v jeden den, zabralo by nám to spoustu času a brzy by nás tato cvičení nátiskově unavila.



Obrázek č. 22: Cvičení č. 2 (příklad kvint)

Cvičení č. 3 procvičuje převraty intervalů v celém rozsahu. Osobně jej používám hlavně na vyladění *kvart a kvint*, ale stejně tak na něm můžeme procvičit *malé tercie - velké sexty a velké tercie - malé sexty*. Využíváme celý rozsah nástroje. To znamená, že když se dostaneme ke *kvintě dis<sup>1</sup> – ais<sup>1</sup>* (takt č. 10), začneme už spodní *kvartou ais- dis<sup>1</sup>* a pokračujeme obdobně.

The image shows a musical score for Exercise 3, Example Quint and Quart. It consists of three staves in treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked as quarter note = 50. The first staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a crescendo to forte (f), and then a decrescendo back to mezzo-forte (mf). The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are sharp signs (#) above the notes F4, G4, A4, and B4. The piece ends with the instruction 'sim.' (simile). The second staff starts at measure 6 and continues the sequence: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff starts at measure 12 and continues the sequence: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece ends with the instruction 'atd.' (ad libitum).

Obrázek č. 23: Cvičení č. 3 (příklad kvint a kvart)

Dalším způsobem, jak cvičit intervaly, je cvičení č. 4. Zvolíme si základní tón (nejlépe ten, který je úplně ve spodním rejstříku) a od něj hrajeme směrem vzhůru postupně všechny intervaly od nejmenších po největší v celém rozsahu nástroje. Tímto způsobem procvičíme i velké intervalové skoky, které se sice příliš

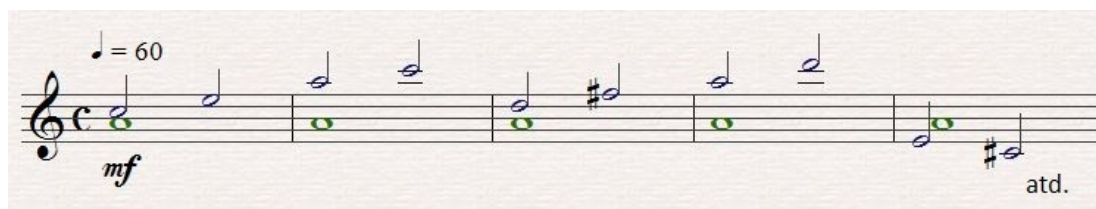


nevyskytují, ale i přesto se s nimi můžeme setkat (např. v první větě *osmé sólové fantazie e-moll od G. Ph. Telemanna*).



Obrázek č. 24: Cvičení č. 4

Cvičení č. 5 je kromě intonace také na procvičení našeho sluchu. Potřebujeme k němu ladičku, která dokáže tóny i zahrát. Zapneme tuto funkci, kdy ladička hraje jako prodlevu například tón  $a^1$ , a k němu hrajeme různé intervaly nebo akordické tóny. Ladička je v tu chvíli náš „*spoluhrač*“ a my se k ní snažíme doladit.



Obrázek č. 25: Cvičení č. 5

Tato cvičení doporučuji obohatit výběrem cvičení z metodiky *A. M. R. Barreta*, *M. Schaeferdieka* a z metodik pro flétnu *P. Bernolda* a *M. Debosta* (viz Přílohy).

## Závěr

Cílem této práce bylo přiblížit problematiku intonace při hře na hoboj. Celá tato práce není zdaleka vyčerpávající a poskytuje pouze nástin řešení problémů spojených s intonací. Je spíše výzvou k dalšímu bádání v této oblasti (např. co se týče intonace a ladění v symfonickém či komorním orchestru a dalších komorních tělesech).

Na základě úkolů vytyčených již v úvodu je v teoretické části práce proveden přehled hobojoyých metodik českých i zahraničních a jejich zhodnocení. Dále je v ní obsažena kapitola zabývající se intonací všeobecně a klíčové pojednání o vlivu nejrůznějších faktorů na intonaci. V praktické části byl proveden rozbor několika sólových skladeb a v neposlední řadě také návrh systému každodenního cvičení intonace spolu s dalšími doporučenými cvičeními z hobojoyých a flétnových metodik.

Studentům doporučuji nespoléhat pouze na rady a doporučení uvedené v této práci, ale hledat nápady a inspiraci také u svých kolegů, hrajících na jiné dechové nástroje, a začlenit tak další cvičení do svého každodenního systému cvičení intonace.

V neposlední řadě bylo zkoumání této problematiky velkým přínosem i pro mne. Během shromažďování informací a pramenů jsem získala další cenné poznatky týkající se intonace, které sama využívám při svém cvičení. Pokud tedy tato práce přinesla jejím čtenářům nové informace a jiný pohled na intonaci při hře na hoboj, splnila svůj úkol.

## Použité informační zdroje

BARRET, Apollon Marie-Rose. *Complete Method for the Oboe*. New York: Boosey & Hawkes. 219 s.

BAS, Louis. *Méthode Nouvelle de Hautbois Théorique et Pratique*. Paříž: Enoch & C<sup>ie</sup>, 1900. 151 s.

BERNOLD, Philippe. *La Technique d'Embouchure*. 4. vydání. Paříž: La Stravaganza, 2005.

BOOZE, Leanna. *The Overlooked Repertory: Twentieth-Century French Oboe Etudes*. Cincinnati, 2003. 126 s.

BROD, Henri. *Méthode pour le Hautbois*. Vyd. revidované. G. Gilletem. Paříž: Henry Lemoine & C<sup>ie</sup>, 1963. 97 s.

DEBOST, Michel. *Une simple flûte*. Paříž: Édition Van de Velde, 1996. ISBN 285868 2429

GALWAY, James. [online]. 2015. [cit. 2015-29-3]. Dostupné z WWW: [http://jamesgalway.com/index.php?page=blog&category=02--Thoughts\\_on\\_Flutes\\_and\\_Teaching&from=12&display=1501](http://jamesgalway.com/index.php?page=blog&category=02--Thoughts_on_Flutes_and_Teaching&from=12&display=1501)

GOOSENS, Leon; ROXBURGH, Edwin. *Oboe*. London: Macdonald and Jane's Publishers Limited, 1977. 236 s. ISBN 0-356-08416-7

HOLLIGER, Heinz. [online]. 2015. [cit. 2015-29-3]. Dostupné z WWW: <https://www.idrs.org/publications/controlled/DR/DR6.1/holliger.html>

HOŠEK, Miroslav. *Škola pro nejmladší hoboisty. Sešit 1*. Cheb: Music Cheb, 1998. 52 s. ISMN M-706 517-1-8

HOŠEK, Miroslav. *Škola pro nejmladší hoboisty. Sešit 2*. Cheb: Music Cheb, 1999. 78 s. ISMN M-706 517-3-2

HOŠEK, Miroslav. *Škola pro nejmladší hoboisty. Sešit 3*. Cheb: Music Cheb, 2000. 123 s. ISMN M-706 517-05-6

KUBÁT, Adolf; SMETÁČEK, Václav. *Škola hry na hoboje*. Praha: Bärenreiter, 2000. 161 s. ISMN M-2601-0067-1

MOYSE, Marcel. *De la sonorité L'art et Technique*. Paříž: Leduc, 1997. 27 s.

- NOVOTNÝ, Břetislav. [online]. 2015. [cit. 2015-27-3]. Dostupné z WWW: <http://novotny-bretislav.com/cz/kniha.html>
- SEDLÁK, František; VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. 406 s. ISBN 978-80-246-2060-2
- SENYSHYN, Yaroslav. [online]. 2015. [cit. 2015-29-3]. Dostupné z WWW: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1585769?sid=21105816114051&uid=4&uid=3737856&uid=2>
- SCHAEFERDIEK, Marc. *Foundations of Oboe Playing*. Warrgau: Accolade Musikverlag, 2009. 96s. ISMN M-50135-550-1
- SCHURING, Martin. *Oboe Art and Method*. New York: Oxford University Press, 2009. 224 s. ISBN 978-0-19-537457-5
- SMOLKA, Jaroslav a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983. 736 s. ISBN 02-184-83
- SPREngle, Robert; LEDET, David. *Art of Oboe Playing*. Los Angeles: Summy Birchard Inc, 1961. 96 s. ISBN 0-87487-040-2
- THOMAS, Orlan E. [online]. 2015. [cit. 2015-29-3]. Dostupné z WWW: <http://web.archive.org/web/20080822171950/http://www.idrs.org/publications/Journal/JNL4/oboe.html>

## Seznam ilustrací

**Obrázek č. 1:** Hmaty fis<sup>2</sup>

**Obrázek č. 2:** Hmaty d<sup>3</sup>

**Obrázek č. 3:** Hmaty e<sup>3</sup> a f<sup>3</sup>

**Obrázek č. 4:** R. Schumann – Romance č. 1: harmonický rozbor začátku romance

**Obrázek č. 5:** R. Schumann – Romance č. 1: malé sexty

**Obrázek č. 6:** R. Schumann – Romance č. 1: zmenšená undecima a malá septima

**Obrázek č. 7:** R. Schumann – Romance č. 1: malé septimy

**Obrázek č. 8:** R. Schumann – Romance č. 1: čistá kvarta a oktáva

**Obrázek č. 9:** R. Schumann – Romance č. 1: čistá kvinta a oktáva

**Obrázek č. 10:** R. Schumann – Romance č. 1: tritón a čistí kvinta

**Obrázek č. 11:** R. Schumann – Romance č. 1: velká sexta, čistá kvinta a kvarta a velká tercie

**Obrázek č. 12:** R. Schumann – Romance č. 1: závěr

**Obrázek č. 13:** R. Schumann – Romance č. 2: malá decima

**Obrázek č. 14:** R. Schumann – Romance č. 2: čistá kvinta

**Obrázek č. 15:** Hmaty cis<sup>3</sup>

**Obrázek č. 16:** R. Schumann – Romance č. 2: fortepiano

**Obrázek č. 17:** R. Schumann – Romance č. 2: návod na intonaci jednotlivých tónů

**Obrázek č. 18:** W. A. Mozart – Koncert pro hoboj a orchestr C dur: malá sexta a intonace d<sup>3</sup> a c<sup>3</sup>

**Obrázek č. 19:** W. A. Mozart – Koncert pro hoboj a orchestr C dur: oktávy

**Obrázek č. 20:** Wolfgang Amadeus Mozart – Koncert pro hoboj a orchestr C dur: oktávy a intonace d<sup>3</sup>

**Obrázek č. 21:** Cvičení č. 1

**Obrázek č. 22:** Cvičení č. 2

**Obrázek č. 23:** Cvičení č. 3

**Obrázek č. 24:** Cvičení č. 4

**Obrázek č. 25:** Cvičení č. 5

## **Seznam příloh**

**Příloha č. 1:** Apollon Marie-Rose Barret: ukázka cvičení z metodiky

**Příloha č. 2:** Marc Schaeferdiek: *Foundations of Oboe Playing* – intonační cvičení

**Příloha č. 3:** Philippe Bernold: *La Technique d'Embouchure* – Vokaliza č. 2

**Příloha č. 4:** Michel Debost: *Une simple flûte* – cvičení na intonaci

**Příloha č. 5:** Robert Schumann: Romance č. 1 - harmonický a intonační rozbor

# Přílohy

## Příloha č. 1: Apollon Marie-Rose Barret: ukázka cvičení z metodiky<sup>46</sup>

4

98

|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| CADENCES PARFAITES EN<br>MODE INVERSE, MODE MA-<br>JEUR ET MODE HOMOTONAL | PERFECT CADENCES IN<br>INVERTED, MAJOR AND<br>HOMOTONAL MODES | HAUPTKADENZEN IM UM-<br>KEHR-MODUS, IN DUR UND IN<br>HOMOTONALER MOLL-TONART | CADENCIAS PERFECTAS EN<br>MODO INVERTIDO MODO MA-<br>YOR Y MODO HOMOTONAL |
|---|---|--|---|

.. L. 20, 324

D.C.  
al Segno

Zdroj: BARRET, Apollon Marie-Rose, strana ze sbírky doc. Jurije Likina.

<sup>46</sup> Předpokládá se, že tato notová ukázka pochází z prvního vydání metodiky (Londýn, 1862)



## Příloha č. 2: Marc Schaeferdick: *Foundations of Oboe Playing* – intonační cvičení

PRACTISE-PROGRAMME 89

### FURTHER GENERAL EXERCISES

#### INTONATION EXERCISES

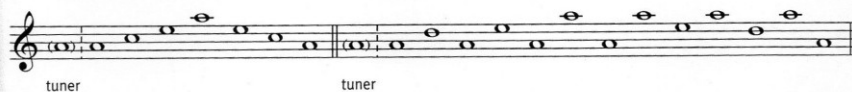
##### Prerequisites:

- Check your basic tuning before you start (eg A=440)!
- The temperature of your practise room is important. Try to keep it stable so that your instrument is not exposed to changes while you are practising.
- Always warm up before starting intonation exercises!
- Make sure your instrument has no structural intonation problems by having it checked by an instrument maker.

**Step 1:** Play slow scales or arpeggios and listen to your intonation, using a tuner. Be especially aware of problem notes on the oboe, such as:

|   |                  |
|---|------------------|
| C-Sharp <sup>1</sup> , G <sup>1</sup> , F <sup>1</sup> , B <sup>1</sup>   | - often flat     |
| C-Sharp <sup>1</sup> , E <sup>1</sup> , F-Sharp <sup>1</sup> , G <sup>1</sup> , C-Sharp <sup>1</sup> , D <sup>1</sup> | - often sharp    |
| A <sup>1</sup> , F <sup>1</sup> , G-Sharp <sup>1</sup>  | - often unstable |

**Step 2:** Play a constant tone on your tuner (you can think of the tuner as your partner!). Play various intervals against this ostinato tone and try to adapt your intonation and sound to it.



**Step 3:** Play passages from slow movements and check your intonation against an ostinato tone on your tuner or a piano.

- eg. Saint-Saëns Oboe Sonata Op.166, 2nd movement, against ostinato F<sup>1</sup>.  
Strauss Oboe Concerto, 2nd movement, against ostinato B<sup>1</sup>.  
Telemann Sonata in A Minor, against ostinato A<sup>1</sup>.

- Try to use your ears before looking at the tuner!
- You can change intonation using the following elements:
  - a) The air (breathing, support).
  - b) Your embouchure/lips.
  - c) The position of the reed and instrument.
  - d) The resonating space in the mouth/palate.
  - e) Your tongue-position (a-e-o-i-oo)

**Important**

- Try to correct intonation using air-pressure in your mouth/palate more than your embouchure. **Tips**
- Practising slow fourths, fifths, and octaves is particularly useful!
- Pitch major thirds a little flatter and minor thirds a little higher.
- Experiment with alternate fingerings in combination with extreme dynamics.

ACC. 1218

Zdroj: SCHAEFERDIEK, Marc. *Foundations of Oboe Playing*. Warngau: Accolade Musikverlag, 2009.

Příloha č. 3: Philippe Bernold: *La Technique d'Embouchure* – Vokalíza č. 2

11

Vocalise n° 2

The musical score for 'Vocalise n° 2' is presented on 11 staves. The first staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Dynamics markings are *mf*, *f*, and *mf*. The second staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. It begins with a *sim.* (sostenuto) marking. The remaining staves continue the piano accompaniment with various rhythmic patterns and accidentals.

Zdroj: BERNOLD, Philippe. *La Technique d'Embouchure*. 4. vydání. Paříž: La Stravaganza, 2005.

Příloha č. 4: Michel Debost: *Une simple flûte* – cvičení na intonaci

140 INTERVALLES

Intervalles n°3a quarts justes descendantes et quintes justes ascendantes

Changements sur le centre de gravité et la vitesse d'air sans mandibulation : Vibrato moyen – legato avec les doigts. Chanter la deuxième note :

Confortable ♩ = 84 Arrêts libres, durées mesurées



Nuance stable sans crescendo ni diminuendo

Continuer ainsi jusqu'à la note la plus grave puis :



ainsi de suite jusqu'à la note la plus aiguë.



Puis redescendre par quarts justes jusqu'à la note de départ.



Les Intervalles n°3b, sur le même modèle, procèdent en quintes justes descendantes et en quarts justes ascendantes.

Zdroj: DEBOST, Michel. *Une simple flûte*. Paříž, Édition Van de Velde, 1996.

Příloha č. 5: Robert Schumann: Romance č. 1 - harmonický rozbor

2

ROMANZE I  
 von  
 ROBERT SCHUMANN.

Op. 94.

Bonn bei N. Simrock.

Nicht schnell. M. M.  $\text{♩} = 100.$

Hoboe

Piano-  
 Forte.

C dur

č. 8 v. 3 unisono

T S T D T D III S D VI

T S T D T

T D II D<sup>2</sup> T II III

First system of a musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cres*) and another piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment also features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cres*), ending with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Second system of the musical score. The vocal line is marked with a red box containing a sharp sign ( $\sharp$ ) and the text "C dur" above it. The piano accompaniment is marked with a red box containing a sharp sign ( $\sharp$ ) and the text "unisono" above it. Dynamics include *cres*, *f*, and *ff*.

Third system of the musical score. The vocal line has a red box containing a sharp sign ( $\sharp$ ) and the text "unisono" below it. The piano accompaniment has a red box containing a sharp sign ( $\sharp$ ) and the text "č. 5" below it. A red arrow points from "IV" to "T - emoll". Dynamics include *ff*, *cres*, and *ff*.

Fourth system of the musical score. The vocal line features a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment also features a fortissimo (*ff*) dynamic. The system concludes with a double bar line and the number "407" centered below the staff.

1.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The bass staff includes a red arrow pointing to the right with the letter 'D' above it.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. Red boxes highlight specific notes in both staves. The treble staff has markings 'č. 8' and 'm. 3'. The bass staff has the marking 'scherz:'. Below the staves, the text 'T - d moll', 'D', and 'T' is written in red.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The bass staff has the marking 'IV' and a red arrow pointing to the right with 'T - a moll' written below it. The word 'scherz:' is also present in the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The bass staff has the marking 'pp' and the number '4957.' below it.

5.

The image shows a musical score for the first system of Schumann's 3 Romances, Op. 94. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is annotated with red boxes and arrows indicating fingerings and articulation. The first system includes a vocal line with notes marked 'v. 3' and 'č. 5', and a piano accompaniment with notes marked 'T', 'S', and 'D' with arrows pointing right. The second system includes a vocal line with notes marked 'v. 3' and a piano accompaniment with notes marked 'S', 'D', 'S', 'D', 'S' with arrows pointing right. The third system includes a piano accompaniment with notes marked 'D' and 'S' with arrows pointing right. The fourth system includes a vocal line with notes marked 'č. 5', 'm. 3', and 'č. 5', and a piano accompaniment with notes marked 'T', 'S', 'T', 'S', 'T'.

Zdroj: International Music Score Library Project

[http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP327930-PMLP39688-RSchumann\\_3\\_Romances\\_Op.94\\_fe.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP327930-PMLP39688-RSchumann_3_Romances_Op.94_fe.pdf)