

OLGA SETTARI

NÁVOD PRO VYUČOVÁNÍ ZPĚVU VE VZTAHU K TVŮRČÍMU VÝVOJI JANÁČKA — SKLADATELE A TEORETIKA

Janáčkův *Návod pro vyučování zpěvu* z r. 1899 je dosud považován převážně za metodickou příručku věnovanou intonační a pěvecké problematice. V novém, kritické vydání *Návodu* z r. 1980 sice čteme, že toto Janáčkově dílo slučuje prvky naukové s uměleckovýchovnými, ale postrádáme podrobnější analýzu celého *Návodu*, která by zmíněné tvrzení podpořila.¹ Položme si tedy úvodem naší studie otázku, co Janáček přimělo k sepsání zmíněného dílka, velmi svérázného a ve své době plně nedoceněného, a zda i v něm můžeme hledat paralely mezi Janáčkovým ryze teoretickým uvažováním i vlastním uměleckým zaměřením a osobitou hudební řečí?

Z odborné literatury je obecně známo, že v 80. a 90. letech minulého století dochází k jistému zlomu v Janáčkově teoretickém i kompozičním myšlení. *Návod pro vyučování zpěvu* byl vydán v Brně v r. 1899, tedy v době, kdy Janáček hledal nové vyjadřovací prostředky ve svém skladatelském díle (tato etapa vrcholí vznikem opery *Její pastorkyňa*). Na první pohled by se zdálo, že *Návod* jako spíše drobné dílko metodického charakteru (ve srovnání s rozměrnými operními díly vznikajícími přibližně ve stejné době) nesouvisí s vlastním formováním nového vyjadřovacího stylu Leoše Janáčka. Přesto nás však bude zajímat, zda *Návod* nepřináší, byť i v zárodečné formě, nové prvky v oblasti Janáčkově kompozičního stylu, i když byl koncipován jako didaktická pomůcka pro učitelské ústavy. Již mnohem dříve, před vznikem opery *Její pastorkyňa*, usiloval Janáček o novou, osobitou hudební řeč. Hranicí pro zřetelné teoretické zpracování nápěvků mluvy se nám jeví např. již rok 1879 a přelom minulého století je pak přímo charakterizován jako etapa krys-

¹ Janáčkův *Návod pro vyučování zpěvu* vyšel poprvé v nakladatelství A. Píši v Brně. Jeho nové, kritické vydání poříдили editoři Milena Duchoňová a Leoš Faltus v rámci souborného kritického vydání děl Leoše Janáčka. Vyšlo Supraphon, Praha 1980, jako 2. svazek řady H kritického vydání, pod č. BA 8843.

talizace vlastního Janáčkovy stylu.² Jestliže ve stejném časovém rozmezí vzniká a je vydán Janáčkův *Návod pro vyučování zpěvu*, máme tu další důkaz toho, že u Janáčka se oblast teoretického uvažování o hudbě, oblast tvůrčí činnosti a konečně reflexe obou v pedagogicko-metodické sféře propojují a specifickým způsobem jedna druhou ovlivňují.³ Tak např. čteme-li Janáčkův Doslov k *Návodu*, pozorujeme, jak je celé toto dílo prostoupeno Janáčkovou znalostí odborné psychologické literatury.⁴ Některé Janáčkovy dílčí studie psychologicky zaměřené (*O trojzvuku*, *O představě tóniny*, *Těžká intonace* aj.) vznikají jen několik let před vydáním *Návodu* a můžeme se tedy důvodně domnívat, že Janáček si v nich připravoval půdu pro vytvoření ucelené dobové metodické příručky. Je jinou otázkou, nakolik byl *Návod* životaschopný jako učebnice a použitelný v tehdejších hudebněvýchovných poměrech na školách. Nelze nijak zastírat fakt, že Janáčkovy osobitá terminologie, celkově neobvyklý metodický postup a náročnost požadavků na žáky nepřispěly k uplatnění *Návodu* jako učebnice v praxi i nakonec k jejímu oficiálnímu schválení ministerstvem kultury a vyučování ve Vídni.⁵

Proč tedy vlastně vznikl Janáčkův *Návod*? Připomeňme si, že Janáček byl v Brně pedagogicky činný plných 32 let (v letech 1872—1904), především na tehdejšímu mužském učitelském ústavu, ale i na celé řadě dalších brněnských škol. Je jisté, že při této dlouhodobé a mnohostranné činnosti byl také svým způsobem vtažen do problematiky vyučování hudební výchovy a že v této oblasti začíná teoreticky uvažovat. Výsledkem jeho činnosti je celá řada drobných i větších studií, které Janáček publikoval zejména v 80. a 90. letech (hlavně v Hudebních listech a Cecílii), a konečně vydání *Návodu*.⁶ Náplň a cíle předmětu hudební výchova byly v době, kdy Janáček působil na brněnských školách, stanoveny úředními předpisy a požadavky dobových školských institucí. V souladu s dobovým historickospolečenským i kulturním osvětím byl ve výuce předmětu „hudba a zpěv“ (jak byly souhrnně nazývány disciplíny, jež Janáček učil např. na učitelském ústavu) kladen důraz na nácvik církevních skladeb, sborů, školních písní a jiných kompozic tematicky se vážících

² Tak soudí např. Jiří Vysloužil ve studii *Hudebně folklorní dílo Leoše Janáčka*. In: Leoš Janáček, *O lidové písni a o lidové hudbě*. Dokumenty a studie. Ed. Jiří Vysloužil, Praha 1955. Též ve Vysloužilově studii *Leoš Janáček a naše doba*. In: *Hudební rozhledy* 1958, s. 731—744. Srovn. též studii Jiřího Fukače *Zur Frage der Stil-Bedeutung der Sprachmotive Leoš Janáček's*. In: *Acta Janáčkůvá* I, Brno 1988, s. 49.

³ V r. 1897 vzniká další Janáčkův velmi důležitý spis *O skladbě souzvukův a jejich spojův*.

⁴ Srov. Janáčkův *Doslov k Návodu*, cit. kritické vydání, s. 57 n.

⁵ Ve své době byl Janáčkův *Návod pro vyučování zpěvu* s nepochopením přijat tehdejšími ministerstvem kultury a vyučování a dva anonymní odborné posudky nedoporučily *Návod* jako učebnici pro učitelské ústavy. Posudky se nacházejí v Janáčkových sbírkách hudebně historického oddělení Moravského muzea v Brně pod sign. S 48. Janáčkovy odpovědi na ně nadepsaná *Obrana proti ministerským posudkům* má sign. S. 46.

⁶ O Janáčkově pedagogické činnosti pojednává podrobně Bohumír Štědroň v řadě svých studií a též Milena Vysloužilová v disertační práci *Janáček — spoluzakladatel hudební výchovy učitelů všeobecně vzdělávacích škol*. Brno, FF UJEP 1975.

k rakouskouherské státnosti a nesoucích rysy staršího obrozeneckého romantismu. Je pochopitelné, že Janáček jako výrazná umělecká individualita se snaží inovovat i pojetí učebních osnov. V Janáčkově bibliografii nacházíme články, v nichž zaujímá kritický postoj k organizaci výuky hudební výchovy, k metodice a k vlastnímu obsahu předmětu. Posuzuje kvalitu používaných písní, jejich hudební i textovou stránku a podává náměty k efektivnější metodice nácviku těchto písní ve vztahu k jejich intonačně pěvecké i obsahové náročnosti. Předkládá dále i svá kritéria výběru lidových písní pro školy, která by splňovala dobové požadavky osnov a zároveň byla v souladu s požadavky estetické kvality. Již v 80. letech 19. století Janáček cítil potřebu revidovat dosavadní sbírky lidových písní i z hlediska jejich vhodnosti pro intonační a pěvecký výcvik a tyto snahy vrcholí ve spolupráci s folkloristou Františkem Bartošem vydáním *Kytice z národních písní moravských, slovenských i českých*.⁷

Z toho, co bylo předesláno, lze vyvodit, že Janáček i metodickou problematiku intonace odvozoval z hudebního materiálu jako takového a snažil se o přístup poněkud odlišný, než byl obvyklý v jeho době. Ovšem Janáčkův přístup se nám jeví o to cennější, uvědomíme-li si, že v minulosti patřily v našich zemích k hlavním problémům v oblasti intonační metodiky otázky intonačních metod, jejich rozdílu a vhodnosti použití a diskuse na toto téma ostatně přetrvávaly v jisté části naší hudebněpedagogické fronty ještě donedávna. Víme dále, že Janáček nepřistupoval k problémům intonace teoreticky nepoučen, ale na základě sumarizace hudebněteoretických, psychologických i vlastních tvůrčích momentů vytvořil svým *Návodem pro vyučování zpěvu* pedagogický systém, který ve svých podstatných rysech koresponduje s pojetím intonace v širším slova smyslu, tj. jako všestranné výchovy k hudbnosti. Janáček sám snad nejvíce ve svém *Návodu* zdůrazňoval přístup psychologický. Téměř současně se zahájením své činnosti na učitelském ústavu v Brně začíná s důkladným studiem spisu Hermanna Helmholtze *Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik* (3 svazky, Braunschweig 1870), později pak studoval i spis Wilhelma Wundta *Grundzüge der physiologischen Psychologie* (3 svazky, Lipsko 1908—1911). Víme-li, že Wundt prakticky traktoval Fechnerovo pojetí experimentální psychologie, máme tu důkaz pro Janáčkovu prohlubování znalostí až k oblasti novodobé psychologie. Na základě zkoumání hudebně psychologických a fyziologických zákonitostí hudby mohl pak Janáček správně postihnout psychofyziologický základ intonace jako asociálního procesu (jde hlavně o představy tónových výšek, správnou intonaci jednotlivých tónů v akordu oporu o intonačně významné centrální tóny apod.).⁸ Ve starších intonačních metodikách nebyly ony aso-

⁷ První vydání *Kytice* se uskutečnilo v r. 1880 v Praze, další vydání byla v r. 1892, 1904 a 1953. Třetímu vydání předeslal Janáček předmluvu, ve které najdeme myšlenky, velmi blízké jeho rukopisnému *Doslovu k návodu* a které se týkají intonační metodiky.

⁸ Např. stati *Těžká intonace*, *O trojzvuku*, *O přestavbě tóniny*, původně otištěné v *Hudebních listech* 1886—1888, nově přetištěny v edici *Zdeňka Blažka Hudebně teoretické dílo Leoše Janáčka*, I. a II. díl, Supraphon, Praha 1968 a 1974.

ciační momenty dostatečně zdůrazňovány. Janáček tedy intonaci chápe jako součást všestranného hudebního rozvoje osobnosti. Podle jeho názoru by intonace neměla být včleněna jen do ryze pěvecké složky hudební výchovy (jak tomu bylo právě v jeho době), ale intonačního výcviku by se mělo využívat i při rozvoji adekvátní percepce hudby, kdy sluchová analýza podporuje správné pochopení vnímané hudby. A v tomto spojení aktivní a receptivní hudebnosti aplikované na intonační výcvik tkví Janáčkův podstatný přínos v oblasti teorie a metodiky intonační výchovy.

Než přistoupíme k vlastnímu rozboru jednotlivých oddílů Janáčkovy *Návodů pro vyučování zpěvu*, zmíníme se krátce o specifičnosti jeho intonační metody, jak vyplývá z *Návodů*. Při intonačním výcviku postupoval Janáček metodou intervalovou kombinovanou s metodou tonální. S ohledem na hlasové možnosti svých žáků i ve shodě s postupem pěveckého pedagoga Františka Pivody, z jehož pedagogického odkazu v první fázi svého učitelského působení čerpal, stanovil si Janáček za základ intonační výchovy tóninu C dur.⁹ Základem jeho tonálně intervalové metody je učení o půltónu. Zvládnutím intonační problematiky půltónu se žáci dostávají ke druhému stupni obtížnosti vyučování, kdy přecházejí od neuvědomělého stadia přípravy ke stadiu uvědomělé realizace tónových výšek v závislosti na notové předloze. Půltónem jsou odměřovány všechny ostatní intervaly, stupnice jsou procvičovány intonační oporou přes kvintakord. Učení o půltónu jako elementárním melodickém tvaru i základním intonačním prvkem souvisí Janáčkoví i s formální estetikou a s učením o vyvíňování a slučování tvarů. V tomto směru na něho snad nejvíce zapůsobila práce Josefa Durdřka *Všeobecná aesthetika* (Praha 1875) a práce Roberta Zimmermanna *Allgemeine Aesthetik als Forwissenschaft* (Víděň 1865).¹⁰ Tak hned na str. 1 Úvodu k *Návodů pro vyučování zpěvu* Janáček píše, že „půltón, jež si osvojujeme jeho účtnem, jest mírou pro rozdíly poměrných výšek tónů“; vyměřujeme jím nápěvné (melodické) vztahy tónů.¹¹ Interval malé sekundy se stává základním stavebním prvkem Janáčkovy intonační metody na 1. stupni *Návodů* (cvičení č. 1—35 na stranách 5—24 cit. kritické edice). Všechny ostatní intervalové druhy Janáček doporučuje nacvičovat oporou přes půltón. I v další části *Návodů* čteme Janáčkovu doporučení „hledati intervaly vyplňováním sekundami“ a dále „hledati intervaly všech druhů oporou o velké intervaly a hledati intervaly souzvukem“.¹²

V první části *Návodů pro vyučování zpěvu* začínají od cvičení č. 6 první snadná intonační cvičení pro sólový zpěv s klaviřním doprovodem.

⁹ František Pivoda (1824—1898), od r. 1860 působící v Praze jako pěvecký pedagog i organizátor kulturního života, si s Janáčkem dopisoval od r. 1879. Janáček používal jeho učebnici *Nová nauka zpěvu* na brněnském učitelském ústavu zhruba v letech 1872—1904 a při vyučování intonace postupoval podle Pivodovy intervalové metody, jak je vyloužena v jeho spise *Návod k vyučování zpěvu na školách obecných a měšťanských*, Praha 1890. V pozdějších letech se Janáček od Pivody zcela odklonil.

¹⁰ Blíže o tom viz ve studii Rudolfa Pečmana *Janáčkův umělecký názor*. In: *Opus musicum* 1978, č. 7/8, s. 227.

¹¹ Srov. cit. kritická edice, s. 1.

¹² Srov. cit. kritická edice *Návodů*, s. 25 a s. 52—53.

dem, který Janáček vytváří ze sledu sekund, střídavých melodických tónů a melodických obalů kolem prvního, třetího a pátého stupně durové diatonické řady. Tato cvičení nejsou zpočátku rytmizována, probíhají ve čtvrtových notách a v klavírním doprovodu obsahují základní harmonické spoje v durové diatonické řadě tak, aby klavírní sazba podporovala harmonickou představivost a správnou intonaci. Počínaje cvičením č. 13 se intonační problémy začínají kombinovat i s rytmizací melodických řad. Tak např. ve cvičeních č. 17 a 23 jsou dva konstantní rytmické motivky základním stavebním prvkem pro rytmickou organizaci obou cvičení, která jsou takto budována prostým přiřazováním nebo kombinací zmíněných motivků. I když z hlediska celkového rozsahu zaujmají tato cvičení poměrně malou plochu (maximum 12 taktů), můžeme ve struktuře najít již některé zárodečné momenty typické janáčkovské výstavby melodické řady (např. sledy kvart a sekund). Od cvičení č. 13 koncipuje Janáček i klavírní doprovod k jednotlivým cvičením stále více samostatněji, takže v závěrečných cvičeních *Návodu* (máme tu na mysli zejména některá cvičení z 3. a 4. stupně *Návodu* od str. 32 kritického vydání) nacházíme pak zcela samostatný kompoziční útvar v klavírním doprovodu, který tvoří jednolitý hudební celek, často jen velmi volně spojený s vlastním intonačním cvičením probíhajícím v sólovém zpěvu. Již v některých úvodních cvičeních 1. stupně *Návodu* začíná Janáček využívat imitační techniky — např. ve cvičení č. 17 se objevuje důsledná rytmická imitace v třídobém rytmu ve zpěvu i v klavírním partu. Náznaky sčasovacích vrstev nacházíme ve cvičení č. 23, jehož cílem je z intonačního hlediska zvládnutí větších melodických celků a obtížnějších intervalů (septíma) i po stránce dechové. Pro toto cvičení je charakteristické důsledné střídání dvou zcela protichůdných ploch v klavírním doprovodu: rytmicky oživené sčasovací vrstvy (evokující souvislosti s Janáčkovým cyklem *Po zarostlém chodníčku*) a jednoduchého akordického průvodu v těch místech, kde klavír pouze harmonicky podporuje sólový zpěv. V klavíru se tímto způsobem pravidelně střídají plochy v šestnáctinovém rytmu s plochami statickými, v nichž je klid v doprovodu vyvážen rytmickým oživením zpěvního partu. Zmíněný kontrast je na celkové ploše 46 taktů opakován celkem čtyřikrát. Po stránce melodické Janáček využívá kombinací malé sekundy a zmenšené kvinty, což dodává celému cvičení specifickou barevnost a výrazovou účinnost. Ve cvičeních č. 26 a 28 uplatňuje Janáček motivickou část úvodní zpěvní fráze takt 2. a 3. sólového zpěvu) k vypracování klavírního doprovodu spočívajícího převážně na imitační práci s kráceným rytmickým motivem. Cvičení č. 26 je zajímavé i po stránce tonální svým směřováním od výchozí tóniny a moll přes tóninu d moll až k závěrečné A dur, která je v posledních čtyřech taktech uvedena se svou přirozenou i velkou septímou. Cvičení č. 30 klade svým sólovým partem nároky na zpěváka, který by měl být schopen samostatné intonační představivosti a měl by mít vypěstovanou i intonační oporu, protože klavírní doprovod je veden zcela samostatně. Využívá sice rytmických motivů sólového zpěvu, který imituje, ale jinak přináší materiálově novou, chromaticky zabarvenou část. V závěru cvičení Janáček uplatňuje čtyřtaktovou prodlevu v sólovém zpěvu na tónu G a v klavírní faktuře z výchozí tóniny

C dur prostřednictvím krátkého vybočení do E dur opět dospívá k závěrečné C dur. Cvičení č. 31 je po stránce tektonické vystavěno z rytmicky velmi pregnantního motivu, v melodické lince nacházíme opět obměny sekund a kvart. Motiv se objevuje v nejrůznějších variantách jak v sólovém zpěvu, tak i v klavírním partu a výrazné vyznění mu dodává rovněž i vhodná dynamika. Cvičení č. 33 zaujme ve své druhé části rytmicky úderným motivem v třídobém rytmu v klavírním doprovodu. Výstavby tohoto úseku řazením motivu po trojicích v 6/4 rytmu je téměř shodná ve své faktuře s Lacovým výstupem v 1. dějství opery *Její pastorkyňa*. Závěrečné cvičení č. 35 1. stupně *Návodu* se jeví již jako samostatná hudební miniatura o 92 taktech, kde zaujme především vypracování klavírní sazby probíhající jako rytmické ostináto. Ostré akcenty, svižné tempo a funkční využití pomlk uvnitř motivu dodávají tomuto cvičení velmi výrazné vyznění. Přispívá k tomu i dynamický kontrast na delších tektonických plochách, v některých partiích sólového zpěvu však kladoucí i značné nároky na zřetelnost pěveckého projevu a intonační čistotu. I tonální průběh tohoto cvičení je pro Janáčka charakteristický: z výchozí tóniny C dur přes vybočení do G dur a modulace do a moll, d moll a D dur opět v závěru moduluje do C dur.

Na 2. stupni *Návodu pro vyučování zpěvu* (cvičení č. 36—55 na str. 24—32 kritické edice) dokládá Janáček příklady nácvik intonace melodických intervalů v diatonických řadách s využitím půltónu jako základního intonačního prvku. Svě metodické řešení přibližuje žákům i graficky (vyplňující sekundy, kterými jsou vyměřovány jednotlivé intervaly, jsou notovány menšími notovými typy v osminových notových hodnotách). Klavírní doprovod nepřináší až po cvičení č. 47 nic nového a je koncipován na principu střídání základních harmonických spojů s občasným využitím mimotonálních dominant. Po stránce harmonické je zajímavější až cvičení č. 5, které probíhá postupně v tóninách C dur, F dur, Des dur, H dur a C dur. Toto cvičení spolu se závěrečným cvičením č. 53 2. stupně *Návodu* opět využívá imitační práce s úvodním motivem v sólovém zpěvu, který je variačně rozvíjen v klavírním doprovodu.

3. stupeň *Návodu* (cvičení č. 55—94 na str. 32—51' kritické edice) přináší ve srovnání s 2. stupněm poněkud rozsáhlejší část, kde zejména po stránce rytmické nacházíme v řadě cvičení charakteristické prvky Janáčkova kompozičního stylu (i když často jen v zárodečné formě). Na tomto stupni nacházíme poučení o tóninách, nepravidelném dělení not, základní dynamice a některých taktovacích schemech. Nácvik určitého rytmického problému (zejména nepravidelného dělení not) je v těchto cvičeních vhodně doplněn i o intonační problematiku, kterou je intonování dočasných stoupajících či klesajících citlivých tónů v rámci melodických řad. Cvičení č. 62, 63 a další dokazují, že Janáček v nich i notačně (přislušnými posuvkami) rozlišoval ony citlivé tóny a téměř důsledně je ve cvičeních rozváděl. Kompozičně nový prvek nyní se objevuje ve cvičení č. 62, kde Leoš Janáček předepisuje v taktu 2/3 v sólovém zpěvu kadenci, rytmicky komplikovanou a volně imitovanou v závěru cvičení v klavírním doprovodu. Pro Janáčka charakteristický triolový rytmus zaujme ve cvičení č. 63, kde je uplatněn ve zpěvním partu i v klavírním doprovodu, a to opět imitačním způsobem. Časté akcenty

i předepsaná dynamika dodávají celému cvičení potřebný spád. Podobnou problematiku řeší i cvičení č. 78, které má i bohatší harmonický průběh: po úvodní tónině D dur nastupuje skokem tónina Es dur, v níž charakteristický dominantní sekundakord není rozveden, a od taktu 32 se vrací opět tónina D dur. Pěvecky náročné je cvičení č. 65, v němž se z hlediska výstavby jednotlivých frází vyskytují v sólovém zpěvu obtížnější intervalové skoky. Klavírní part přináší nový stylistický prvek, kterým je tremolo, harmonizované na základě častého střídání tónin (z výchozí c moll modulací přes E dur opět do c moll a dále vybočením přes A dur do tóniny f moll a v závěru do původní c moll). Cvičení č. 71 a 72 konfrontují durový a mollový melodický materiál ve stejnojmenných tóninách. Janáček v nich záměrně použil stejnojmenných tónin pro zvýraznění kontrastu, protože se domnívá, že v této souvislosti typické znaky obou tónin lépe vyniknou než u tónin paralelních.¹³ Cvičení č. 71 probíhá v tónině G dur s tóninovým skokem ve střední části do tóniny terciové přibuznosti e moll a v závěru moduluje opět do G dur. Cvičení č. 72 má podobný harmonický plán v tónině g moll se středním dílem kontrastním v tónině Es dur (se sníženou sextou) a se závěrem opět v g moll (závěrečný akord G dur). Obě cvičení představují po stránce melodické i harmonické ucelený a působivý kompoziční útvar. Z hlediska formální výstavby je v nich typické opakování děleného motivu v nesymetrickém členění, které vzniká přiřazováním trojtaktí a dvojtaktí spolu s opakováním zmíněného motivu. Tento kompoziční princip připomíná podobná místa z Janáčkovy klavírního cyklu *Po zarostlém chodníčku*, část 1. Na 3. stupni *Návodu* se také poprvé vyskytuje nový prvek, kterým je střídání tónin v jednotlivých cvičeních po delších plochách. Tak např. ve cvičení č. 86 z výchozí tóniny f mixolydické moduluje Janáček postupně do g moll a f moll a závěrem do b moll, ve cvičení č. 89 následuje po výchozí tónině B dur skokem tónina E dur a F dur a v závěru se vrací znovu tónina B dur. Střídání tónin neprobíhá vždy na principu postupné modulace, ale často jen vybočením, tóninovým skokem apod. a cvičení tohoto druhu kladou značné nároky na harmonickou představivost a celkovou pohotovost žáků. Závěrečné cvičení č. 90 3. stupně *Návodu* představuje jednoduchou, výrazově velmi účinnou hudební miniaturu, přinášející ve zpěvním partu problematiku melodických ozdob. V klavírním doprovodu se objevuje jedna z charakteristických janáčkovských sčasovek (s rytmickou komplikací dvoudobosti a třídobosti), která je opakovaně imitačně využívána nejen v klavíru, ale ve druhé části cvičení i v sólovém zpěvu. Rámcová tónina B dur je ozvláštěna dvěma flexibilními tóny *jis* a *cis*, které dodávají celé skladbičce specifickou barevnost.

Závěrečný, 4. stupeň *Návodu pro vyučování zpěvu* obsahuje cvičení č. 94—104 na str. 51—56 kritické edice. V této části Janáček exponuje i problematiku dvouhlasého zpěvu a základů harmonie. Při pěveckém nácvičku harmonických souzvuků se Janáček odvolává opět na výcho-

¹³ Dočteme se o tom v Janáčkově rukopisné *Obraně Návodu pro vyučování zpěvu* (Janáčkovy sbírky hudebně historického oddělení Moravského muzea v Brně, sign. S. 46) na s. 3.

diska své intonační metodiky (nauka o půltónu, vyměřování intervalů oporou o velké intervaly a hledání intervalů souzvukem). Prakticky to znamená, že Janáček odvozuje z akordických tvarů jednotlivé intervaly, např. z durového trojzvuku velkou tercií a čistou kvintu i oktávu, z mollového trojzvuku malou tercií, z durového kvartsextakordu velkou sextu a čistou kvartu, z dominantního septakordu malou septimu apod. (viz cvičení 102).¹⁴ Po stránce kompoziční jsou nejzajímavější poslední dvě cvičení z této části *Návodu*, a to cvičení 103 a 104. V obou případech jde o uplatnění dvouhlasu v sólovém zpěvu s důsledným použitím imitativního způsobu práce ve zpěvu i v klavírním partu. U obou cvičení je klavírní sazba propracována jako samostatný kompoziční tvar. Ve cvičení č. 103 je využito harmonických prodlev na sedmém stupni a dominantním septakordu v e moll, v závěru je na delší ploše uplatněna tónická prodleva a cvičení končí tóninou e moll. Cvičení č. 104 je z hlediska tektonického vystavěno z úvodního dvoutaktí rytmicky zvýrazněného synkopací a funkčním využitím pomlk. Oba zpěvní hlasy jsou náročné i po stránce dynamické, postupují v melodických paralelách. Zpěv a klavír přinášejí dvě různé časovací vrstvy v tónině a moll s lydickou kvartou, pro Janáčka velmi typickou.

Předchozí analýza jednotlivých stupňů *Návodu pro vyučování zpěvu* Leoše Janáčka nás snad opravňuje k tomu, abychom se závěrem pokusili vymezit některé stylově kompoziční prvky pro Janáčka charakteristické, které v tomto dílku používá. Po stránce melodické zaujme častý výskyt melodických řad budovaných na obměnách sekund a kvart. Melodie jsou dosti chromaticky zabarveny, využívají i větších intervalových skoků a často jsou nesymetricky členěny. Podobně nacházíme v rytmice cvičení kromě běžného pravidelného členění i nepravidelná dělení not, zejména pro Janáčka tak typické duoly, trioly, kvintoly apod. Janáček sám vyvozuje rytmickou komplikovanost svých cvičení v *Návodu* z lidové písně, která je podle jeho názoru podobně nepravidelně konstruována, a žák by se měl její rytmické podstatě nácvikem některých cvičení v *Návodu* přiblížit. V harmonii cvičení se vyskytují často harmonické spoje velmi vzdálených akordů (z hlediska principu harmonické příbuznosti), některé akordy pro charakteristiku tóniny relevantní nejsou vůbec rozveřeny obvyklým způsobem. Stabilita tóniny je někdy narušena hned na začátku cvičení. Janáček také s oblibou uplatňuje více tónin v rámci jednoho cvičení a snaží se i o vystižení každé tóniny z hlediska jejího psychologického účinku na posluchače. Z hlediska tektoniky se na poměrně malých plochách jednotlivých cvičení využívá principu symetrie i asymetrie. Nejčastěji se setkáváme s typickým přiřazováním trojtaktí a dvoutaktí s opakováním i variačním rozvíjením motivů. Motivy přitom nepředstavují jen cvičný materiál, ale jsou velmi výrazné a emocionálně působivé. Některá cvičení jsou z hlediska kontrastní práce podrobně vypracována, celkově se nejvíce vyskytují imitace. Lze říci, že všechny uvedené kompoziční prvky jsou v rámci jednotlivých cvičení, před-

¹⁴ Je ovšem nutno připomenout specifikum Janáčkovy terminologie: kvartu, kvintu a oktávu nazývá *velkou* místo čistou — viz jeho rukopisnou zprávu k *Návodu*, sign. S. 46. Též ve studii Olgy Settari *Janáčkovy vyučování intonace*. In: Opus musicum 1978 č. 7/8, s. 223.

stavujících výstižné hudební miniatury, umělecky funkční a svědčící o tom, že i zde se Janáček projevil jako výrazná tvůrčí individualita. I když *Návod* byl původně zamýšlen jako pedagogikum pro střední školy, spojuje nakonec ve svém živém, znějícím tvaru didaktické zřetele s charakteristickými znaky Janáčkovy hudební řeči a jednotlivá cvičení vyznívají jako životný hudební útvar. Máme ostatně doklady o tom, že Janáček sám si byl vědom specifičnosti svého *Návodu* i jeho umělecké hodnoty, když krátce po jeho vydání napsal: „*I nebude mi tudíž za zlé vykládáno, připomenu-li, že každé číslo skladeb mého Návodu žákům se zároveň i líbiti může a bude. To jest zajisté přednost např. proti Pivodově Návodu neocenitelná.*“¹⁵ K tomu je ovšem nutno připomenout, že *Návod* koncipovaný v moderním duchu a s využitím pro Janáčka typických stylově kompozičních prvků byl určen jen pro vnímavé a velmi talentované žáky a nemohl být ani v Janáčkově době používán v širším měřítku jako učebnice, a to také proto, že Janáček v něm antcipoval v oblasti hudebněvýchovné práce zcela nové momenty, které mohla plně zhodnotit a využít až moderní hudební pedagogika.

Lze se právem domnívat, že Janáček po stránce kompoziční v *Návodu pro vyučování zpěvu* uplatnil některé nové prvky, které později rozvinul v dokonalý tvar ve své tvorbě nástrojové i operní (v některých cvičeních *Návodu* nacházíme v pěveckém i klavírním partu příbuznost kompozičních modelů s obdobnými modely ve skladbách klavírního cyklu *Po zarostlém chodníčku* a s pěveckými partiiemi v opeře *Její pastorkyňa*).

INSTRUCTIONS FOR THE TEACHING OF SINGING AND ITS RELATION TO JANÁČEK'S CREATIVE EVOLUTION

The creative work of Leoš Janáček is of special value for the Czech and world music. The problem of the creative evaluation of Janáček's new composition style (new elements in melody, rhythm, harmony and form) in the end of the 19th century we can document not only in his mature works originating in this period (operas and instrumental works), but also in some other works of a didactic character. I have chosen for my paper Janáček's small handbook *Návod pro vyučování zpěvu*, Brno 1899 (Instructions for the Teaching of Singing, published by A. Píša in Brno 1899). This work contains about 104 short exercises for voice with piano accompaniment. In parts of some exercises we can find specially in the piano patterns many new factors that are very close to Janáček's later piano works (*The overgrown Path*. Small pieces for piano) and opera works (*Jenufa*).

¹⁵ Viz s. 16 Janáčkovy rukopisné *Obrany proti ministerským posudkům*, sign. S 46.

