

SBOROVÁ INTONACE

Definice: *Sborová intonace je způsob nepřesného zpěvu podle přesného notového zápisu. Je to příležitost, jak se mohou sboroví zpěváci pomstít sbormistrovi za všechna jeho příkoří.*

1. Cíle a úkoly intonační výchovy v pěveckém sboru

Intonační výchova představuje jeden z nejeftivnějších způsobů rozvoje hudebnosti zpěváka. Jejím cílem je všestranný rozvoj jeho hudebních schopností, především jeho melodické a harmonické představivosti, tonálního citění a hudební paměti. Zaměřuje se jednak na získání dovedností zpěvu podle notového záznamu, jednak na výchovu k intonační čistotě jako základnímu požadavku umělecké krásy hudební skladby. Oba tyto úkoly spolu úzce souvisejí a jejich výsledky se vzájemně ovlivňují.

1.1. Rozvíjení dovedností zpěvu podle notového záznamu

Rozsah a kvalita výcviku zpěvu podle notového záznamu (zpěvu „z listu“) závisí na typu sboru, jeho cílovém zaměření, výběru zpěváků, jejich věku, počtu, délce a frekvenci zkoušek apod. Avšak ani u začínajících, z hlediska hudební přípravy málo zkušených pěveckých souborů, nebo u souborů mladšího školního nebo předškolního věku bychom od principu zpěvu podle notového zápisu neměli upustit. Asociace zvukových obrazů melodie a jejího optického zobrazení v notách podporují totiž rychlejší a trvalejší osvojení a usnadňují její opakování a upevňování.

Mezi intonací podle poslechu a intonací podle not existuje mnoho mezistupňů. Ideální by jistě bylo, kdyby hudebně teoretická, pěvecká, intonační a rytmická výchova dostaly ve výchově sborového zpěváka svůj systém, svou metodickou posloupnost, jak je tomu např. ve věkově stejnorodých přípravkách některých výběrových dětských pěveckých sborů, které ještě nejsou tolik vázány na úkoly veřejných vystoupení. V práci běžných pěveckých kolektivů však nelze provést výběr studovaných skladeb tak dokonale, aby ve svém uspořádání odpovídal potřebám systematického intonačního (a zároveň i pěveckého a rytmického) výcviku. Jedním z hlavních kritérií tohoto výběru je stránka obsahová a další hlediska jsou jí přece jen podřízena. Proto vedeme intonační výcvik většinou dvěma směry: první zachovává postupné, metodicky ověřené rozvíjení intonačních dovedností, druhý reaguje na okamžité, konkrétní problémy studovaných skladeb. Intonační výcvik provádíme obvykle na počátku zkoušek, většinou ve spojení s rozvíjením pěveckotechnických dovedností. I když má schopnost zpěvu podle notového zápisu pro práci pěveckého sboru nesmírný

význam, nesmí se stát ani ve výběrových sborech nikdy cílem, nýbrž pouze prostředkem reprodukce vokálních skladeb.

1.1.1. Intonační metodika, její historie a současnost

Na rozdíl od vokální imitace jsou při vokální intonaci, kterou bychom mohli definovat jako uvědomělý přenos notového zápisu daného hudebního útvaru v jeho odpovídající zvukovou podobu prostřednictvím hlasového orgánu intimujícího jedince, jejími spouštěcími mechanismy podněty zrakové. Vznikají jako smyslový odraz ve zrakovém analyzátoru. U vokální imitace jsou to sluchové vjemy.

Snaha naučit zpívat podle not je téměř tak stará jako notové písmo samo. Řada návodů a metodických postupů dokazuje historicky vážné úsilí o vyřešení tohoto problému. Můžeme hovořit v zásadě o dvou základních intonačních metodách využívajících relací mezi tóny: o metodě tonální a intervalové.

Podstatou tonálních intonačních metod je jejich orientace na tonální citění (na schopnost chápat tonální vztahy v melodii). V intonaci tonální metodou chápeme každý tón v jeho vztahu k tónice, k tónickému kvintakordu. Nutným teoretickým předpokladem tonálních metod je bezpečná orientace v jednotlivých tóninách a určování funkčnosti jejich stupňů. Tonální metody rozlišují většinou tóninu dur a moll (diatoniku) a chromatiku. Tonální metody jsou nejvhodnější pro intonaci výrazně tonálních melodií, v nichž se chromatické tóny objevují jen ojediněle.

Intervalová metoda chápe melodii jako postupný sled intervalů. I intonace intervalů má v praxi většinou tonální základ, a proto tato metoda navazuje obvykle na metodu tonální. Interval si představujeme jako abstrahované vztahy tonální, řadu intervalů pak jako řetěz modulací. Intervalová metoda se nejlépe uplatní při zpěvu alterovaných a chromatických tónů, při vybočení a modulaci a v náročnějších postupech, kde ztrácíme tonální oporu.

Přestože intervalová metoda umožňuje spolehlivou intonaci kterékoliv melodie, není vzhledem ke svým nárokům na značný stupeň abstrakce i teoretických znalostí vhodná pro použití ve školních nebo méně hudebně vybavených sborech. Velmi často se však vyskytuje v kombinaci s metodou tonální, což představuje nejvýhodnější způsob použití. Vyskytují-li se např. v tonální melodii vedlejší stupně ve spojení mezi sebou, bývá někdy výhodné, pomůžeme-li si intervalovou představou.

Mezi nejvýznamnější intonační metody XIX. století patřily metoda číselná, metoda Tonic-sol-fa, metoda Tonika-Do a metoda Battkova.

Tonální intonační metody používané v současné době se liší především druhem „opory“ při intonaci melodických skoků, výchozím „intonačním prostorem“ a způsobem jeho rozšiřování, odlišnou orientací v durových a mollových tóninách, využitím intonační kreativity, případně způsobem kombinování tonálního a intervalového intonačního principu.

Tuto „oporu“ může tvořit solmizační slabika (solmizační vztah), „ opěrná píseň“, durová stupnice, tónický kvintakord, sekvencové řady různých diatonických vzestupných a sestupných intervalových postupů, kostra durové (Orff) nebo mollové (Kodály) pentatoniky apod.

Výchozím intonačním prostorem může být 5.– 3. stupeň (postup při rozvíjení durové nebo mollové pentatoniky umožňující bohaté využití tvořivých intonačních činností), 1.– 3. stupeň v dur (s podobnými kreativními možnostmi založenými na využití vztahu T – D – T (způsob hudebních otázek a odpovědí). Může však respektovat i věk a hudební zkušenosti zpěváků a pohybovat se třeba hned v rozsahu stupnicových postupů v rozsahu celé durové stupnice.

Intonaci v mollové tónině je možno chápat ve vztahu k paralelní nebo stejnojmenné tónině dur, podobně lze rozdílným způsobem pracovat s intonací v církevních tóninách.

1.1.2. Intonační metodika v mé vlastní pedagogické praxi

Výuce intonační a sluchové výchovy jsem se věnoval na pedagogické fakultě UK v Praze téměř 40 let, a to především v oborech Hudební výchova pro 2. stupeň ZŠ a gymnázia a v oboru Sbormistrovství. Pro toto studium jsem připravil čtyřdílné skriptum „Intonace a sluchová výchova“. Na poněkud jiných principech jsem ve spolupráci s didaktiky katedry pro výuku hudební výchovy na 1. stupni ZŠ připravil další moderní třídílné skriptum pro tento obor – „Počátky tvořivé intonace“ – uvádějící postupy, které bylo možno aplikovat přímo v učitelské praxi na 1. stupni ZŠ. A protože jsem vždy kritizoval nekonceptnost a nesystematičnost učebnic hudební výchovy pro ZŠ, nesourodost použitého materiálu a jejich naprosto nefundované zpracování intonačního postupu, pokusil jsem se spolu s kolegyní, didaktičkou HV na 2. stupni ZŠ Dr. Ivanou Štíbrovou, vytvořit dvě alternativní učebnice pro 5. a 6. ročník ZŠ, které by nabídly systematické, kreativní rozvíjení všech hudebních schopností ve spojení s uměním literárním i výtvarným. Každý díl této „Hudební dílny“ (jak zněl podtitul učebnic) byl vytvořen na společném tematickém základu (I. – Jaro, léto, podzim, zima; II. – Cestujeme po světě).

Při přípravě kapitoly „Vokální intonace a její metody na ZŠ“ pro vysokoškolskou učebnici „Didaktika HV na 2. stupni ZŠ“, jsem měl možnost se podrobně seznámit se všemi historickými i současnými intonačními metodami u nás i v cizině. Po analýze jejich předností a nedostatků jsem pak shrnul jejich progresivní rysy a pokusil se stanovit požadavky, kterými by se měla úspěšná intonační metoda řídit:

1. *Východiskem intonační výchovy je tonální cítění, které se neomezuje pouze na durovou nebo mollovou tonalitu, nýbrž zasahuje i do oblasti chromatiky. Tonální cítění umožňuje vnímat hudbu nikoli jako sled izolovaných prvků, nýbrž v jejich souvislostech. Východiskem intonační výchovy budou tedy metody založené na tonálním cítění.*

2. Metodický postup by měl *vždy vycházet z živé hudby*, z intonačních vazeb vybraných z lidových písní. Osvojení si „hudební mateřštiny“ usnadňuje přechod k hodnotné hudbě umělecké.

3. Základním problémem všech intonačních metod tonálních je osvojení si tzv. volného nástupu jednotlivých stupňů – nástupu skokem. (Je třeba rozlišovat skutečný „volný nástup“ od pouhého rozloženého akordu, který chápeme vždy jako celek.) Tento tonální vztah (vztah k tónice nebo jiným opěrným stupňům tónického kvintakordu) může být abstrahován jako intonační pojem pomocí různých opor, např. počátečního tónu známé písně, solmizační slabiky.

Zahraniční zkušenosti dokazují, že se jako nejúspěšnější *opora* osvědčují *relativní solmizační slabiky* ve spojení se známou melodií. Vyjadřují tytéž tonální vztahy ve všech tóninách téhož tónorodu. Proti jiným oporám mají značné výhody v tom, že usnadňují pochopení intonačních vztahů, upevňují hierarchii jednotlivých stupňů, nutí k provádění pojmové a hudební analýzy každého vztahu a vytvářejí návyky hudebního myšlení.

4. Důležitým rysem intonační metody by měla být její *komplexnost*. Zároveň s rozvojem tonálního citění a relativního sluchu musí podporovat rozvoj hudební představivosti a paměti, rytmického citění, harmonického citění a citu pro polyfonní vedení hlasů. Musí věnovat pozornost rozvoji kreativity a improvizačních schopností a spojení hudby s pohybem

Současně s vokální intonací musí probíhat i *systematická sluchová analýza*. Každý nový prvek, který se zpěvák učí intonovat, musí umět zpětně zachytit „v notopise“. (Různé formy hudebních diktátů, při nichž analýzu může v relativní formě provádět solmizační slabika, fonogestický znak nebo hra na hudebním nástroji.

Od počátku musí být v intonační výchově uplatňován i *soustavný výcvik rytmického citění*. Rytmická výchova dokonce v některých metodách intonačnímu výcviku předchází (Kodály, Martenot, Orff aj.). Důležitou a často opomíjenou metodickou pomůckou jsou *rytmické slabiky*.

Intonační výcvik musí obsahovat i *rozvíjení harmonického citění a citu pro polyfonii*. Zpěváci se učí představovat si jednotlivé stupně jako součásti základních harmonických funkcí (kvintakordů na T, D, S), zpívají dvojhlasé a vícehlasé melodie s homofonní nebo polyfonní strukturou. Vícehlasá intonace (nebo její představa podmíněná harmonickým intonačním citěním) ovlivňuje kladně intonační čistotu a poskytuje hlubší estetický prožitek i při recepci vícehlasé skladby.

Podmínkou úspěšného rozvíjení intonačních schopností je spojení intonační výchovy se spontánními hudebními projevy zpěváků, s jejich hudební tvořivostí.

V intonačních postupech by měla být věnována zvýšená pozornost i hlasové (pěvecké) výchově. Obě složky se vzájemně ovlivňují a podmiňují. Hlasová výchova umožňuje a zpřesňuje intonaci, čistá intonace je základem správné hlasové výchovy

5. Z důvodů hudebně psychologických pokládáme za výhodnější vyvození mollové řady jejím srovnáním se stejnojmennou řadou durovou. (Základní tón obou tónin je výrazem téhož klidu, z něhož melodický pohyb vychází.)

Ve výuce intonace na pedagogické fakultě jsem pak použil tyto metodické kroky:

DIATONIKA DUR

1. Durová stupnice a její vícehlasá provedení
2. Obraty durové stupnice a stupňovité postupy v durové tónině v celém hlasovém rozsahu
3. Opěrný tónický kvintakord a melodické postupy po jeho rozšířeném tvaru
4. Kombinace stupňovitých postupů s postupy po tónech rozšířeného tónického kvintakordu
5. Intonace a analýza intervalů obsažených v rozšířeném tónickém kvintakordu (3v, 3m, 5č, 8č)
6. Terciové postupy a jejich kombinace s předchozími intonačními prvky
7. Intonace a analýza volně nastupujícího 7. stupně
8. Intonace a analýza volně nastupujícího 2. stupně
9. Intonace a analýza celotónových a půltónových vztahů (2v, 2m) a jejich kombinace s předchozími intervaly
10. Intonace a analýza volně nastupujícího 6. stupně
11. Intonace a analýza intervalu velká sexta (6v)
12. Intonace a analýza volně nastupujícího 4. stupně
13. Intonace a analýza intervalů čistá kvarta (4č) a velká septima (7v)

DIATONIKA MOLL

1. Kvartové a kvintové postupy v dur. Intonace a analýza melodií v rozsahu mollového pentachordu (1.– 5. stupeň) – stupňovité postupy, tón incký mollový kvintakord a volné nástupy jeho prvků
2. Intonace a analýza melodií v rozsahu od spodního 7. stupně k nezvýšenému 6. stupni – stupňovité postupy v kombinaci s volně nastupujícími tóny rozšířeného tónického trojzvuku
3. Intonace a analýza volně nastupujícího zvýšeného 7. a 2. stupně
4. Intonace a analýza volně nastupujícího 4. stupně
5. Intonace a analýza volně nastupujícího nezvýšeného 6. stupně. Stupnice moll harmonická. Terciové postupy a typické melodické struktury v tónině moll harmonické
6. Intonace a analýza volně nastupujícího nezvýšeného 7. stupně. Stupnice moll aiolská. Terciové postupy a typické melodické struktury v tónině moll aiolské
7. Intonace a analýza volně nastupujícího zvýšeného 6. stupně. Stupnice moll melodická. Terciové postupy a typické melodické struktury v moll melodické
8. Intonace a analýza intervalů malá sexta (6m) a malá septima (7m)

9. Stupnice a tóniny dur aiolská, harmonická a melodická. Intonace a analýza řad vytvořených kombinací dosud známých tetrachordů

CÍRKEVNÍ A EXOTICKÉ TÓNINY. DIATONICKÁ MODULACE. CHROMATIKA

1. Celotónová a chromatická stupnice. Zmenšený a zvětšený kvintakord
2. Obraty durového a mollového kvintakordu. Dominantní septakord a jeho obraty
3. Církevní a exotické stupnice
4. Intonace v církevních a exotických tóninách
5. Diatonická modulace
6. Intonace rozložených akordů v kadencích
7. Chromatika. Připravené tóny chromatické
8. Volné nástupy alterovaných vedlejších stupňů
9. Zvětšená kvarta (4zv), zmenšená kvinta (5zm) a další zvětšené a zmenšené intervaly
10. Alterované stupně hlavní
11. Tóny pamětné a vztažné
12. Chromatická a enharmonická modulace

1.2. Výchova k intonační čistotě vokální interpretace

1.2.1. Čistota sborové intonace jako základní požadavek umělecké krásy vokální sborové skladby

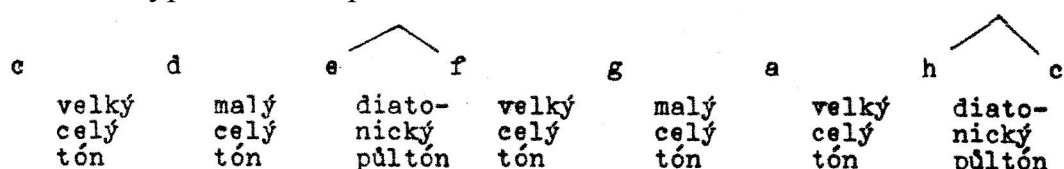
Samotná dovednost zpěvu podle notového záznamu by byla nepostačující podmínkou zvládnutí hudební skladby. Od prvních počátků intonačního výcviku musíme bezpodmínečně dbát na výchovu k intonační čistotě, ať již jde o speciální intonační cvičení, výcvik pěvecké techniky nebo nácvič nových skladeb a ať již jde o práci s dětskými nebo dospělými zpěváky. Čistá intonace je totiž jedním z nejvýznamnějších hodnotících hledisek sborového výkonu. Zkušenosti potvrzují, že návyky nepřesné, přibližné intonace se velice snadno a rychle zafixují a zpěvák, třebaže má dobrý hudební sluch, zpívá z pohodlnosti falešně, aniž by si tento nedostatek uvědomoval (totéž platí např. i pro vytvoření správných intonačních návyků při výuce hry na smyčcové nástroje). Při výcviku intonační čistoty sborového zpěvu je třeba si uvědomit, že *sborová intonace je souhrnem intonace jednotlivých zpěváků*. Špatně intonující jednotlivci ovlivňují negativně intonační čistotu hlasové skupiny a většinou pak i celého sboru. Proto se při výcviku intonační čistoty praktikuje především u intonačně složitějších míst velice často její málo oblíbená kontrola zpěvem jednotlivých zpěváků, dvojic v unisonu i dvojhlasu, trojic v stejnorodém tříhlasu, případně až stejnorodých nebo smíšených kvartet. Nikdy nesmíme zapomínat též na to, že čistou intonaci je třeba nacvičovat *v pomalém tempu* (zpěvák potřebuje čas k dokonalé představě tónu a kontrole jeho intonační čistoty) a ve *slabé,*

maximálně střední dynamice, umožňující správné tvoření tónu, případně snadnější kontrolu harmonických vztahů s dalšími hlasy.

V názoru na ideál intonační čistoty se současní hudební pedagogové, vědci i sbormistři různí. Jedni vycházejí ze zákonů akustiky a tvrdí, že čistota vokální intonace je určována zákonitostmi přirozeného ladění, jemuž se sborová zpěváci svým výkonem mají přiblížit. Zvukovou krásu harmonických struktur v přirozeném ladění způsobuje zesílené znění zvýšeného počtu znějících alikvotních tónů. Na rozdíl od temperovaného ladění rozlišuje přirozené ladění velké a malé celé tóny a diatonické a chromatické půltóny. Výšková diference těchto celých tónů a půltónů je sice jen nepatrná, ale je ji třeba v melodické řadě i v harmonických souzvucích respektovat.

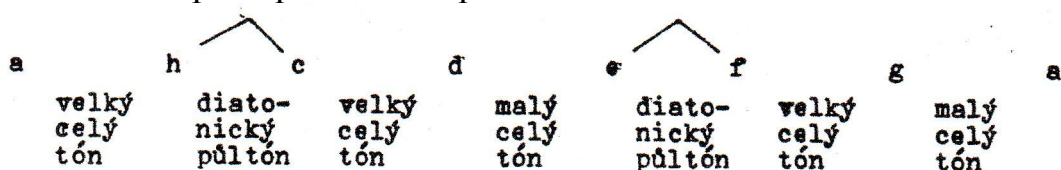
Základem přirozeného ladění je uspořádání diatonických kroků v přirozené durové stupnici, které je i východiskem pro jejich uspořádání ve stupnici mollové a chromatické.

V C dur vypadá toto uspořádání takto:

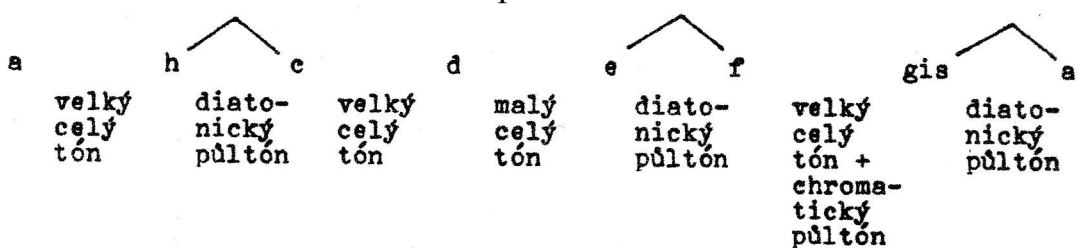


Převědeme-li uvedené uspořádání do řeči stupňů, znamená to, že v přirozené durové stupnici je vždy mezi 1.–2., 4.–5. a 6.–7. stupněm velký celý tón, mezi 2.–3. a 5.–6. stupněm malý celý tón a mezi 3.–4. a 7.–8. stupněm diatonický půltón. Zajímavé je z tohoto hlediska i srovnání obou tetrachordů, které se pořadím velkého a malého celého tónu mezi 1.–2. a 2.–3. tónem tetrachordu liší. Podobné uspořádání platí tedy pro každou durovou stupnici v přirozeném ladění.

Aiolská mollová stupnice odvozuje tyto vztahové nuance kroků mezi sousedními stupni z paralelní stupnice durové:



Podobně harmonická mollová stupnice:



U melodické mollové stupnice odpovídá uspořádání druhého tetrachordu prvému tetrachordu durové stupnice:



V chromatické stupnici vyplňujeme celotónové kroky přirozené durové řady kroky chromatických a diatonických půltónů. Chromatický (malý) půltón vznikne chromatickým posunutím tónu – jeho zvýšením nebo snížením – jde tedy o interval zvětšené primy (např. d – dis, d – des), diatonický (velký) půltón představuje intervalově malou sekundu. Chromatický půltón je tedy v přirozeném ladění menší než půltón diatonický. Tato rozdílnost vynikne lépe v grafickém znázornění:



(V přirozeném ladění nelze tedy zaměňovat enharmonické tóny, jako např. cis – des, e – fes, eis – f apod.)

Ve vzestupné chromatické stupnici jsou tyto půltóny uspořádány takto:

:	cis	d	dis	e	f	fis	g	atd.
chroma-	diato-	chroma-	diato-	diato-	chroma-	diato-		
tický	nický	tický	nický	nický	tický	nický		
půltón	půltón	půltón	půltón	půltón	půltón	půltón		

Podobně v chromatické stupnici sestupné:

c	h	hes	a	as	g	ges	f	atd.
diato-	chroma-	diato-	chroma-	diato-	chroma-	diato-		
nický	tický	nický	tický	nický	tický	nický		
půltón	půltón	půltón	půltón	půltón	půltón	půltón		

Pokud jde o velikost jednotlivých diatonických a chromatických půltónů, je situace v přirozené chromatické stupnici zkomplikována ještě existencí velkých a malých celých tónů. Tato akustická analýza však již přesahuje potřeby jakékoliv sborové praxe.

V ní se zákonitosti přirozeného ladění uplatňují nejčastěji uvědomováním si funkční charakteristiky jednotlivých stupňů diatonické nebo modulující melodie a z ní vyplývajících jejich přesného výškového umístění, v chromatické pak především teoretickou analýzou a adekvátní intonací vztahů chromatických a diatonických půltónů. Při intonaci melodií jde tedy o přesnou kvalitu půltónových a celotónových kroků i větších intervalových skoků, v harmonických souzvucích o vyrovnávání čistoty ladění vzhledem k modulačnímu průběhu skladby. (Někdy

je třeba opravit výškově i držený nebo opakovaný tón, pokud v novém akordu získává jiný funkční význam.)

I když budeme respektovat akustické důvody, které hovoří pro přednosti přirozeného ladění při vytváření ideálu intonační čistoty, musíme si uvědomit rozdílnost zvuku sólového hlasu a hlasové skupiny, zvuku ansámblu se sólovým obsazením jednotlivých hlasů a zvuku celého pěveckého sboru (podobné srovnání nabízí např. i zvuk sólových houslí a houslové skupiny, smyčcového kvarteta a smyčcového orchestru). Nepostřehnutelné intonační odchylky a individuální rozdílnost vibrata jednotlivých zpěváků (hráčů na smyčcové nástroje), jeho velikost a rychlost a vlastně již vibrato samo vytvářejí tón, který je svým charakterem bohatší, mohutnější, tón, v jehož širším intonačním pásmu se nacházejí jak tóny přirozeného, tak i temperovaného ladění. Tato zvuková charakteristika sborového tónu a nedokonalá ostrost našeho sluchu, nerozlišující drobné výškové rozdíly ve frekvenčním pásmu tónu, přivedla druhou skupinu hudebních odborníků k názoru, že ideálem intonační čistoty může být i dvanáctitónové temperované ladění.

Větší intonační volnost umožňuje jednohlas, vícehlas je daleko více vázán zákonitostmi harmonie.

Jednotlivé tóny tonální melodie se od sebe liší stupněm stálosti (z tónů tónického trojzvuku je nejstálější tónika, pak dominanta a nejméně stálý je 3. stupeň), nebo charakterem pohybové tendence (7. stupeň – citlivý tón stoupající, 4. stupeň – citlivý tón klesající, 2. a 6. stupeň – vedlejší stupně s klesající pohybovou tendencí do 1. resp. 5. stupně, alterované tóny, jejichž ostrá pohybová tendence je obdobná jako u přirozených citlivých tónů apod.). V intonační praxi se většinou podvědomě, někdy však i záměrně tato pohybová tendence tónů zdůrazňuje. Vytvářejí se tak vlastně drobné odchylky od frekvenčního pásma tónu. Nepřesahují-li však tzv. estetické pásmo tónu, nevnímá naše ucho tyto tóny jako falešné. Takovému způsobu intonace říkáme intonace výrazová. Velice často ji používají hráči na smyčcové nástroje. U hráčů na dechové nástroje i u zpěváků je obtížnější, a proto také méně obvyklá.

1.2.2. Některé příčiny nečisté intonace

Příčiny nečisté intonace mohou být různé, Někdy ji způsobují důvody subjektivní, jindy objektivní, někdy i jejich souhrn.

K *subjektivním příčinám* patří:

1. špatný hudební sluch zpěváků

Někdy stačí i jednotlivec, který způsobuje trvalou distonaci (zpěv nad tónem) nebo detonaci (zpěv pod tónem) hlasové skupiny a pak i celého sboru. Podobné zpěváky je lépe ze sboru vyřadit a pokusit se individuální prací o nápravu zjištěných nedostatků.

2. chybné tvoření tónu

Intonační čistota souvisí velmi úzce se správnou pěveckou technikou. Podmínkou čisté intonace je správná a včasná představa tónu nejen z hlediska jeho přesné výšky, ale i z hlediska kvality tónu, jeho pěveckotechnické realizace. Jakékoliv nedostatky v pěvecké technice (technice dechu, nasazení tónu, pěvecké artikulaci, zásadách hlasové hygieny apod.) ovlivňují vždy negativně úroveň intonační čistoty. U dospělých zpěváků představuje velké nebezpečí také silné, nepřirozené vlnění tónu, tzv. tremolo. Větší počet zpěváků s touto pěveckou charakteristikou v různých hlasech způsobuje někdy až naprostou intonační nesrozumitelnost.

K distonování nebo detonování může docházet buď v celém hlasovém rozsahu nebo v jednotlivých polohách.

Výška tónu ve spojení se silou tónu je z fyziologického hlediska určena stupněm napětí, pod kterým se nachází chvějící se hmota hlasivek. To znamená, že při intonaci jde o vyvážený poměr napětí a hmoty. Bude-li při vysokém tónu převažovat hmota, bude tón příliš nízko, dominuje-li napětí, příliš vysoko. Prakticky z toho vyplývá, že zpíváme-li na své poměry příliš hutně, budeme mít sklon k detonaci, zpíváme-li příliš slabě, k distonaci. Někteří zpěváci tak zpívají buď ze zvyku nebo v okamžité situaci (např. zpěv ve velkém prostoru je podněcuje k tvoření příliš silného tónu, jehož výsledkem je detonace, nebo naopak ovlivnění trémou zpívají příliš slabě a distonují). Jinou příčinou nečisté intonace může být ztráta rovnováhy v činnosti rejstříků. Přetahováním hrudního rejstříku do vyšší polohy dochází k forzi a k detonování (nebezpečné zvláště pro alty).

Příčin nečisté intonace v určitých polohách je mnoho. Souvisejí s druhem hlasu a jeho typickými zvláštnostmi, mezi které patří např. umístění přechodných tónů apod. Jednotlivé druhy hlasu jsou zároveň zástupci určitých poloh, ve kterých se každý druh hlasu cítí nejlépe. Důležité je vypracování pěvecké techniky ve střední poloze jejich rozsahu, kde dochází při volně tvořeném tónu k míšení rezonancí. Tam, kde bude přehnaná hrudní rezonance a málo hlavového tónu, tam bude docházet k detonování (např. u sopránů kolem tónu f1). Nedostatečná dechová rovnováha, hrtan vystupující do výšky, a naopak přílišné zdůrazňování hlavového tónu (nedostatek hlasového středu), jsou příčinami distonování (u sopránů kolem tónu f2). Alty, které mají ve střední poloze tendenci k distonování, potřebují barevné vyvážení s hrudní rezonancí. Příčinou detonování bývá někdy krytí vysokých tónů. Rovněž násilné temnění a jasnění vokálů v určité poloze má za následek nečistou intonaci.

Zpěv nízko vyžaduje vedení hlasu formou sestupných cvičení, zpěv vysoko vyžaduje cviky ve směru vzestupném.

3. převaha hlasů příliš jasného nebo temného zabarvení

Praxe ukazuje, že jasné hlasy mívají tendenci k distonaci (zvláště při vzestupném pohybu), temné naopak (zvláště při sestupném pohybu) k detonaci. Převaha hlasů téhož charakteru v některé hlasové skupině, případně v celém sboru, může proto někdy podstatně ovlivnit čistotu sborové intonace. Pokud to

jde, snažíme se tedy provádět výběr zpěváků i jejich rozestavení v hlasových skupinách celého sboru cílevědomě i z hlediska zabarvení hlasu. To nám umožní využít hlasové barvy jako regulátoru sborové intonační čistoty. Tendenci k výškovému stoupání korigujeme tím, že necháme příslušným gestem vystoupit temnější hlasy (zároveň ztemníme i hlasy jasné), cítíme-li, že sbor intonačně klesá, pomůže nám zvýraznění hlasů jasnějších (při současném zjasnění hlasů temných).

Příklady rozestavení sboru podle barevné specifičnosti hlasů (J = jasná barva, T = temná barva):

Tříhlasý dětský sbor

1. hlas	2. hlas	3. hlas
J T	T J	J T

Čtyřhlasý smíšený sbor

T 1	T 2	B 1	B 2
S 1	S 2	A 1	A 2
J T	T J	J T	T J

Rozestavení skupin musí samozřejmě odpovídat interpretačnímu záměru sbormistra, a proto je měnitelné. Na hranicích jednotlivých skupin by měly být vždy hlasy stejné barvy. (Za normální situace je ovšem vhodné, aby zpěváci v takto rozestaveném sboru neměnili svá místa ani při zkouškách a zvykali si na zvuk svého okolí.)

4. psychologické příčiny

Mezi nejčastější psychologické příčiny nečisté intonace patří vnitřní neklid zpěváků, tréma, která naruší jejich psychické soustředění. Stává se tak velmi často především při veřejných vystoupeních sboru, významných soutěžních produkcích, provedení sborových premiér apod. Neklid způsobuje někdy i nedokonalá příprava na vystoupení, pamětná nejistota nebo obavy z přílišné obtížnosti skladby. Neklid a nejistota se přenáší na sbor i ze sbormistra nebo spoluúčinkujících sólistů, kteří k trémě úměrně své zodpovědnosti inklinují mnohem více než zpěváci. Proto musí sbormistr působit vždy klidným, jistým a rozvážným dojmem a svým chováním, vystupováním i dirigentským projevem vyvolávat uvolněnost a úsměvnou pohodu. Neklid při vystoupení vzniká někdy také po náhodném zakolísání nebo chybě. I tehdy je třeba reagovat tak, abychom sbor ještě více neznervóznili, a rychle rozhodnout, jak si podle charakteru a velikosti chyby dále počínat. Proti trémě vznikající při veřejném vystoupení je možno bojovat dokonalou připraveností sboru (sbor i sbormistr se pak na vystoupení těší) a zpěvem za nejrůznějších situací kontrastujících s podmínkami běžných zkoušek a navozujících atmosféru koncertu (zpěvem vstoje,

v koncertním tvaru, před několika pozvanými hosty, v jiné místnosti nebo v jiném prostředí, v sále, kde se bude konat vystoupení, zpěvem se zvukovým záznamem, zpěvem v malých skupinách, spojeným s poslechem a hodnocením dalšími zpěváky apod.).

5. fyziologické příčiny

Nepříznivě ovlivňují intonační úroveň pěveckého výkonu sboru i některé fyziologické příčiny. Únava nebo ospalost zpěváků, jejich pocity hladu, přeplněného žaludku, žízně, chladu nebo horka jsou velmi častou příčinou intonačního poklesu.

Další příčiny, které způsobují intonační nejistotu pěveckého sboru, mají objektivní charakter:

6. neúměrná náročnost hudební skladby

Obtížnost hudební skladby neúměrná dosažené úrovni hudebního sluchu (složitě problémy intonační, rytmické nebo harmonické), nebo pěveckým možnostem sboru (nadměrný hlasový rozsah skladby, pěveckotechnické problémy, rychlé nebo příliš pomalé tempo, komplikovaná artikulace apod.) odvádějí pozornost zpěváků od její intonační složky. Výběr studovaných skladeb bychom měli proto důsledně podříditi hudebním schopnostem zpěváků a volit raději o něco méně náročné skladby, aby nutná koncentrace na jejich případné intonační, rytmické a pěvecké problémy nechala ještě dost prostoru pro přirozený výraz, prožitek a radost z vlastního zpěvu.

7. neakustičnost prostředí

Velmi důležitým činitelem ovlivňujícím intonační čistotu pěveckého výkonu jsou akustické podmínky prostoru, v němž sbor zkouší a vystupuje. Tyto podmínky se liší, jde-li o zpěv v uzavřené místnosti nebo ve volném prostoru, v prázdném, poloprázdném nebo zaplněném sále, zpěv na divadelním jevišti, v kostelních prostorách nebo ve zvláštním koncertním prostředí. Akustičnost místnosti je dána i jejím vybavením nábytkem, koberci, závěsy, její výzdobou aj. V neakustickém prostředí vzniká buď pazvuk, echo (velké, holé sály bez koberců, vybavené nečalouněnými sedadly, sály s malým počtem posluchačů), při němž se přímý zvuk odráží a vrací v intervalu větším než 1/15 vteřiny a vnímáme jej vedle přímého zvuku zvlášť, nebo jen velice krátký dozvuk (místnosti tlumené větším počtem těžkých závěsů, koberci, vypoštěňovanými sedadly, jako jsou divadelní sály nebo některé kinosály). V obou těchto případech se zpěváci vzájemně špatně slyší. Akustičnost sálu závisí tedy na přiměřené délce dozvuku. Proti neakustickému prostředí se snažíme bojovat vhodným rozestavením sboru (tomuto účelu slouží před koncertním vystoupením tzv. akustické zkoušky, při nichž bereme v úvahu i snížený koeficient útlumu, daný prázdným sálem). Stavíme zpěváky do oblejšího nebo ploššího tvaru, co možná nejbliže k sobě (rameny za sebe, čímž oblouk zabere menší prostor), na jevišti blíže k rampě, nebo dále od ní, tak, aby celý sbor zpíval v jednotných akustických podmínkách (aby např. část sboru nestála na nekrytém a část na krytém prostoru.

V chrámovém prostředí nacházíme akusticky nejvhodnější místo (kromě kůru) na úrovni kazatelny, tj. na počátku apsidy. Zároveň se snažíme zlepšit akustičnost prostředí odstraněním předmětů, které pohlcují zvuk (složitá výzdoba, koberec na praktikáblech apod.).

8. vydýchaný vzduch, přetopený sál apod.

Dusná atmosféra způsobuje obvykle intonační pokles sboru.

1.2.3. Praktické poznatky a zkušenosti ze sborové intonace

1. distonační a detonační tendence v souvislosti s tempem, tónorodem, dynamikou

Intonační klesání sboru můžeme očekávat nejčastěji ve skladbách volného tempa, v mollových tóninách a v delších plochách zpívaných ve velmi slabé dynamice (pp). S intonačním stoupáním se setkáváme naopak spíše ve skladbách ostrého, bujarého tempa, v durových tóninách a silné dynamice (f, ff).

2. typické intonační problémy v durové diatonice

Zdánlivě jednoduchá durová stupnice je intonačně velice choulostivá. Při vzestupné řadě se objevuje obvykle intonační pokles, při sestupné opět intonační vzestup. Příčinu můžeme hledat v intonaci diatonických půltónů, které se zpívají často užší, než mají být. Podaří-li se dospět ve vzestupné řadě správně až k 5. stupni, bývá již druhý tetrachord většinou intonačně bez problémů. Ale již 2. a v závislosti na něm i 3. stupeň bývají intonovány většinou příliš nízko. Zpěvák neintonuje správně velký celý tón mezi 1.– 2. stupněm, protože podvědomě zdůrazňuje klesající pohybovou tendenci vedlejšího 2. stupně (dominantní kvinty) do tóniky. Klesající tendenci prvního tetrachordu napomůže navíc představa následujícího 4. stupně (dominantní septimy nebo subdominantní primy – klesajícího citlivého tónu. I 6. stupeň (přestože je mezi 5.– 6. stupněm malý celý tón) trpívá vzhledem k podobné klesající tendenci (subdominantní tercie nebo dominantní nóna) obvykle intonační nedotažeností. Naopak 7. stupeň (dominantní tercie) se jako stoupající citlivý tón zpívá někdy příliš vysoko. Dobrou pomůckou k čisté intonaci durové stupnice i dalších diatonických postupů je představa jednotlivých stupňů jako součástí příslušných harmonických funkcí. (Pomůckou může být např. i představa stupnice ve formě „lidového dvojhlasu“.)

Z diatonických intervalů nepatří k snadným ani vícekrát opakovaná čistá prima. Opakované tóny většinou intonačně klesají, což způsobuje podebírání tónů, nebezpečné zvláště při nasazování slabik začínajících hrdelními nebo málo znějícími souhláskami. Intonačnímu poklesu zapříčiněnému podebíráním čelíme jednak opakovanou představou příslušné harmonické souvislosti, jednak pěveckotechnickým zvládnutím problému: úsek zazpíváme nejprve slabě zavřenými ústy (s představou lehce artikulovaného textu), pak legato pouze na vokály, které se v jednotlivých slovech zpívaného textu vyskytují, a pak teprve

podle notového zápisu s co možná nejrychlejším překonáváním konsonant a jejich shluků. Je třeba, aby měl zpěvák stále dojem nepřerušovaného tónu.

Diatonické sekundy se v melodiích často vyskytují ve formě střídavých tónů. Vrchní střídavé tóny vyžadují většinou korekturu směrem nahoru, spodní směrem dolů. Tato zkušenost se týká jak sekund velkých, tak v ještě větší míře sekund malých. (Pomáháme si opět harmonickými představami.)

V tónickém trojzvuku skrývá nebezpečí intonace 3. stupně, který se zpívá ve vzestupném i sestupném směru obvykle příliš nízko.

Intonace dalších diatonických intervalů (tercií, kvart, kvint, sext, septim, oktáv) je závislá většinou na správné intonaci jednotlivých stupňů, jak na ni upozorňujeme při zmínce o intonaci durové stupňovité řady. Obecně však můžeme říci, že se stoupající intervaly spíše výškově přepínají, klesající téměř pravidelně propadají. Výjimku tvoří např. stoupající velké tercie mezi 1.– 3., 4.– 6. a 5.– 7. stupněm, stoupající čistá kvarta mezi 1.– 4. stupněm a stoupající velká sexta mezi 1.– 6. stupněm, které vyžadují obvykle výškovou korekturu směrem nahoru, a klesající velké tercie, které je třeba často opravit směrem dolů.

Správnou intonaci diatonických vztahů mezi vzdálenějšími vedlejšími stupni podporuje vedle harmonické představy i představa příslušných opěrných tónů. Intonační přesnost větších intervalových skoků je pak podmíněna i pěveckotechnickými dovednostmi. Nedostatky v pěvecké technice způsobují např. velmi často nedotahování cílových tónů u vrchních intervalů

3. intonační problémy v mollové diatonice

Intonační problémy v mollové diatonice i způsob jejich řešení odpovídají výše uvedeným úskalím v paralelní tónině dur. Nebezpečí intonačního klesání způsobuje především chybná, příliš nízká intonace mollového 3. stupně. Příčinou bývá snaha o zdůraznění mollového charakteru tóniny i půltónový vztah mezi 2.– 3. stupněm. Velice často se mollový 3. stupeň intonuje nízko i v postupu klesajícího tónického kvintakordu 5.– 3.– 1. stupeň. Podobné nebezpečí skrývá i nízká intonace aiolského 6. stupně (jako citlivého klesajícího tónu k dominantě – opět příliš úzká intonace diatonického půltónu, ať již jako vrchního střídavého tónu v postupu 5.– 6.– 5. stupeň nebo jako tónu nastupujícího volně, skokem – chybná představa tohoto vztahu k opěrnému 5. stupni). Z uvedených skutečností vyplývá i obvykle nedotažená intonace stoupajících malých tercií na 1. a 4. stupni. Nebezpečí detonace v mollové tónině narůstá při uplatnění těchto prvků v sestupném směru.

Celkově je udržení intonační čistoty v mollových tóninách podstatně choulostivější než v tóninách durových, a lze tedy doporučit skladby v moll nezařazovat v koncertních nebo soutěžních programech na prvním místě. Intonační neúspěch může pak negativně poznamenat celé vystoupení.

4. intonační problémy v chromatické

Jedno z největších nebezpečí ohrožujících čistotu sborové intonace představují časté chromatické postupy. Zúžená intonace půltónových kroků v chromatických průchodech způsobuje při vzestupném směru pravidelně intonační pokles,

v sestupné melodické lince naopak vzestup. Podobný problém se objevuje i u chromatických tónů střídavých a chromatických tónů nastupujících volně. Spodní i vrchní střídavé chromatické tóny tvoří s výchozím tónem diatonický půltón, který se obvykle intonuje užší a způsobuje, že se návrat do výchozího tónu nezdaří (po stoupajícím umělém citlivém tónu nastává obvykle intonační vzestup, po klesajícím pokles). Totéž nebezpečí hrozí i při intonaci volně nastupujících chromatických tónů. Oporu pro čistou intonaci chromatických tónů tvoří tóny doškálné (chromatické tóny chápeme jako citlivé tóny k tónům doškálným). Podle nich v souhlase se zákonitostmi přirozeného ladění (rozdílnost chromatických a diatonických půltónů) intonační čistotu korigujeme.

5. problémy intonace některých harmonických souzvuků

Uvědomování si harmonické sounáležitosti jednotlivých tónů horizontální melodické linky je významným prostředkem pro třibení její intonační čistoty. Při vícehlasém zpěvu se tato harmonická představivost konkretizuje v příslušných souzvucích. Jednotlivé hlasy se tak ve vícehlasé skladbě vzájemně vedou a intonačně podporují. Předpokladem je ovšem schopnost provádět ve vědomí současně dvě základní hudebně myšlenkové operace – sluchovou analýzu a pěveckou syntézu..

Nejlepší možnost kontroly vokální intonace umožňuje sólový hlas nebo sólové obsazení jednotlivých hlasů při reprodukci vícehlasé skladby a zpěv ve volném tempu. První z problémů sborové intonace představuje vytvoření dokonalého sborového unisona. Půjde v něm nejen o sjednocení intonace, ale i o vyrovnávání témbřů jednotlivých hlasů. Ideálem sborového unisona je tedy co nejrovnější tón s malým intonačním rozptylem, daným individuálními rozdíly v přirozeném, ne příliš velkém vibratu a vyrovnaném témbřu. Nejsnadněji se sborové unisono z pěveckých důvodů vytváří v dětském sboru, kde zůstává jeho základním problémem intonační jednota. Děti se totiž ve sborovém zvuku orientují mnohem obtížněji než dospělí zpěváci a nedovedou tak snadno rozlišit, zda jemné intonační odchylky způsobuje jejich hlas, nebo hlas jiného zpěváka. Tento problém však není jednoduchý ani pro řadu zkušenějších pěvců, zvláště ve sboru s větším vibratem, nebo s větším počtem nečistě intonujících jednotlivců. Potíže však nepůsobí jen unisonové provedení kratší nebo delší hudební fráze. Z hlediska intonační čistoty je velmi nebezpečný i přechod z vícehlasu do unisona, často se vyskytující např. v závěru frází při tradičním harmonickém spojení D5 – T. 2. stupeň se intonuje obvykle příliš nízko a při jeho klesajícím postupu se tónika intonačně propadá, 7. stupeň bývá naopak opět příliš vysoko a jeho postup k 1. stupni, podobně jako stoupající kvarta mezi spodním 5. stupněm a tónikou bývají obvykle intonačně přetaženy. Tak dochází ke křížení klesajícího a stoupajících hlasů.

Jeden z dalších, zdánlivě snadných, přesto však obtížných problémů sborového vícehlasu představuje zpěv v oktávách. Aby byla zachována dobře slyšitelná čistota oktáv, je třeba vrchní hlas stále korigovat směrem dolů a spodní hlas nahoru. Jako každý souzvuk stavíme i oktávy směrem zdola. Nejlépe a

nejčistěji znějí oktávy, jestliže dynamicky posílíme spodní hlas a zeslabíme, odlehčíme zvukově výraznější hlas vrchní, který by měl jakoby zvukově a barevně zesilovat první alikvotní tóny spodního hlasu.

Intonační potíže působí zpěvákům obvykle harmonické střety hlasů na malých a velkých sekundách případně septimách. Při malé sekundě dochází často ke splynutí obou hlasů do jediného tónu, při velké septimě do oktávy, při velké sekundě do uhýbání do zpěvné malé tercie. Podobná obtížná místa cvičíme tak, že hlasy, které jsou v disonantním vztahu, vyčleníme a necháme zpívat ve volném tempu a slabé dynamice s výdržemi na uvedených disonancích, aby si zpěváci měli možnost na ně zvyknout. Intonaci nezpěvných harmonických intervalů můžeme procvičit i na jednoduchých pěvecko–intonačních modelech (stupnici a jejích částech, diatonických terciových postupech a postupech jiných diatonických intervalů, obměnách tónického trojzvuku, motivech lidových písní apod.) tak, že jednotlivé hlasy zpívají v různých tóninách (např. v C dur a Cis dur, C dur a D dur). U schopných zpěváků lze podobná cvičení provádět i ve vícehlase, vždy je však třeba zachovávat pomalé tempo a slabou dynamiku, aby měli zpěváci možnost se vzájemně dobře slyšet a kontrolovat.

Postup v paralelních terciích nebo sextách obvykle nečiní potíže. Intonační kazy lze však snadno postřehnout, proto je i v těchto případech třeba dbát na intonační čistotu. S paralelními postupy v jiných intervalech (kvartách, kvintách, septimách nebo sekundách) se setkáváme nejčastěji ve vícehlasých harmoniích, kde jsou doplněny ještě postupem dalších hlasů. Při nácviu je kombinujeme nejprve samostatně s hlasy, s nimiž se výhodně doplňují, teprve po jejich upevnění přecházíme k paralelnímu pohybu v nezvyklých intervalech.

6. intonační problémy související s pěveckou technikou

Specifickým způsobem pěveckého dýchání je tzv. střídavý neboli řetězový vdech. Nedokonalé zvládnutí jeho techniky způsobuje někdy intonační výkyvy při znovunasazení přerušeno tónu. Je proto třeba dbát na to, abychom vdechovali včas a nečekali, až vyčerpáme veškerou zásobu vzduchu v plicích, znovu nasazovali měkce, se správnou oporou, o stupeň slaběji a pokud možno pouze vokálem, a vdechy neumísťovali bezprostředně před vysokými tóny, jejichž nasazení je z hlediska pěvecké techniky obtížné.

Intonačně trpí a zpěváky zbytečně unavují i delší partie ve vypjaté poloze. Z hlediska potřeb intonace je možno je pohodlně nacvičit v poloze, která zpěvákům nečiní potíže (posunout je o vhodný interval níž) a pak je teprve chromaticky transponovat do původní tóniny.

K pěveckotechnickým problémům, jejichž nedokonalé zvládnutí ohrožuje intonační čistotu patří rovněž staccatované tóny. Proto nacvičujeme tato místa nejprve tenuto, pak ve volnějším tempu polostaccato a staccato. Teprve po intonačním zvládnutí partie uvedenými způsoby postupně tempo zrychlujeme.

1.3. Postup při intonačním nácviu sborové skladby

Již při studiu partitury sborové skladby se snaží sbormistr určit předem intonačně obtížná místa a promyslet způsoby jejich zvládnutí.

Aby si zpěváci mohli učinit komplexní představu o skladbě, kterou budou nacvičovat, je prospěšné, přehraje-li jim ji sbormistr nejprve na klavír, případně použije-li k její prezentaci vhodnou nahrávku.. Zpěváci přitom sledují zápis svého hlasu z vlastních partitur a pokoušejí se podle svých schopností svůj part slabě intonovat. Teprve potom přistoupíme k vlastnímu intonačnímu nácviku.

Řídíme se při něm těmito obecnými zásadami:

1. Skladbu nacvičujeme po hlasech a po částech, které tvoří logické celky (ke každé části přidáváme ještě prvý tón následující části, abychom při spojování jednotlivých dílů ve větší celky zajistili jejich nutnou intonační návaznost).

2. Do partitur si zpěváci zaznamenávají všechny sbormistrovy rady a připomínky, ať již se týkají způsobu vybavování intonačně obtížných tónů, určení míst předvídaných výškových korektur nebo pěveckotechnických návodů pomáhajících zajistit dokonalou intonační čistotu. Tato forma studia nové skladby usnadňuje a urychluje její upevňování v dalších zkouškách.

3. Pořadí nacvičovaných hlasů volíme podle důležitosti, kterou jim autor ve skladbě přidělil. Zpěváci se tak seznamují podrobněji nejen s melodickými linkami všech hlasů, ale poznávají i jejich hierarchii. Hlas, který již intonačně zvládl svůj úsek, se při nácviku dalšího hlasu pokouší představit si svůj part, nebo jej velmi slabě (zavřenými ústy) intonuje.

4. Intonační nácvik provádíme vždy, bez ohledu na předepsanou dynamiku, v polohlase (p – mp). Zpěv v tomto dynamickém odstínu umožňuje zpěvákům kontrolu vlastní intonační čistoty a zároveň i poslech zpěvu partnerů. Rovněž tempo volíme obvykle podstatně volnější. Intonačně obtížná místa intonujeme bez rytmu (v týchž, např. půlových nebo čtvrtřových hodnotách, nebo podle sbormistrovského gesta). Zpíváme nejprve na neutrální vokál, pak na různé další vhodné vokály (což nám dovoluje soustředit se na intonační problémy) a teprve na závěr přidáváme text.

5. Intonační zvládnutí skladby všemi zpěváky kontrolujeme předzpíváním partů jednotlivci nebo menšími skupinami (po 3–4 zpěvácích). Tato kontrola stimuluje pozornost ostatních právě nezpívajících členů sboru, a podporuje tak rychlejší a trvalejší osvojení a upevnění skladby celým pěveckým kolektivem.

6. K intonačně obtížným místům se v průběhu zkoušky vícekrát vracíme.

7. Nástroje používáme ke kontrole a korektuře intonační správnosti a čistoty co možná nejméně a jen slabě. Intonaci vysokých hlasů korigujeme raději v poloze o oktávu nižší, hluboké o oktávu vyšší.

8. Po zvládnutí sborových partů jednotlivými hlasovými skupinami přistoupíme ke spojování hlasů. Přípravu k tomuto procesu může tvořit zpěv jednotlivých hlasů s klavírním doprovodem některých nebo všech ostatních hlasů partitury. Zbývající zpěváci své party ve svých notových záznamech pozorně sledují. Kombinujeme nejprve dvojice hlasů s jednodušší harmonickou strukturou, pak teprve hlasy, které se střetávají v nezpěvných intervalech. K vystřídaným

dvojicím přidáváme posléze i třetí, případně čtvrtý a další hlasy. K dokonalému pochopení a upevnění harmonické struktury sborové skladby přispívají i cvičení, při nichž jeden hlas přednáší svůj part dynamicky výrazněji, ostatní jej doprovázejí v pianissimu (v těchto úlohách se všechny hlasy vzájemně vystřídají). Zpěváci si do svých partitur opět připisují sbormistrovy poznámky k problémům harmonické, resp. polyfonní sazby studované skladby. Kontrolu intonační znalosti skladby může v této fázi nácviku prověřit „oblíbený“ zpěv v ansámblech (trojicích, čtveřicích apod. podle sazby partitury).

9. Při spojování hlasů působí někdy zpěvákům obtíže intonační nástup hlasové skupiny po delší pomlce. Složitější harmonické dění v průběhu pomlky totiž znesnadňuje jeho vyvození z tónu, kterým skončila fráze před pomlkou. V tomto případě se opět výhodně uplatní zpěv podle partitury, konkretizující názorně vzájemné horizontální i vertikální vztahy hlasů. Jestliže je nástupový tón vzhledem k předcházejícímu nebo doprovodnému akordu v určitém přímém harmonickém vztahu, pomáháme si při jeho vybavení harmonickým cítěním. Není-li součástí podobné harmonie, nebo je-li s ní dokonce v ostré disonanci, sledujeme pozorně melodickou linku některého z dalších zpívajících hlasů, z níž nástup pomocí tzv. pamětných nebo vztažných tónů vyvodíme.

10. Při zpěvu podle notového záznamu sledují zpěváci všechny poznámky a využívají všech rad, které si na pokyn sbormistra v průběhu intonačního nácviku do svých partitur zaznamenali. Ale i při opakování a upevňování nacvičené skladby, a dokonce i v době jejího pamětného osvojení se ke zpěvu z partitur vracíme, aby tyto připomínky vytvořily v paměti zpěváků s notovým zápisem partu jednotný obraz. Možným výškovým výkyvům předcházíme ještě avizováním nebezpečí smluveným gestem. Ještě před zazněním intonačně choulostivých tónů naznačujeme příslušným hlasům pozvednutím nebo poklesem prstů pravé i levé ruky směr potřebné korektury. Těchto pohybů používáme i při vyrovnávání ladění již znějících delších tónů nebo akordů. (Podobné „vyladování“ je třeba se sborem cvičit, učit zpěváky přesně reagovat na tato drobná gesta, jimiž sbormistr úmyslně zvyšuje nebo snižuje ladění nejprve při zpěvu jednohlasých, později i vícehlasých již nacvičených hudebních frází.)

11. Součástí intonačního nácviku sborové skladby je i nácvik jejího spolehlivého intonačního nástupu. Aby si zpěváci zvykli na způsob vyvození počátečního tónu svého hlasu, používáme k udání tónů vždy stejné opory. Správnou polohu tóniny zajišťujeme obvykle pomocí nástroje s pevným laděním (nejčastěji klavíru), nebo některého druhu ladičky.

K udání intonačního nástupu používáme obvykle některého z těchto způsobů:

a) Zahrajeme na klavír (nebo jiný hudební nástroj) melodicky jednotlivé tóny počátečního akordu („rozdáme“ tóny). Zpěvák si vybírá svůj tón podle pořadí, v němž tóny zazněly, nebo podle jejich vžitých vztahů. (Jde-li pouze o 1 – 2 tóny, doplňujeme je obvykle slabším zazněním dalšího nebo dalších tónů na tónický akord.) Není-li k dispozici vhodný hudební nástroj, můžeme si vypomoci vidlicovou nebo také chromatickou ladičkou. Rozezvučením vidlicové ladičky

získáme komorní „a“, od něhož si odvodíme potřebné tóny a jednotlivým hlasům je předzpíváme. (Tento způsob však nepůsobí příliš esteticky.) Chromatická ladička obsahuje tóny chromatické stupnice v rozsahu $f_1 - f_2$, které můžeme jednotlivým hlasům v jejich zpěvní poloze nebo v oktávové transpozici předehrát.

b) Pomocí klavíru nebo jiného podobného nástroje můžeme tóny počátečního akordu udat sboru též harmonicky. Orientace zpěváků je v tomto případě poněkud obtížnější, ale po kratším nácviku většinou nečiní žádné problémy.

c) V prvních dvou způsobech jsme udávali sboru přímo počáteční tóny jejich intonačního nástupu. Jinou možností je udání tóniny pomocí tónického akordu. V tomto případě je nutné, aby zpěvák věděl, kterým stupněm nastupuje, a dokázal si jej s oporou o znění kteréhokoliv obratu tónického akordu odvodit. K udání tónického akordu užíváme opět klavír, případně jiného podobného nástroje, nebo sborové ladičky – tzv. akordeonu. Na klavír můžeme tónický akord zahrát v kterékoliv poloze a obratu, u akordeonu jsme vázáni na jedinou možnost. Používá-li sbor při zkouškách klavír a při vystoupení je odkázán na udání tóniny pomocí akordeonu, je vhodné tento způsob již při zkouškách několikrát procvičit. Funkci akordeonu, který je v současné době jen zřídka na trhu, může nahradit i malá ústní harmonika s klaviaturou.

d) Častým, a ne právě esteticky působícím způsobem přípravy k intonačnímu nástupu skladby je předehrávání počátečních, někdy i poměrně rozsáhlých motivů, objevujících se v jednotlivých hlasech. Tento způsob je možno použít v úvodu intonačního nácviku skladby, nelze jej však doporučit při veřejném vystoupení, ani jde-li o intonačně složitější počáteční postupy.

e) Některé sborové skladby začínají instrumentální předehrou, která obvykle jednoznačně určuje jejich tóninu. Oporou pro spolehlivý intonační nástup zpěváků je opět jejich tonální cítění a vědomí tonální funkce počátečního tónu jejich hlasu. Vhodné je seznámit zpěváky i s charakteristikou akordu, kterým předehra končí, zvláště v těch případech, kdy neobsahuje tóny, jimiž sbor začíná. Intonační orientaci zpěváků může pomoci i využití pamětných a vztažných tónů vázajících se na předcházející melodicko-harmonickou strukturu předehry. I nástup sboru po předehře (zvláště je-li složitější) je nutno i ve zkouškách dobře intonačně připravit a procvičit.

2. Praktické příklady a ukázky

2.1. Diatonika dur

Stupnice dur

- dvojhlasý, trojhlasý kánon
- paralelní pohyb a protipohyb
- stranný pohyb a protipohyb
- stupnice se střídavými vrchními nebo spodními tóny

- stupnice se zamlčovanými tóny (výcvik hudební představivosti)
- „mixturové“ provedení (průprava k bi-, polytonalitě)
(ukázka na písni)
- stupnice s návraty k 1. nebo 8. stupni
 - využití pro nácvik disonancí, clustrů
 - dvoj- až sedmihlasý kánon
- stupnice v „lidovém dvojhlasu“ (rozvoj harmonického cítění)

Stupňovité postupy v celém hlasovém rozsahu

- podle zápisu – globální čtení (spojení s rozvíjením uvědomělé hudební paměti, opakování hudebních motivů na solmizační slabiky nebo jména tónů – v podstatě sluchová analýza, zápis)
- podle ukazování na notové řadě – výcvik okamžité reakce na představu výšky tónů (dále dtto)
- tvorba melodií (improvizace) s daným záměrem – zde: stupňovité postupy, předvětí – závětí, 2/4 takt, jednoduché rytmické struktury
notový zápis – představa – realizace
znějící tón – představa – zápis

Tónický kvintakord (do – mi – so)

- 6 obměn – 3 nejvýznamnější (stálost 1., 3., 5. stupně), doplňování chybějícího tónu T5 sledy obměn od posledního tónu (příprava k nácviku modulací)
- kombinace rozšířeného T5 se stupňovitými postupy
- intervaly obsažené v T5 (3v, 3m, 5č, 8č) – intonace, analýza
- zpěv v diatonických terciích, kvintách, oktávách

Terciové diatonické sekvence

- dvojhlasý a trojhlasý kánon

Volné nástupy spodního 7., 2., 6. a 4. stupně (solmizační vztahy)

- princip představy
- nácvik disonancí – od společného tónu: 3v + 3m, 2v + 2m, 4č + 5č, 7v + 8č
- (konsonance: 3v + 6v (3m + 6v!))

2.2. Diatonika moll

Možnosti, výhody a nevýhody její vyvození z paralelní a stejnojmenné durové diatoniky

Stupnice moll aiolská, harmonická, melodická

- intonačně nebezpečné vztahy některých stupňů
- různé tvary jejich tetrachordů: „durový“ (půltón mezi 3. a 4. st.)

„mollový“ (půltón mezi 2. a 3. st.)
„frygický“ (půltón mezi 1. a 2. st.)
„harmonický“ (půltóny mezi 1. a 2., 3. a 4. st.
a s hiátem mezi 2. 3. st.)

- intonační nebezpečí vyplývající z postavení půltónových kroků
- stupnice vytvořené kombinacemi různých tetrachordů (intonace a analýza)

Mollový T5 (do – mu – so) a jeho obměny

- nebezpečí nízké intonace 3. stupně
- kombinace s obměnami durového T5
- současná intonace durového a mollového T5

Terciové sekvence v moll aiolské, harmonické, melodické

- dvojhlasý a tříhlasý kánon

Volné nástup vedlejších stupňů ve všech druzích mollových tónin

Intonace a analýza intervalů 6m a 7m

- intonační nebezpečí
- kombinace s předchozími intervaly
- současná intonace různých melodických vzestupných a sestupných intervalů od společného počátečního tónu (např. i 6v + 6m, 6m + 7m, 7m + 8č apod.)

2.3. Církevní (staré) a exotické stupnice tóniny

Tritón a celotónová stupnice

Chromatická stupnice

- diatonické a chromatické půltóny
 - chromatické průchody
 - nácvik chromatické stupnice s představou průběžných cílových tónů
 - nácvik chromatické stupnice s návraty k 1. resp. 8. st
 - intonace řad sestavených z celých tónů a půltónů v různém pořadí
 - stupnice dórská, frygická, **lydická**, mixolydická, **podhalanská**, cikánská dur, **cikánská moll**
- (– intonace a analýza melodií v církevních a exotických tóninách)

2.4. Obraty durového a mollového kvintakordu a dominantního septakordu

- analýza obrátů kvintakordu podle sopránového tónu, analýza obrátů dominantního septakordu podle pohybu sopránového tónu při rozvedení do T
- doplňování chybějícího tónu daného rozloženého akordu ve směru jeho pohybu

- doplňování chybějícího tónu tónického trojzvuku nebo dominantního čtyřzvuku
- zmenšený a zvětšený kvintakord
- intonace všech uvedených akordů v melodickém tvaru od téhož počátečního tónu vzestupně i sestupně
- doplňování chybějící dvojice tónů dominantního septakordu
- intonace rozložených akordů v kadencích: T–D–T, T–S–T, T–S–D–T, T–S–D7–T; T–S–D7–VI–S–II–T apod.
- zpěv jednoduché melodie s harmonickým rozkladem funkcí jednotlivých stupňů
- **rozlad'ování a vylad'ování akordických struktur** (význam spodního hlasu pro udržení intonační hladiny tóniny)

2.5. Chromatika

- *alterované tóny* (v tonální hudbě nahodile zvýšené nebo snížené tóny), též *umělé citlivé tóny* – tóny, ke kterým směřují nazýváme *rozvodné tón*

Připravené chromatické stupně

- chromatické tóny *střídavé*
 - chromatické tóny jako *střídavé tóny vrchní a spodní* a jejich intonační nebezpečí (stupnice s těmito střídavými tóny); tendenční intonace
- chromatické tóny *průchodné* (stupnice s chromatickými průchody)
- chromatické tóny *opuštěné* (nastupují připraveně, postrádají však rozvodné tóny)

Volné nástupy alterovaných tónů v užším slova smyslu (alterovaných vedlejších stupňů)

- představa příslušných opor (intonační nebezpečí)

Intervaly 4zv, 5zm

Tóny pamětné a vztažné

- jejich využití při intonaci obtížných intervalů

2.6. Příprava, realizace a hodnocení sborové skladby z hlediska intonace (Zdeněk Lukáš: *Pater noster*)

- analýza intonačních problémů, příp. návod na usnadnění jejich realizace
- poslech skladby spojený s jejím dirigováním, zaměřeným na intonaci nebezpečných tónů (avizování možných chyb)

- hodnocení intonace při interpretaci skladby různými sbory (ukázky z CD, DVD)
- stručná interpretační analýza skladby (z hlediska dynamiky, tempa, frázování a deklamace, celkové výstavby a základního výrazu)
- provedení skladby seminární skupinou