

Blažek, Zdeněk

Spojovací formy v teorii Leoše Janáčka

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [29]-37

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110874>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZDENĚK BLAŽEK

(B r n o)

SPOJOVACÍ FORMY V TEORII LEOŠE JANÁČKA

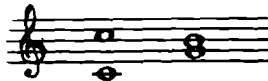
Leoš Janáček dělil ve svých dosud nevydaných literárních studiích¹ všechno hudebně teoretické učení na tři disciplíny: nauku o souzvučích a jejich spojích, nauku o sčasování a nápěvu a nauku o útvornosti skladeb jako jeho vyvrcholení. Nejznámější je jeho nauka o prvcích hudební skladby, o souzvučích a jejich spojích, kterým věnoval pozornost již od svého mládí. Na počátky jeho názorů z nauky o harmonii, obsažené v rukopisných poznámkách z roku 1883, bylo již upozorněno.² Málo známy jsou však Janáčkovy články, které vycházely před osmdesáti lety v *Hudebních listech*.³ Je z nich patrné, z čeho teoreticky rostl, jak své názory tříbil i rozvíjel a kam až dospěl v práci, která je prvním shrnutím jeho myšlenek v této oblasti. Byla publikována v roce 1897 a autor jí razí naši hudební teorii nové cesty: ráz a účín spojů jednotlivých tónů i souzvuků vysvětluje na podkladě akusticko-fyziologickém a psychologickém, nikoliv empiricky popisně, jak tomu bylo většinou v učebnicích harmonie zvykem.⁴

Sám přiznává v autobiografických poznámkách,⁵ že začal přemýšlet o záhadách spojů akordických od chvíle, kdy konal přijímací zkoušku do varhanické školy v Praze.⁶ Pozastavoval se zejména nad skutečností, že mnohá pravidla, uváděná v tehdejších učebnicích, nemají platnost všeobecnou. Snažil se proto o jejich zjednodušení. Již ve svých prvních úvahách o harmonii z roku 1884⁷ převádí všechny spoje, seskupené ve dvojstranné intervaly tercové, kvintové a sekundové, na obecně platné estetické zákony vyrovnání a rušení, které později nahrazuje termíny smíru a vzruchu. Ovlivněn názory Durdíkovi⁸ aplikuje platnost prvního zákona na spoje, ve kterých se intervaly méně libozvučné rozvádějí do libozvučnějších, druhého pak na ty, u nichž dochází k poměrům opačným. Oba zákony vztahuje na spoje kvintakordů i septakordů a vidí v nich zjednodušení dosavadních pravidel, platících od případu k případu. Spoje, které uvedeným zákonům neodpovídají, nedoporučuje. Je tomu tak zejména u skrytých kvint a oktáv a tzv. roztržených harmonií, čímž je míněno křížení hlasů. Janáčkovy *Statě z theorie hudební* je možno považovat za počátek a zárodečný tvar názorů, v pozdějších pracích dále rozvíjených. Najdeme v nich kromě

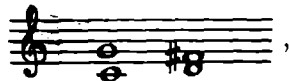
rozšíření myšlenek, obsažených ve studii *Všelijaká objasnění melodická a harmonická*,⁹ již základní rozdělení harmonických spojů ve tři druhy a jejich rozlišení podle účinu. Jsou tím výraznější, čím jsou jejich intervalové kontrasty větší.

Zřetel z fyziologicko-psychologické uplatňuje L. Janáček ponejprv ve studii *O dokonalé představě dvojjzvuku*. Již zvěna (zněna) je mu složenou představou,¹⁰ souzvuk, poněvadž povstal sdružením zvěn, představou ještě složenější. Představa dvojjzvuku se nemůže vázat na jména, nýbrž na sluchový pocit. Nauka, budovaná pouze na jmenných dvojjzvucích, spočívala by na pochybených základech. Stejně jako jeho učitel F. Z. Skuherský ve své harmonii,¹¹ zabývá se L. Janáček zprvu dvojjzvukem. Rozeznává zde již osm různých druhů jeho spojů, nikoliv pouhé tři jako ve studii předchozí. Názvy jejich odvozuje vždy od intervalových poměrů základních tónů ve spoji, při čemž zdůrazňuje význam obsažnosti proti pouhé jmennosti. Teprve pravý *zvučí cíobsa h* intervalu nebo dvojjzvuku dává mu jeho povahu a ráz.¹² Primový spoj nazývá spojenem o stejném základním tónu. K obvyklým druhům jednotlivých spojů, jež přejímá i v pracích pozdějších, připojuje v chromatické spoje tritonový. Také počet spojovacích forem, v nichž „*je uschováno tajemství správnosti a působivosti spoje dvou souzvuků jakož i výsledné estetické záliby*“, rozmnožuje a stabilizuje, avšak nenachází pro ně ještě definitivní terminologii. Nezná také tzv. zesílení u spoje primového, kde se „*neruší klid ve vyznívání*“, avšak používá již názvů záměna, smír a rušení klidu (případně stupňování rušení), což nahrazuje později výstižnějším označením vzruchu. Studie sleduje především cíle metodické. Proto v ní podává co nejpodrobněji popis práce a způsob vzájemného spojování dvojjzvuků, kterého se přidržuje i v souhrnných pracích z let 1912 a 1920.¹³ Nejpevnější vazbu každého spoje tvoří Janáčkovy vztahy zpětných spojovacích poměrů, pamětí zprostředkovaných, jež jsou předpokladem jeho správnosti, logičností a odůvodněnosti. Jsou to vztahy intervalů doznívajícího prvního dvojjzvuku v našem vědomí k základnímu, nejsilnějšímu tónu dvojjzvuku druhého, znějícího. U označování intervalových poměrů, tvořících dokonalé konsonance, se přidržuje staršího názvosloví, ačkoliv tehdejší naše hudebněteoretická literatura užívala označení již dnes běžného.¹⁴ Stupnici libozvučnosti intervalů přejímá z *Durdík*¹⁵ a klade na čtvrté místo za dvojjzvuk čisté kvinty velkou tercii. Neztotožňuje se tu s *Helmholtz*em, u něhož po absolutních konsonancích (oktávě, duodecimě a dvojjoktávě) následují dokonalé konsonance čisté kvinty a kvarty a teprve pak konsonance střední, mezi něž jsou zahrnuty velké sexty a velké tercie.¹⁶ Proto také přichází u některých spojovacích forem k různým dedukcím. Podle *Durdík*ovy stupnice libozvučnosti intervalů postup čisté kvarty k tercií znamená smír, poněvadž je druhý interval konsonantnější (nachází se na čtvrtém, kdežto kvarta až na šestém místě). U *Helmholtze* je tomu naopak. Zda je kvarta intervalem konsonantnějším než velká tercie, a proto musí

její rozvod znamenat vzruch. L. Janáčkovi, který se tu ještě neopírá o Helmholtzem zdůvodněnou řadu intervalů podle libozvučnosti, vychází při spoji kvintovém ze zpětných poměrů smír jak sexty kvintou, tak také kvarty tercií. Proto se v příkladě



smiřuje kvarta $g-c^2$, u které je myšlený tón přenesen o oktávu níž, v libozvučnější tercií $g-h^1$. Podobně je tomu i u sekundového spoje

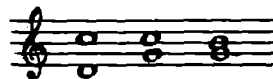


kdy je kvarta d^1-g^1 smířena tercií d^1-fis^1 .¹⁷ Také v kvartovém spoji se podle L. Janáčka smiřuje



zpětný kvartový poměr v tercovém.¹⁸

Všechny spojovací formy jsou podle L. Janáčka paměti zprostředkované. Změnil-li se pacitové doznívání ve skutečné, vznikají spojovací formy opožděné. Povstávají tím vlastně spoje tři dvojzvuků, které nejsou ničím jiným než průtahy:

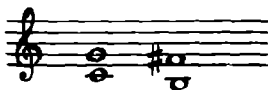


Mají tedy oba druhy spojovacích forem téměř tentýž základ. Jsou mezi nimi analogie i rozdíly. Poslední lze spatřovat v tom, že se u spojovacích forem paměti zprostředkovaných vytvářejí intervalové vztahy (zpětné poměry) vždy mezi základními tóny dvojzvuků nebo vícezvuků, u melodických disonancí jsou určovány intervalovým poměrem hlasu, obsahujícího melodickou disonanci, k hlasu nejnižšímu, kterým nemusí být, zvláště při obratech, tón základní. L. Janáček si všimá u obou druhů spojovacích forem především toho, co je jim společné: tím také příznává — třeba jen nepřímou a nezávisle na stupnici intervalů podle libozvučnosti — průtažný charakter kvarty jako disonance s jejím rozvodem k velké nebo malé tercií. Při určování základního tónu jakéhokoliv dvojzvuku vychází z přirozeného zvuku. Je jím zpravidla ten tón, který obsahuje druhý jako blízkou součást jedné zvěny. „Základní dvojzvuk“ má základní tón totožný s tónem basovým, inverzí intervalů kvint, tercií a malých septim přeložený o oktávu výše. U dvojzvuků stejnomocných je základní tón zamlčen (malá sekunda, zvětšená kvarta a velká septima). Ačkoliv je ráz spoje určen intervalovými vztahy doznělého dvojzvuku k nejsilnějšímu základnímu tónu dvojzvuku znějícího, není L. Janáček všude stejně důsledný a některé spoje tomuto zásadnímu požadavku, kte-

rý má mít všeobecnou platnost, zcela neodpovídají. Příklady, jež uvádím jako charakteristické pro vzruch některých spojů, mají také ráz opačný, smírný.¹⁹ L. Janáčka uvedla patrně v omyl představa izolovaných intervalů v řadě podle libozvučnosti, kde se nacházejí — v souhlase s názory Durdíkovými — kvinta i tercie před kvartou. Nezaměňujeme zde proto „liboznějící zpětný poměr s nejbližším méně liboznějícím“,²⁰ nýbrž usmírujeme v prvném případě septimu oktávou, v druhém opět nonu oktávou. Podle dřívějších Janáčkových vývodů by se měly zpětné poměry určovat od základního tónu druhého dvojzvuku, jímž není tón basový, ale sopránový. Chybné označení myšleného tónu v obou kvartových spojích, kterým není tón c^1 , nýbrž tón f , jej přivedlo k tomuto omylu.



Zpětné intervalové poměry tvoří v prvním i druhém příkladě zesílení $f-c^1$ se smírem $f-f^1$, rozdíl je pouze v sopránových intervalech, jež jsou vždy smířovány. Závažnějším nedostatkem Janáčkových spojovacích forem u dvojzvuků je okolnost, že přicházejí do rozporu s požadavky správného vedení hlasů. L. Janáček si byl tohoto faktu plně vědom a pokoušel se jej vysvětlit, avšak jeho vývody nejsou zcela přesvědčivé. Snaží se totiž, aby obhájil všeobecnou platnost i logičnost spojovacích forem, jimiž vysvětluje každý svaz dvoj nebo vícezvuků, činit rozdíly mezi jejich harmonickou a slohovou správností a nesprávností. Rozlišuje proto u zjevných kvintových a oktávových paralel případy, kdy jsou harmonicky správné a slohově nesprávné, od těch, které jsou chybné slohově i harmonicky. Septimový spoj dvojzvuku



je podle L. Janáčka harmonicky správný, poněvadž je sexta $h-g^1$ přísně usmířena kvintou $h-fis^1$, avšak slohově nesprávný pro zjevné kvintové paralely ve vnějších hlasech. Sekundový spoj



je však nesprávný nejen harmonicky (zpětný intervalový poměr kvarty d^1-g^1 je usmířen kvintou d^1-a^1 , nikoliv tercií d^1-fis^1 nebo d^1-f^1), nýbrž i slohově. O tom, že toto rozlišení nemá žádný smysl a kryje jen ne zcela obecnou správnost jeho koncepce, svědčí další návod, jak se mají harmonické i slohové chyby zjevných oktávových a kvintových paralel opravovat. L. Janáček zde již zcela zapomíná na to, jak obhajoval harmonickou správnost septimových spojů dvoj-

zvuků, vedených v kvintových a oktávových paralelách, k nimž si vybral zcela vědomě chody s půltónovými postupy, aby jejich příkrost nebyla tak zjevná. Reviduje proto všechny chybné paralely rozvody do nejbližšího libozvučného poměru, aniž rozlišuje správnost harmonickou a sluchovou. Tím potvrzuje zároveň neudržitelnost pojetí celé věci. Mezi harmonickými a slohovými chybami nemůže být rozpor, stejně jako ne mezi empirií a určitou koncepcí. Svůj omyl nakonec potvrzuje tím, že popírá to, což uváděl dříve.²¹

Na tento nedostatek právem poukazuje Jaroslav V o l e k ve své knize *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*,²² když cituje Janáčkovu odůvodnění požadavku slohové čistoty sekundového spoje kvintakordů²³ jako doklad autorova ústupu od vlastní koncepce. Není možno však s J. Volkem souhlasit v tom, že je L. Janáčkovu spoj akordů n á h o d n ý m současným čtyřnásobným postupem od tónu k tónu,²⁴ který je chápán jako komplex jemných vazeb tónových, nikoliv ve smyslu vazby masivnější. A rozhodně není na místě Volkův dodatek, že by podobně jako L. Janáček „*ztruskotal člověk, jenž by chtěl odolnost a soudržnost lana vypočítat součtem odolnosti a soudržnosti každého vlákna zvlášť*“.²⁵ Janáčkovu lano je splétáno jen ze čtyř provazců, které nejsou bohužel vždy stejně pevné. Jeho spoje tvoří funkční protiklady, tvoří však také složité vzorce jako obraz „kupy tónů“ dvou souzvuků, „*kteří se s následujícími váží na základě svých vlastních, individuálně tónových, neboli obecně melodických relací*“.²⁶ Mám za to, že nebylo Janáčkovou snahou ani od počátku atomizovat spoj ve smyslu intervalových vztahů nezávislých na celku. Měl na mysli vždy ráz spoje a ke své koncepci dospěl ve svých harmoniích od vazby spojů dvojszvuků přijetím zákona vyrovnání a rušení, které potom rozšířil a aplikoval na typy definitivně označované termíny smíru, vzruchu, záměny a zesílení. Nevyhnul se při tom také omylům. Tak pro ráz kvartového spoje, který uvádí J. Volek jako příklad,²⁷ byly Janáčkovu směrodatné zpětné intervalové poměry

$$\textcircled{7} - 8 \text{ a } \textcircled{2} - 3$$

tvořící smír, takže výsledný dojem je při jedné záměně a jednom zesílení jednoznačný a nepochybný. Volkova interpretace „*kvarta vzrušená tercií, kvinta usmířená septimou(!), sekunda usmířená oktávou a tercií zesílená kvintou(!)*“²⁸ kterou při výkladu uvedeného spoje uplatňuje, se *naprosto neshoduje* s výklady Janáčkovými a uvede nepochybně každého do rozpaků.

Achillovu patu Janáčkových teoretických názorů o spojovacích formách je dlužno hledat jinde. Činí ji problematika vzrušivosti některých spojů, ve kterých se objevuje interval kvarty. L. Janáček totiž své původní stanovisko, odůvodněné prvotní řadou intervalů podle libozvučnosti, po zevrubné studii spisu H e l m h o l t z o v a úplně změnil.²⁹ Zastává je proto již v roce 1897, kdy se mu Helmholtzova stupnice účinnosti spojovacích forem stává zákonem, z něhož vychází a na nějž se — stejně jako v mnohém jiném — odvolává, uváděje jej

do čela své knihy *O skladbě souzvukův a jejich spojův*.³⁰ V předchozí velmi podrobné studii, zabývající se trojzvukem,³¹ u něhož vyžaduje stejně jako u dvojzvuku vždy jasnou určitou představu, tento názor ještě zcela neuplatňuje. Že není jednoznačný, je patrné z jeho vývodů zejména o charakteru kvartového intervalu. Ve své studii dochází při spojích trojzvuků k rozlišení podle smíru, vzruchu (dříve rušení) a úklidu (později zesílení). S účinným smírem nebo vzruchem nebo dokonalým úklidem zpětných poměrů je i „*vázána záliba aesthetic-ká*“.³² Interval kvarty, rozvedený k tercii, řadí mezi formy smíru, avšak spoj kvintový, ve kterém k uvedenému zpětnému poměru dochází, klasifikuje jako obojetný, v němž „*jest zastoupena forma vzrušná kvartou k tercii a forma úsmírná sextou ke kvintě*“ (str. 27). Je tedy mezi těmito údaji ještě zřejmý rozpor, ačkoliv v pozdějších pracích, zejména z roku 1912 a z roku 1920, je L. Janáček zcela nekompromisní. Že interval kvarty mu byl zdrojem svízelnů i v práci z roku 1897, bude doloženo dále. Studie *O trojzvuku* přináší však ještě jedno zjištění, obsažené v konstatování *obojetnosti* některých spojů, které je postřehem naprosto věčným, avšak autor jej — aby splatil daň své koncepci — bohužel k neprospěchu své teorie opustil. Učinil tak jistě proto, aby podtrhl a vyznačil různý ráz jednotlivých spojovacích forem, při tom však odstranil — i když ne všude — důvody, jež k tomu měly vésti. Proti čistým spojům úsmírným, vzrušným a úklidným postavil tzv. spoje obojetné, ve kterých byly zastoupeny buď všechny spojovací formy nebo aspoň dvojice z nich. Kvintový spoj proto zařadil mezi spoje obojetné, poněvadž spojovací formy v něm tvořily vzruch, smír i úklid. Toto zjištění bylo ovšem nejen pro jediný zpětný intervalový poměr, nýbrž i problematiku povahy kvartového intervalu nedostatečným důvodem později proklamované vzrušivosti kvintového spoje, zvláště když ostatní poměry tento ráz neutralizovaly. L. Janáček, aby odstranil vtírající se pochybnosti, upustil nakonec od klasifikace obojetnosti spojů. Problematika kvarty tu však zůstala a je slabinou jeho teorie, poněvadž je v rozporu s hudební praxí. Jistě se pozastavíme nad zjištěním, že ve spoji D₇—T vzrušná forma (4)—3 „*rozčeřuje tento závěrový spoj, jako by v tichou hladinu zavál oživující váněk*“.³³ Stejně „*jemný vzruch kvarty tercií oživuje kvintový spoj*“.³⁴ A přece je mezi oběma uvedenými spoji zásadní, diametrální rozdíl. U prvního, kvartového spoje dosahujeme tóniky, harmonického centra, jehož závěrečný akord je jako absolutní konsonance obrazem nejspolešného harmonického klidu. Do ní je rozveden tritonus, tvořený protikladem tercie i základního tónu funkce D a S. Druhý, kvintový spoj spěje svým závěrečným akordem naopak k nejbližšímu harmonickému vrcholku středu přitažlivosti, jímž je dominanta. Přes stejný druh závěrečných kvintakordů jsou zde rozdílnosti funkční, které způsobují, že posuzujeme z pohybového hlediska oba souzvuky různě. Akustická konsonance je u posledního spoje energetickou disonancí s výraznou pohybovou tendencí. Sám L. Janáček jž později případně nazval spojením dovozovacím³⁵ Týž intervalový poměr kvinto-

vého spoje trojzvuků, sekvencovitě přenášený, vede L. Janáčka ke zjištění, že je jednou poloautentickým (T—D), jindy opět plagálním závěrem (S—T). Neuvědomuje si ještě, jak funkční vztahy mění jeho ráz. Připustíme-li u prvního závěru charakter vzrušivosti v tonálním centru C, okamžitě zmizí v kontextu jiného tonálního centra G. V mezích jednoho a téhož centra je vzrušivost kvintového spoje rovněž pochybená. Měla-li by podržet svou platnost, vedla by k dedukci, že plagální závěr je neuspokojivý a nepřináší v posledním trojzvuku klid a vyrovnání, nýbrž naopak vzruch. Analogicky bychom při spoji kvartovém dospěli ke konstatování, že jeho smírný ráz, příznačný pro dovozovací formu D—T, se bude uplatňovat i u $\mathbb{D} - \mathbb{D}$, v míře dvojího spádu k prvému vrcholku harmonického dna.³⁶ Že tomu tak není, je zcela zřejmé.

Nejvýrazněji se objevují rozpory Janáčkovy teorie u rozvodných spojů undecimového akordu. Odůvodňuje sice správně nutnost jeho čtyřhlasé úpravy vyneccháním těch intervalů, které jsou, třeba v jiné výši, zdvojením rozvodných tónů pro souzvuk nejcharakterističtější. Jejich přítomnost by účín rozvodu zeslabovala a spoj zatemňovala. Při aplikaci spojovacích forem na primový spoj $T - T\frac{1}{2} - T$ není vzrušivost středního souzvuku jednoznačná. Jeho nejdůležitější tón, undecima, je přenesený interval čisté kvarty. Sledy decimy, undecimy a opět decimy v horním hlase netvoří k prodlévajícímu tónu v base formy smíru, vzruchu a smíru, jak bychom předpokládali, nýbrž podle Janáčkovy teorie formy opačné, což je nelogické jak se stanoviska funkčnosti, tak také melodické disonantnosti. Umocňuje je i sled nižšího hlasu, altu, vedený v terciích. Kdybychom připustili, že první forma druhou ruší (při dvojím zesílení prodlevy ⑤—5 a ①—1 v tenoru a basu), dojdeme k závěru, který je v rozporu s empirií. Ať chápeme druhý souzvuk samostatně jako vertikálu nebo jako sled melodický nad prodlevou, vždy zde je víc napětí shodného v obou tónech, a spojovací forma ④—3 se tu jeví jako pouhé schéma, které nemůže na výsledku nic změnit:



Ve své studii *Spojovací formy v teorii L. Janáčka* jsem poukázal spíše na věci diskusního charakteru. Přesto však nemůžeme popřít, že Janáčkovy názory na spojovací formy jsou odůvodněny zcela uvědoměle novým stanoviskem, které v naší hudebněteoretické literatuře před ním nikdo neuplatňoval (paměť jako zprostředkující element spojů). Proto stojí i klady Janáčkových myšlenek vysoko nad jeho omyly. Za největší klad z nich pokládáme:

1. Oprávněnost každého souzvukového tvaru, ve který se mění za určitých okolností i harmonie průběžná (každý vztažný souzvuk se může stát souzvukem prostným).³⁷

2. Oprávněnost každého spoje („každý interval ve spletně může být všemi intervaly rozuzlen, buď smířen, zrušen, zaměněn, zesílen, tj. po souzvuku následovati může jakýkoliv souzvuk jakkoliv“).³⁸

3. Možnost vzájemného prolínání souzvuků, jež L. Janáčkoví právem zajišťují trvalé místo mezi *vůdčími osobnostmi české moderní hudební teorie*.

POZNÁMKY

- ¹ L. Janáček, *Základy hudebního časování z r. 1920*, str. 221, rkp., Mor. muzeum. Sbírký L. Janáčka, inv. č. 1681, S/VI.
- ² Z. Blažek, *Janáčkovy poznámky k nauce o harmonii z r. 1883*, Musikologie, sv. 5, SNKLHU, 1958.
- ³ L. Janáček, *Statě z theorie hudební*, Hudební listy, Brno, I—1884, č. 3—7, 9—13 a *O dokonalé představě dvojszvuku*, tamtéž, II, 1885, č. 1—8 a III, 1886, č. 1—3.
- ⁴ L. Janáček, *O skladbě souzvukův a jejich spojův*, Praha 1897.
- ⁵ M. Brod, *Leoš Janáček, život a dílo*, Praha 1924.
- ⁶ Podrobil se jí u prof. F. Blažka v Konviktě pražském v r. 1874.
- ⁷ Citované již *Statě z theorie hudební*.
- ⁸ J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, Praha I, 1875.
- ⁹ Cecilie, IV, 1877, str. 1—19.
- ¹⁰ L. Janáček, *O představě toniny*, Hudební listy, III, 1886/87, samostatně v Papežské knihtiskárně Benediktinů rajhradských, 1887, str. 18.
- ¹¹ F. Z. Skuherský, *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*, Praha 1885.
- ¹² L. Janáček, *O skladbě souzvukův a jejich spojův*, Praha 1897.
- ¹³ L. Janáček, *Úplná nauka o harmonii (Nauka o souzvučích a jejich spojích)* I. a II. díl, Brno 1912; *Úplná nauka o harmonii*, 2. vyd., tamtéž, 1920.
- ¹⁴ F. Blažek, *Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům*, 2. vyd., Praha 1878, již cit. práce F. Z. Skuherského, J. Foerster, *Nauka o harmonii*, první vyd., 1887, Praha, též německy a chorvatsky.
- ¹⁵ J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, str. 232, kde následuje za souhlasem úplným (čistá kvínta) souhlas prostřední (velká tercie).
- ¹⁶ H. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, III. Ausgabe, Braunschweig 1870, str. 305—306.
- ¹⁷ L. Janáček, *O dokonalé představě dvojszvuku*, Hudební listy, III, 1886, str. 2 a 3.
- ¹⁸ Tamtéž, str. 11.
- ¹⁹ L. Janáček, *O dokonalé představě dvojszvuku*, Hudební listy, II, 1885, str. 31.
- ²⁰ Tamtéž.
- ²¹ Dříve citovaná studie, Hudební listy III, 1886, č. 1, str. 3—4.
- ²² J. Volek, *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*, Praha 1961, str. 252.
- ²³ L. Janáček, *Úplná nauka o harmonii*, 2. vyd., str. 53.
- ²⁴ J. Volek, již cit. kniha, str. 250.
- ²⁵ Tamtéž, str. 252.

- ²⁶ Tamtéž, str. 251.
²⁷ Tamtéž, str. 250—251.
²⁸ Tamtéž, str. 251.
²⁹ Podle vlastních záznamů na okraji knihy (Moravské muzeum, sbírky L. Janáčka, sign. J. A.—III. 27b) dočetl jej již 22. I. 1879.
³⁰ Tamtéž, str. 7.
³¹ L. J a n á č e k, *O trojzvuku*, Hudební listy, Brno, IV.—1887/88, č. 1 a dále, zvláštní otisk v Papežské knihtiskárně Benediktinů rajhradských, 1888.
³² L. J a n á č e k, *O trojzvuku*, str. 22.
³³ L. J a n á č e k, *O skladbě souzvukův a jejich spojův*, str. 71.
³⁴ Tamtéž, str. 34.
³⁵ L. J a n á č e k, *Úplná nauka o harmonii*, díl I, str. 36.
³⁶ Terminologie Janáčková.
³⁷ Terminologie Janáčková.
³⁸ L. J a n á č e k, *Úplná nauka o harmonii*, str. 42.

Z d e n ě k B l a ž e k

VERBINDUNGSFORMEN IN DER THEORIE LEOS JANÁČEK

Janáček gründet seine Musiktheorie nicht auf empirischer Beschreibung. Er baut sie auf der physiologischen Grundlage Helmholtz' auf und prüft sie an Hand von Wundts Ausführungen. Die Harmonielehre versucht er mit Hilfe von Verbindungsformen zu erklären; er klassifiziert damit das gesamte Material der musikalischen Syntax und bestimmt nach seiner Unterschiedlichkeit die Wirkung einer jeden Verbindung von Zusammenklängen. Dabei geht er von einer Reihenfolge der Intervalle aus, die von dem Grad ihres Wohlklangs bestimmt wird, kommt jedoch mancherorts zu Schlüssen, die mit der durch die historische Entwicklung überprüften Praxis nicht im Einklang stehen. Durch die Feststellung, dass man ein jedes Intervall durch ein anderes erregen, versöhnen, vertauschen oder verstärken kann, bestätigt er die Richtigkeit der Ansicht, dass nach einem beliebigen Zusammenklang ein beliebiger Zusammenklang in beliebiger Weise folgen kann. Diese Tatsache eröffnet — zusammen mit den Möglichkeiten der Fixierung melodischer Dissonanzen und der gegenseitigen Durchdringung von Zusammenklängen — neue Möglichkeiten für die Harmonie. Deshalb kann man Janáček mit vollem Recht zu den führenden Persönlichkeiten der tschechischen Musiktheorie rechnen; seine Bedeutung auf diesem Gebiet ist bleibend und unleugbar.

Übersetzt von Pavel Petr

