

# František Řehánek: Harmonické myšlení Leoše Janáčka. Poznámky k rukopisu

*Leoš Faltus*

## ÚVODEM

Tento příspěvek je svým charakterem poněkud atypický. Není to ani referát o Janáčkově harmonickém myšlení ani „lektorský posudek“ či recenze rukopisné práce, jsou to skutečně jen „letmo nahozené“ poznámky, kterými jsem chtěl vzbudit pozornost či zájem o spis z roku 1993 janáčkovského badatele starší generace Františka Řehánka (1921), který byl nabídnut k publikování Edičnímu středisku JAMU. Jedná se nesporně o dílo velkého rozsahu a velkého množství příkladů. Ale v podobě, v jaké bylo předloženo, nemá pražádnou naději, aby bylo vydáno tiskem, a to ani v případě, že by text byl poněkud zúžen – vynecháním sporných výkladů notového textu a byly ponechány jen jednoznačné příklady, kterých jsem v poznámkách uvedl dost, i když ne systematicky a z celého rozsahu této práce.

A ještě: ve svých poznámkách, uvádím-li příklady, jsou to jen ty pro mne sporné. V práci je však více nediskutabilních míst, výkladů ukázek harmonických spojů i analýz, ale já chci tímto příspěvkem spíš vyvolat diskusi a vzbudit zájem o Řehánkovo rozsáhlé a přes všechny níže uvedené výhrady přece jen úctyhodné dílo. Možná díky větší publicitě, která se tak práci dostává, najde se pro ni přece jen vydavatelství a editor. Ta práce by si to zasloužila.

Konečně – před vlastními poznámkami – ještě poslední sdělení: V textu samozřejmě neustále odkazuji na Řehánkův rukopis. Jde vlastně o komentáře k více než padesátce ukázek z Janáčkových skladeb a protože je nebylo možné notograficky přepsat, uvádíme je v příloze v podobě převzaté nascanování pasáží z Řehánkova rukopisu. I přes jejich špatnou čitelnost (za níž se autor příspěvku i pořadatelé webové konference čtenářům omlouvají), snad alespoň v náznaku pomohou orientovat se v tomto textu.

\* \* \*

Po přečtení několika stránek ve mně vznikl pocit, že autor se jaksi „zaúkoloval“ výkladem notových textů, které uvádí v příkladech, čistě harmonicky, že je tedy text sleduje zaujatě a téměř výhradně ve vertikálách. Je pravda, že Janáček napsal několik verzí nauky o harmonii, že tedy je možné předpokládat, že se harmonické myšlení bude primárně

objevovat v jeho kompozicích. Jen zdánlivým paradoxem je, že převažujícím – ne-li téměř výhradním – způsobem jeho vyjadřování je myšlení horizontální, melodické, mnohdy jen o jedné linii, tvořící vrstvu heterofonním zesílením. To úzce souvisí s použitím modálních terénů, které se vzpouzejí hierarchizování jednotlivých stupňů tónové řady. Tam potom není „harmonický“ výklad namístě a já se to pokusím na autorem použitých příkladech demonstrovat.

Ponechávám stranou snad nadbytečné množství citací k tonalitě, k harmonizacím apod. Např. na s. 31: zmínka o „kvartových harmoniích“ je nepřesností, neboť nic takového neexistuje; autor (autoři) mají (mohou mít) na mysli kvartové souzvuky.

**Př. 1:** Dokládá vertikální analýzu po osminách, přestože jde o 2 horizontály (jen s latentní funkčností) a dokladovaná „chybějící akordická tercie“ se objevuje na třetí osmině 1. taktu ve vokálu – měla by snad být trvale přítomná? Je tomu dokonce tak, že latentní (postupně vyjevovaná) funkčnost ve vokálním partu (ve sledech T – D) je znejistěna a zpochybňována druhou (heterofonní) linií v klavíru, která je zcela bez harmonické latence ve svých sekundových sledech. Že z toho vznikají vertikály – jistě, ale až následně a jak pro koho; já slyším dvě horizontální linie.

**Př. 3:** První souzvuk příkladu nemůžeme hodnotit jako T, jde o D 6/4 na 5/3 čili průtažný kvartsextakord, přičemž se základní tón změnil na kvintu akordu a nad ní probíhá opět horizontální (a heterofonně zesílený) děj – utvrzování centrálního g půltónovým obkroužením. To se vrátí v basové linii a teprve na 6. době lze mluvit o jiné funkci T6 nebo TD. Všechny předchozí harmonicky konstatované změny jsou násilným výkladem ke zjevně horizontálně utvořeným strukturám.

**Př. 4:** Skutečně schází předpokládaná tercie akordu des moll (dur?); moje interpretace je jednodušší : jde tu o jednohlasou melodickou linii obarvenou rytmizovanou prodlevou, navíc s pentatonickou charakteristikou. Až v posledním taktu přiznává Janáček tonickou funkčnost souzvuku mollovou tercií.

**Př. 5:** Přes zdánlivou složitost (hodnocením příkladu značkami) jde o jednoduchou sekvenci tří plagálních závěrů – do A dur, do G dur a do F dur, přitom starost o změny je přenechána opět horizontále: vždy ve sledu 6. tón řady na 5. tón. Soprán tuto linii imituje a při setkání s tenorem jde opět o oktávovou či sextovou heterofonii.

**Př. 6:** Nemluvil bych o alteraci, je-li konstatován modální terén (lydická kvarta); violoncellový part dokládá ještě jeden princip stavby melodie – melodickou dur, tj. nahoru zvýšeně, dolů sniženě (flexe) a nezáleží na tom, zda na 6. a 7. stupni či jinde. Harmonická výplň je výsledkem setkání dvou linií – sopránu klavíru a violoncella. Následně!

**Př. 10:** Je pravda, že Janáčkově nezáleželo na notaci ve smyslu harmonické správnosti, ale na tom, co zní. Několikrát to konstatuje při hodnocení intervalů, akordů (Hudebně teoretické dílo – Z. Blažek a dále SKV LJ – kritické znění). Bez tohoto konstatování ale nelze jako tóniku označit např. souzvuk v posledních dvou taktech – klavír gis, housle ces/es, střídáno s hes. Takový „pravopis“ nauka o harmonii nezná. – Na druhé straně to je doklad o oprávněnosti některých enharmonických změn v SKV LJ, konstatujeme-li, že Janáček komponuje v tóninách (modech). A ještě doklad horizontálního myšlení: řídicí je (heterofonně zesílený) oblouk na principu melodické dur dis-eis-fis-e- dis a dál přeložený na gis-ais-h-a-gis; utvrzení vedlejšího a hlavního centrálního tónu. Hodnotit jednotlivé kroky jako harm. stupně nemá smysl. Jsou to heterofonické paralely jedné jediné melodické linky, k níž přistupuje houslový komentář se stejnou funkcí utvrzování.

**Př. 13:** Proč hodnotit střídání hes-f jako T – D? Proč to nevnímat melodicky nad prodlevovým trylkem na hes? Podobně př. 14.

**Př. 17:** Opět melodicky: hes – a – g – as. Obkročný (bartókovský) princip, utvrzení centrálního tónu – žádná harmonická složitost.

**Př. 21:** Podobně: ges – as – a – hes. V doprovodu polohově diferencovaná prodleva s nikoli souhlasným střídáním des-as a des-ges.

**Př. 22:** Pentatonika s imitací, žádný obohacený kvintakord.

**Př. 23:** Ano, tady jde skutečně o vystřídání harmonické polarity T – D, ale nic víc, drobné změny vertikál jdou paralelně s melodickou linkou vokálu. Podobně př. 51 na s. 62.

**Př. 25:** I v tomto příkladu je popis přesný, leč hledání funkčnosti mezi 1. a 3. půlkou nemá význam – je to melodický pohyb mezi zmenšeným kvintakordem a as moll tónikou; dvě samostatné horizontály. I vnitřní hlasy kvarteta mají svou melodickou linii v terciových

paralelách. Kdybych měl uvěřit, že Janáček při tvorbě myslel v takových harmonických zákrutách a nikoli melodicky, byl by rozsah jeho díla zázrakem i při vší jeho píli. Tato i výše uvedené harmonické analýzy jsou zavádějící. (Samozřejmě jiného rodu jsou rané skladby, ohlasové sbory apod.)

**Př. 29:** Zaskočila mne řečnická otázka „jde o C dur?“ dokládající, kam až mohou harmonické spekulace zajít: v příkladu je ve figuře i v houslích použita celotónová výseč – *ges-as- hes-c-e*. Protože se ale tóny vyjevují postupně, vertikální rastr si toho jakoby nevšimne. (!)

**K př. 48:** Je-li zde výchozí tóninou Des dur, pak transpozici od tónu *a* bych asi nenazval tóninou „na zvýšeném V. stupni“ nýbrž rovnou A dur, kam se Janáček dostává sekundovým přilnutím z des moll (cis moll) – *cis* na *h*, *e* na *e* a *cis*, *gis* na *a*.

**Př. 49:** Zřetelný příklad vertikálního čtení místo sledování hlasů (a tím skončím) vyplývá z komentáře ..“ *je tónický kvintakord hes-d-f zahuštěn tóny g, c, nebo jde o volný střídavý tón a průchod? Uvedené tóny (g, c) doplňují tónický kvintakord na kvartový akord d-g-c-f-hes*“. Čtu-li melodicky, rozkládá se mi to na na 3 hlasy (shora): 1. D-c-nic-nic-c-d-f + přerušovaná prodleva čtyř hes na konci každého taktu. 2. D – g – f – f – g – nic (+ prodleva) a 3. Hes – f – hes . Podruhé první hlas končí na c, potřetí opět na f a nakonec př. na hes. (Co neobratně popisují slovy, je v notách – rozloženo – velmi jednoduché. Rozhodně bych nespekuloval o kvartovém akordu, ale mohu si všimnout pentatonického terénu na hes).

**Př. 50:** (i tento následující komentář provokuje): „Jde o Des dur?“ Jistěže ne, nýbrž o výseč pentatoniky des–es–ges–as, navíc použité heterofonně – atd., atp.

**Př. 52:** Jednodušší (a pravdivější) výklad příkladu je v (rytmizovaných) prodlevách: Jsou tři: v basu (ležící dis-es), v altu nad tenorem (- příznávky *gis/h=as/ces*) a v sopránové poloze doprovodu (hlas se vrací nejprve ke *gis2* a poté se opírá o *es3*); ženský hlas má tutéž opěrku (o oktávu níž) a jediným melodickým hlasem je tenor s tóny *h–e1–dis1–cis1* s přenesením na *es1–hes1–as1–g1*, kteréžto *g1* vzápětí také zůstane ležet jako prodleva. – To jsou ty (ne)harmonické složitosti.

Uvnitř příkladů, které jsme rámcově vymezili jako nezajímavé (ještě „nejanáčkovské“), k niž tu patří Šárka s. 65 nebo ohlasové sbory (i Loučení) se i tak – vzácně – nacházejí zajímavé harmonické výslednice, vzniklé ovšem horizontálním vedením hlasu – např.

**Př. 59:** Celá zvláštnost je dána už dříve popsáním principem: zde pohybem altu – g-a-hes-/a/-as--es a v basu hes-c-ces-hes opak.

Přecházím řadu příkladů s opakující se jinou charakteristikou, než která je pro mne uvěřitelná a přijatelná.

Pak ty opakující se vnitřní spory o tóninu – s. 72 dole: Fes dur nebo des moll? tady s finalis des (cis) na tónech vzestupné melodické moll *des-/es/ fes-ges,as-hes-c* – ovšem v klesajícím tvaru.

## ČTYŘZVUKY

V této části práce dává harmonická struktura víc příležitostí k oprávněné harmonické analýze. Narážím tu ale na jiný problém: ohraničenost příkladů. Jak se dostal Janáček k „septimě des“ hned na začátku příkladu 72, s. 76? Nebyla to už předtím septima **dominantní**, která zůstává jako prodleva? Nebo opačně – na konci př. 80 s. 80: ? Kam? Jak je rozvedena malá septima nad (či pod) tónickým akordem? Je to tónický akord nebo dominanta D dur? K tomu by čtenář potřeboval (nejlépe) kompletní Janáčkovu dílo, aby mohl tyto situace ověřovat. O předznamenání se nelze opírat. (A vypsání opakování prvních dvou taktů s jiným textem nic v tomto smyslu neřeší!)

S tím souvisí vůbec hodnocení tóniny – zařazení do předchozího kontextu nebo reflektování nové tóninové situace (pochybnosti o př. 72, př. 81 – konec: proč H dur a TD, proč ne E dur dominantní kvintsextakord – cis je melodická záležitost).

**Př. 82:** Proč je souzvuk hodnocen jako tónický septakord v E a ne např. jako septakord **na E**? a v dalších dvou taktech „tónický septakord v H dur“ jestliže jde evidentně o celotónový terén? Podobně bez důkazu v př. 83 a 84, s. 82, př. 85 s. 83 – a všude dál, kde se předkládá T funkce s tvrdě malým septakordem.

**Př. 89:** Diskutabilní je tónická funkce v *es moll* 3-6 taktu příkladu: je to spíš pentatonika na ges; podobně lydická na F v př. 91, kde tón H je legitimní v jakémkoli souzvuku a souzvuk je hierarchizován právě jen modálně – finalis, dominanta jen v melodickém horizontu.

**Př. 103:** Označení tóniny h moll jako jeden příklad za mnohé další: nemá opodstatnění v předchozím textu ani v předznamenání, Janáček přechází volně z tóniny do tóniny skokem nebo sekundovým přilnutím, jak to dokazuje další změna do Es dur, analogická předchozímu příkladu ve spoji G<sub>2</sub>– es moll; před začátkem příkladu končí v e moll (s dorskou sextou) navíc zpochybněnou flexi fis-f a přeskakuje do sekundakordu G jako základu osmitaktového děje a z něj, jak už znamená do Es dur. - Souvislosti před a po příkladu nejsou zanedbatelné a měly by být snad aspoň verbálně zmíněny; tóninová rozkolísanost této skladby nejspíš souvisí sémanticky s jejím názvem.

**Př. 107:** Absurdní je: “zmenšeně malý sekundakord II. stupně je omezen jen na dva tóny (v es moll na es f):“ následuje unisono nad prodlevou es. Intervaly, nikoli akordy.

**Př. 114, 115:** Už jsem zmínil problémovost přiřazování k funkci neúplný akord (o dvou tónech), v př. 114 je g/h které mohu stejně dobře přiřadit k VII stupni as moll a nikoli jako kvartsextakord ke III. stupni. V dalším příkladu místo alterovaného V. stupně mohu docela dobře vidět uplatnění chromatické tercové příbuznosti (vybočení) na dominantu A dur s návratem do C dur. (Koneckonců Janáček ve svých naukách o harmonii opakovaně zmiňuje „chromatickou tóninu“, což podle notového příkladu není nic jiného, než alterovaná dur či moll, kde je ovšem ctěno pravidlo **nealterovat** tóny tónického kvintakordu. Nemohu ovšem tvrdit, že téhož pravidla se Janáček celý život držel, ale drží se ho ve své Úplné nauce o harmonii).

**Př. 120:** Mohu vidět jednoduše – střídání neúplného Cis s úplným A dur (opět chromatická tercová příbuznost).

**Př. 122:** Připustím-li v dřívějších příkladech jednoduchou možnost využití chromatických terciových příbuzností, pak ji asi shledám (místo dvojité alterace) i tady: C - Es – As – C. Pokud jde o zápis, i v těchto příkladech už jsem poukázal na to, že na „harmonicky správném“ Janáčkově vždy nezáleželo. Ostatně to říká výslovně ve svých teoretických spisech – je důležité co zní, ne jak napsáno. – Samozřejmě, pak je těžké hodnotit vertikály při tomto vědomí.

**Př. 133:** Ze záznamu na dvou osnovách není vedení hlasů tak zřejmé jako z partitury: jde opět zřetelně o horizontální myšlení; hlavní zde je hlas 2. houslí, přináší po několikáté již motiv

e2-a2-e2 - e1-c2, kontruje mu stejným melodickým profilem vc – g-des1(ne cis)-g, první housle se připojují mixturou hes2-ces3-hes2 k sekundu a do toho zaznívá ostinátní figura es2-c2-hes1 ve viole. Jen díky nepřizpůsobení se figury dochází ke středu durové a mollové tercie – je to ale výslednice horizontál, ne konstrukce vertikál. Harmonická interpretace je matoucí. Podobný střet vidíme v příkladu 143 opět jako výsledek melodického motivu ve violoncellu s jeho imitací v primě.

**Př. 147:** Je skutečně zajímavý, ale dokládá opět jen horizontální myšlení; je tu imitovaný jednohlas a souhrn tónů použitého modu, dvakrát předbíhající melodickou linku; sumační modus má složení z intervalů 2:1 shora: es2 (des2) ces2 hes1 as1 a od t. 145 g (ges) fes es des a vzhůru pak hes c1 des1 es1 e. (do t. 150) – doklad modálního terénu i modálně využitých vertikál (překlopením).

**Př. 157:** Mnohem jednodušší (a pravděpodobnější) interpretace je použití výseče celotónové řady než představa tvrdě zmenšeně malého sekundakordu ve fes dur.

**Př. 158:** Není obtížné určit tónový terén, srovnáme-li tóny vedle sebe: je to opět celotónový modus. Do dur ani k funkci se nesrovná.

**Př. 156:** Vrátime-li se teď, když jsme ukázali, že celotónový terén není Janáčkově cizí, k tomuto příkladu, zjistíme, že - jakkoli jsou správně popsány souzvuky druhý, čtvrtý a v dalším taktu opět čtvrtý – mohou být únikem do jiné soustavy – do řady celotónové. Vede k tomu ten druhý, který je vlastně klastrem e - fis - gis – hes (jakkoli byla Z. Blažkovi blízká dvojitá alterace), že do téže řady zapadají tóny čtvrtý hes – d – e – as i 4. z druhého taktu e – c – as. Není divu, že tato pasáž působí velmi výrazně – utvrzuje hlavní funkce Es dur 3x T a 1x D!

**Př. 159:** Obávám se, že v tomto příkladu nejde o Ces dur, nýbrž o as moll, že první souzvuk je T kvartsextakord a v 2. taktu je obyčejná dominanta s průtahem: a k hes.

**Př. 167:** Podobně jako v př. 156 jsou zde s se souzvukem b moll konfrontovány na celotónové řadě ležící souzvuky 2. 3. a 5. 6. taktu. – Je ovšem známá Janáčkova zvyklost tóninově destabilizovat původně mollový či durový motiv a dát mu jiný výraz.

**Př. 168:** Přináší jiný způsob konfrontace souzvuků – střídání akordu Des a A dur – jde o poměr chromatické terciové příbuznosti (notace na tom nic nemění – řekl Janáček).

**Př. 173:** Harmonicky nepříliš systémový, ale jednoduše srozumitelný přístup sděluje, že jde o střídání septakordu na Ges /Fis/ s kvartsextakordem C. I poměr základních tónů je zde zajímavý, běžně prosazovaný až Stravinským (Petruška), a pařížskou šestkou (Milhaud).

**Př. 175:** Poslední souzvuk v 2. taktu příkladu je zmenšeně zmenšený akord, jemuž schází čtvrtý tón; fis2 z houslí je tón poněkud „přitažený za vlasy“.

### **PĚTIZVUKY AŽ SEDMIZVUKY**

U analýz těchto akordů je občas (obávám se) přání otcem myšlenky; místo undecimových, terdecimových jsou to spíše melodické tóny nad prodlevou – jako na 3. době v př. 192, někdy je původcem „zvláštnosti“ tónový terén – pentatonika f-g-a-c-d jejíž součástí jsou „kvartové“ akordy, doplňované ovšem na celou pentatoniku vokálem a orchestrálními hlasy v př. 199. Obdobně v taktech 8-10 v příkladu 197, a v př. 200, kde z pentatoniky c-d-e-g-a občas vybočuje tón h1. Kvartové rozložení je akusticky výhodnější než sekundové klastry; avšak neměly by tyto souzvuky být hodnoceny samostatně, nýbrž v kompletním znění – a tím je pentatonika.

Skutečně jsou zajímavé akordy v příkladu 207, avšak jiným způsobem, než je uvedeno. Tady nutno znovu připomenout Janáčková slova o tom, že je důležité co zní, ne jak jsou tóny jmenovány (viz pasáže o intervalech v I. dílu Blažkova vydání i ve vydání kritickém). Použijeme-li tuto tezi, pak první čtyři takty a znovu takty 113 – 116 jsou v F, avšak 111 – 112 je sekundakord na C s průtahem gis-na fis v 1. tenoru. Tatáž situace se opakuje v taktu 118 s horními hlasy o tercii níž – e na d. Naskýtá se otázka, proč je notováno v bé a dvojbé: důvodem může být péče o intonaci zpěváků, čitelnost posloupnosti tónů; tento argument však selhává u intervalových kroků f-eses (116-117), či c-heses v 1. basu (115-118), žel. (Opět důvod k enharmonickému přepisu.)

**Př. 216:** Opět na pentatonické výseči, housle až do poloviny 8. taktu na shodných tónech; přitom trvale stejný souzvuk dostává charakter rytmizované prodlevy, takže ani ces3 mimo pentatoniku stojící tuto podlevu neovlivní, to až druhá doba je dominantním septakordem včetně tercie !/, ta je v houslích.



**Př. 218:** Pokud vůbec chceme toto místo vnímat harmonicky (a ne jako barevný klastr) tak 1. takt bych viděl jako kvintakord cis mol (doplňovaný z houslí) s melodickými tóny dis – a a střídané fis v houslích. Ten v druhém taktu přejde v rychlém střídání do kvartsextakordu e moll (h-e-g) , ve třetím taktu se střídá předchozí akord s kvintsextakordem ais – e – fis (bez kvinty) a posléze tento akord se rychle střídá se sextakordem E dur. Určení tóniny závisí na vyústění této sekvence.

**Př. 219:** V taktu 48 nevidím víc, než měkce malý septakord as-ces-es-ges , o takt dále prostý tvrdě malý (dominantní) septakord na E. V př. 220 pak opět rychlé střídání kvartsextakordu a moll (e-a-c) s kvintsextakordem H (dis–a–h).

**Př. 221:** Podobně i zde vidím jen prostý zvětšený kvintakord g-h-dis (kam nemohu zahrnout střídavé tóny následující sexty) a v dalším septakord na g – h – d – f. Houslová glosa dění kotví skutečně 54. takt do H dur, 55. takt do G dur.

**Př. 222:** Nemohu souhlasit s hodnocením prvních dvou taktů (ty figury jsou někde ze dvou na sebe navazujících akordů, někde jen s vloženým mel. tónem); a už vůbec nesouhlasím s dalším hodnocením – jak je možné na kompletní celotónové řadě určovat funkce? Stejně celotónovka v př. 239, též 246, kde není nutné přejmenovávat tóny, tady je to úplně jedno, pokud se vybočí do druhé celotónové řady.

**Př. 224:** Opět již dříve sledované střídání akordických a neakordických tónů (dává příjemné chvění a jistou neurčitost) - ale budiž: 13. takt umožňuje konstrukci undecimového akordu c- (es-ges-)hes-des-f, 14. takt pak zřetelnější tvar es-ges-hes-des, měkce malého septakordu se střídáním –c-, a konečně 15. a 16. T. tvar as-c-es-ges-hes se střídáním des, tedy nónového akordu na dominantě. Kolidující tón f v houslích lze chápat i jako anticipaci z následujícího akordu b moll (mnohem přirozenější ovšem je odkaz k motivickému tvaru, který je dodržen).

**Př. 233:** Vypadá složitě, ale ve spojení vertikál s melodickými tóny tak složitý není, neboť jde po posouvaný model o jednom septakordu – poprvé na C s průtahem fis – na e v sopránů a v basu s průchodem c-d-e v basu. Průtah fis v sopránů je součástí obkročného tvaru dis-fis – e, který zdůrazňuje nový akordický tón. Celý tento postup se beze změny opakuje na tónu Es, pak Ges a nakonec na A7, k němuž se obdobně obkročný způsobem připojí i housle s výsledným e1. Lze si ještě všimnout že tato sekvence stoupá po tónech zmenšeného

septakordu (vnucuje se vzpomínka na osový systém Bartókův). Nevím, proč se zde mluví o mixolydických septimách, můžeme-li mluvit o posouvání dominantních septakordů – pak ovšem jen přiřazení do tóniny je o kvintu níž. Ani to však podle mého názoru není třeba – takové postupy se vymykají určité tónině, než znovu někde zakotví. Známe i od Debussyho.

**Př. 234:** Jeví se mi jako záležitost povýtce melodická – zarámována prodlevou ges- des se pohybuje vysextovaná melodická linka 2. tenoru a 1. (2.) basu; v taktu 19 je to pokračování se stejným tvarovým modelem – jak u Janáčka je časté. Východiskem je T – cílem S, podruhé opět T, cílem (snad) D. Tvary mezi tím jsou melodické průchody, občas se dotýkající tóniky. Je nutné je vertikálně hodnotit? Mohl je Janáček takto programovat? Myslím, že ne.

**Př. 235:** Ani Burghauserova konstrukce, avšak ani undecimový akord: od 2. doby je to jednoznačně pouhý D7 na tónu F s chybějící tercií a průtahem tónu *h k c*. Vždyť to jsou běžné postupy už od klasicismu.

**Př. 242:** Opět celotónový případ; zaujala mne však vznesená otázka: „*Může však jít o dominantní harmonii, když chybí rozvedení do tóniky?*“ Historicky dáno – může, i když dominantní harmonie asi není nejvhodnější spojení – zato volně stojící nebo v sekvenci za sebou následující tvrdě malé septakordy jsou (důkazy jak u Janáčka, tak u Debussyho apod.) K tomu se váže problém zda – a jak – označovat tóninu. U tohoto příkladu s celotónovou řadou to nemá smysl (stejně jako funkční značky, u sekvencí za sebou následujících různých D7 je možné je cítit jako tóninové skoky .

**Př. 245:** Poslední souzvuk je snad ve zvuku T<sup>11</sup> ne nónový, as-ces-(es-g-) hes – d! Pravda, kdyby eses bylo o oktávu níž, nebylo by možné mluvit o undecimovém akordu.

**Př. 246:** V kritické edici právě od taktu 89 (v křížkách) to ale nerozhoduje, je to jen jednodušší: vyústění (které v příkladu už není) je do ges (fis) moll. Celá pasáž je tedy na dominantě této tóniny.

**Př. 248:** Komentář je uvážlivý, leč tónina není na místě nejen proto, že v H dur by mělo být ais (tady je -a-), ale i proto, že jde zase o sled různých „dominantních“ souzvuků s vyústěním do A dur. Takže pokud vůbec by tu měla být uvedena tónina (jen pro ten kousek), tak E: D<sup>9</sup> (pokračováním je př. 249).

**Př. 249:** Začíná souzvukem A dur a je sekvencí (viz prim) přes G2 k as kvartsextakord, opět na G2. Avšak prim je o půltón niž – tedy modulující sekvence, kde každý akord je v jiné tónině – vyústění do D dur (v kritickém vydání).

**Př. 250:** Myslím, že tady nejde o nónové akordy, nýbrž o horní střídavé tóny k základnímu as a dále k des. Kdyby tu měly být septimy, dělaly by ze souzvuků opět souzvuky dominantní.

**Př. 256:** Výklad se mi jeví podstatně jednodušší: střídání C a C<sup>2</sup> s As kvintsextakordem a (max.) nónovým akordem na As. Oba jsou v chromatické terciové příbuznosti. V prvním (377) taktu jsou na čtvrté a páté době průtažné tóny fis a h, v taktu 378 se jako průchodný může jevit i nona hes. Nejde tedy o „čistou“ C dur, ale volné střídání (viz výše).

**Př. 258:** Ani tu nemohu souhlasit s analýzou: všechno (zdánlivě) „komplikuje“ statická figura; stává se vlastně prodlevou, harmonizace je pak docela normální.

**S. 189:** Souhlasím s formulací, že „nebývá vždy zřejmé, zda jsou to uvedené mnohozvuky nebo akordické kombinace“. Spokojuji se raději s jednodušším vysvětlením. A dále s tím, že dění často vychází z pohybu horizontál, nikoli přímo ze spojování akordů. Způsob zápisu není vždy v souladu s harmonickými pravidly a enharmonika přináší mnohdy velká zjednodušení.

(Janáčkoví nevadila – určující pro něj je to co zní, ne jak se interval jmenuje – jak několikrát uvádí ve svém teoretickém díle.)

**Př. 493:** Opět sporný příklad demonstrující bitonalitu – docela dobře se (jednoduše) vejde pod Fis 9 - nónový akord na fis.

## **František Řehánek: Harmonické myšlení Leoše Janáčka. Poznámky k rukopisu**

### *Shrnutí*

V příspěvku se autor vyslovuje k práci Františka Řehánka *Harmonické myšlení Leoše Janáčka*. Všimá si, že Řehánek všechny příklady z Janáčkových skladeb chápe čistě harmonicky ve vertikálách, zatímco převažujícím způsobem Janáčkovy vyjadřování je myšlení horizontální (melodické), často s využitím modalit.

## **František Řehánek: Leoš Janáček's harmonic thinking. Notes to manuscript**

### *Summary*

The author discusses the paper *Leoš Janáček's harmonic thinking* by František Řehánek. He notes that Řehánek understands all the examples from Janáček's music purely harmonically (vertically), whereas Janáček's thinking is predominantly horizontal (melodic) and it often uses modality.