

HUDEBNÍ VĚDA 1964

II

ČESKOSLOVENSKÁ AKADEMIE VĚD



K OTÁZCE POČTU FUNKCÍ V TRADIČNÍ HARMONII

JAROSLAV VOLEK

I

Ač nebývá zvykem uvádět důvody k napsání nějakého nepolemického vědeckého příspěvku, protože zpravidla vždy leží hlavní důvod v poznání věci samé (nebo aspoň v poznání neznalosti věci samé), přece jen se domnívám, že v tomto případě bych měl blíže osvětlit, proč se zabývám daným tématem a v jakém vztahu je tato práce k mé knize Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie, jež vyšla v roce 1961.

V obou svých knižních pracích (Teoretické základy harmonie, Bratislava 1954, dále jen TZH a v Novodobých harmonických systémech, Praha 1961, dále jen NHS) jsem si kladl za úkol postihnout hlavní teoretické problémy v oblasti harmonie pomocí filosoficko-teoretické analýzy nejdůležitějších harmonických systémů a ukázat mj., jak chybné filosoficko-metodologické stanovisko vede i k rozporům hudební teorie s živou praxí. V několika bodech jsem se pokusil i pozitivně doplnit kritiku jiných prací vlastními názory. Tematický rámec obou prací, které tvoří určitou jednotu, mně však nedovolil, abych se dotkl všech otázek, které mne zajímají a na něž mám vcelku již vykrystalizovaný názor, zejména nikoli všech živých problémů funkční teorie. Čtenáři TZH se patrně pamatují, že funkční teorie byla v práci ohodnocena jako v podstatě správné východisko pro výklad celé hudební epochy od r. 1600—1900; jednotlivé „slabé“ body Riemannova osobního názoru: absolutně symetrický dualismus *dur* a *moll*, nehistorická priorita harmonie nad melodií atd. byly ovšem uvedeny na správnou míru. Rovněž jsem vystoupil proti takovému „rozvíjení“ funkční teorie, které prakticky znamená její deformaci a popření jejích základních principů. Bylo možno poukázat i na filosofické a ideologické kořeny těchto deformací.

Na druhé straně však se zajisté vývoj teorie funkcí u Riemanna nezastavil. Různé názory, střetávání těchto názorů, vývoj určité vnitřní, i když velmi důležité problematiky funkční teorie, probíhající v rámci jejich základních principů, to vše je nejen možné, ale i nutné. Bylo by nesprávné hledat za každou z těchto přirozených vývojových růzností nějaké filosofické pozadí, které souvisí právě hlavně jen s obecným rámcem teorie. A z tohoto důvodu a pro dostatek látky při zkoumání jiných názorů a systémů filosoficky skutečně relevantních, jsem se s těmito otázkami teorie funkcí soustavně nevyrovnal, ani jsem v závěru NHS nepodal nějaký ucelený pohled na současný stav funkční harmonie z vlastního hlediska.

Jednou z takových vnitřních otázek funkční teorie je otázka počtu funkcí. Zajisté si nikdo nebude myslet, že číslo tři je v teorii funkcí konečným bodem vývoje a natolik posvátné, abychom se vzdali možnosti rozšířit počet funkcí o další, ukáže-li se toho potřeba a vede-li nás styk s materiálem k poznání, že v pozdějším vývoji klasické i romantické hudby zužování veškeré rozmanitosti harmonických jevů pouze do třech funkcí je násilné a vede k příliš vyumělkovaným konstrukcím. Česká hudební teorie v posledních deseti letech se právě touto otázkou vydatně zabývala: roku 1955 publikuje *Karel Janeček* ve sborníku *Musikologie* stať *Základní harmonické problémy a jejich řešení*, kde vycházeje z Šína navrhuje rozšířit počet funkcí na pět (tónika, dominanta, subdominanta, frygická a lydická funkce — ve zkratkách T, D, S, F, L) — prakticky tedy již dříve známý lydický a frygický akord povyšuje na funkci — a roku 1958 *Karel Risinger* přichází z návrhem až dvanáctifunkčního systému.¹⁾ Rovněž *Emil Hradecký* ve svém Úvodu do tonální harmonie (Praha 1960) se přidržuje počtu pěti funkcí. Mezitím jsem — a to nikoliv z podnětu reakce na tato nová stanoviska, protože jsem onu práci psal již v roce 1952 — vyjádřil v NHS svůj názor na potřebu zavedení čtvrté — tzv.

¹⁾ Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality, Praha 1958.

mediantní funkce v tradiční harmonii, a to v závěrečné kapitole knížky (str. 294—298). Tato pasáž však měla v kontextu zmíněné kapitoly spíše dokladový charakter k jiné, obecnější a důležitější tezi: šlo mi o to ukázat, že i velká a malá tercie (jakožto základní interval akordický) se pozdějším vývojem a za určitých podmínek může stát též intervalem funkčně harmonickým, tj. vztahem dvou základních tónů u akordů funkčního spoje, a že v tom lze vidět obdobu situace, že podobně zase i kvarta a kvinta — intervaly původně vydělené jako základní pro vazbu horizontálně harmonickou — se stávají v novější době aspoň epizodicky základem též akordické stavby (kvartová akordika atd.). Recenzent knihy Karel Risinger si však právě této pasáže ve své obsáhlé recenzi (Hudební rozhledy 1962, str. 762—765) velmi důkladně a s velkou praktickou znalostí všimá a dále ji systematicky rozvíjí i začleňuje do vývojově historických souvislostí české hudební teorie. Risinger v náčrtu jakoby rekonstruuje můj celkový názor na počet a rozvržení funkcí, a tedy na to, co by bylo podle mého přesvědčení nejadektivnější funkční strukturou (užitečným schématem) vzhledem k živé hudbě a k analytické i kompoziční praxi. Přitom — jsa sám autorem jiného takového schématu — uvádí pochopitelně i některé výhrady, ačkoliv samotné zařazení mediantní funkce do tonálního systému (se značkou M) považuje výslovně za správné (str. 762 i 763). Avšak ani citovaná pasáž z mé knihy, ani její analýza a domyšlení v recenzi K. Risingera nemůže přece jen nahradit soustavnější zdůvodnění a přímý výklad tématu stojícího tentokrát ve středu pozornosti; proto jsem se rozhodl tímto příspěvkem se k dané otázce podrobně a soustavněji vyjádřit.²⁾ Pro-

²⁾ K názorné demonstraci jsem volil většinou příklady z živé hudby, z konkrétních skladeb. K tomu chci připojit dvě poznámky: že právě tyto příklady mají funkci pouze názorné ilustrace, individuálního dokladu a v žádném případě nepředstavují nějaký reprezentativní výběr ukázek. Příkladů na mediantní vazby nalezneme již v II. polovině 19. století celkem všude dost, a tak snaha o reprezentativní výběr by byla dosti pracnou záležitostí a přitom by nijak podstatněji nepřispěla k té explikaci principů, již v stati sleduji. Převaha příkladů 1. z české hudby, 2. z klavírní tvorby a zvláště 3. ze Sukovy klavírní tvorby neznamená tedy, že by tyto vazby byly signifikantním rysem nebo specifikem české hudby, klavírní tvorby a Suka, ani že by se jinde ne-

tože se téma váže k novějšímu vývoji klasické harmonie, tu jeho zpracování — nebude-li zcela nesprávné — umožní lepší analýzu a orientaci hlavně po novějších skladbách, z konce 19. a počátku 20. století; domnívám se tudíž, že touto statí mohu částečně přispět i k vyrovnání dluhu, který hudební teorie má vůči klasické tonální harmonii v období její intenzivní chromaticizace a tím k posunutí problematiky harmonie o nějaké to desetiletí blíže k současnému stavu.

II

Pojem *funkce* po mém soudu byl Riemannem zaveden proto, aby umožnil rozpoznání hlubšího smyslu rozmanitých akordických sporů, rozpoznání toho, co různé, ve zvuku, struktuře, melodice i rytmu odlišné akordické spoje mají společného. Tím se mu podařilo najít skutečně podstatu harmonické zákonitosti, specifiku této hudební vazby. Podstata harmonie není tedy v tom, co jednotlivé navzájem příbuzné spoje odlišuje (a toho je vždy dost v konkrétním kontextu), nýbrž to, co je spojuje. Máme-li například porovnat spoje:



mohly nalézt ve stejné frekvenci a významnosti. Tato převaha je dána právě jen částečně náhodným výběrem materiálů, po nichž jsem sáhl a které byly po ruce. Druhá poznámka se týká způsobu, jakým podepisují harmonické a akordické značky pod noty. Latentně modulační charakter mediantní vazby i jiné důvody mne vedly k tomu, abych na některých místech použil dvojí dešifrace: 1. všeobecné orientace po akordech vůbec — k tomu mi slouží značkování akordů, jak se používá pro kytaru a taneční hudbu vůbec (D_7 zde znamená konkrétně *d-fis-a-c*, nikoli obecně dominantní septakord, navíc však i různé *převraty* tohoto akordu) a 2. běžné harmonicko-funkční analýzy šimovského typu s tou malou změnou, že alterované dominanty nebo subdominanty

odlišují v tabulce č 6 od nealterovaných značkou kurzívního typu (D , \flat , \natural , \sharp).



uvidíme, či lépe řečeno: uslyšíme, že oba jsou výrazově odlišné i při zachování stejného tempa, rytmu, melodiky a zvuku. Různost výrazu způsobují alterované tóny ve spoji 1b. Tyto tóny, jakožto součásti akordu, jsou prvky harmonie, a proto nelze mluvit u obou příkladů o absolutně stejné harmonii. Lze však mluvit o stejném smyslu, směřování, tendenci akordu (zde: k tónice), o stejné *funkci* obou akordů. Tato základní tendence akordů je nosnou náplní vazby, vše ostatní lze považovat za její zpestření, zvýraznění, zostření, zhuštění, odstínění, zabarvení atd., obrazných rčení je zde po ruce opravdu množství. Vzpomeneme-li si na filosofickou dvojici kategorií: podstata — jev, můžeme funkci (vyjádřenou značkou) považovat za abstraktní *podstatu* spoje a jeho konkrétní tvářnost (např. okolnost, zda jde o kvintakord, septakord, alterovaný nebo nealterovaný akord, základní akord funkce nebo jeho zástupce) za *jev*. Filosofie nás učí, že není podstata bez jevové formy (nelze tedy slyšet „čistou“ funkci) a zase, že i každý jev ukazuje k podstatě, že obecné a zvláštní, totožné a odlišné existuje jen v dialektické jednotě.

Tyto věru nenové úvahy by se mohly zdáti samozřejmými až k banálnosti. Mám však dojem, že právě Risingerův systém 12 funkcí poněkud směšuje tyto dvě kategorie: podstatu a jev. Funkce se mu stává označením ne pro určité svým smyslem vnitřně spřízněné skupiny akordických spojení, ale naopak označením jejich individuálních nebo skupinových zvláštností. Prakticky dostává Risinger pro každý stupeň chromatické stupnice jednu zvláštní funkci. To vzbuzuje obavy, že když se jednou rozběhneme po této

cestě, že se hned tak nezastavíme, protože další diferenciacce vzhledem k počtu tónů v akordu, vzhledem k alteracím atd., by počet funkcí ještě zvýšily, až bychom třeba nakonec stanuli před situací, že každý akordický spoj (nehledě na převraty) by měl mít svou vlastní funkci, čili že se funkce ztotožní se *spojem*. Mezitím ovšem autor dvanáctifunkčního systému částečně vyšel vstříc kritice své práce, nejčastěji se nesoucí v duchu právě uvedené námítky, a zdá se, že je ochoten uvažovat o tom, aby za funkce v pravém slova smyslu se považovalo to, co zatím nazývá „sekce-mí“, a co se téměř shoduje se systémem T, D, S, F, L. Dovolím si domyslet poté vzniklou situaci asi takto: funkcí bude mít Risinger pět, dále bude mít dvanáct jakýchsi stupňových „podfunkcí“ nebo funkčních variací (variantů) a nakonec budou jednotlivé konkrétní spoje.

Vyjdeme-li, jak vyžaduje princip jednoty indukce a dedukce, současně z empirie — například z potíží, které vznikají při podepisování určitých harmonií funkčními značkami riemannovsko-šínovského systému (na to se odvolává právě Risinger) — a současně ale i z pevného uvědomění si důsledků oné filosofické zásady „podstata — jev“, pak, myslím, jediná správná cesta pro pokusy rozšířit původní počet tří funkcí je tato: pro zavedení nové funkce se rozhodneme tehdy a jen tehdy, když je naprosto jasné, že určitá skupina často používaných a navzájem spřízněných, obdobných akordických spojů se prostě nedá popsat žádnou z dosavadních funkcí ani funkční kombinací (T — S, T — D, S — D, S — T, D — T, D — S), že dotýčný akord prostě nemůžeme určit jednoznačně ani jako subdominantu, ani jako souzvuk dominantního či tónického charakteru. Taková situace nastává u *mediantních funkcí*. Tak např. akord *Es* dur ve vztahu k *C* dur nehraje ani úlohu tóniky (nebo tónického zástupce, jak se domníval Šín), ani dominanty (tón *es* totiž necítíme jako *dis!*) a přirozeně ani jako subdominantu. Kvintakordová struktura akordů se vnucuje jako kompaktní samozřejmost a pouze papírová analýza by se mohla odvážit doporučení, aby se akord psal ve formě *dis-g-b*, te-

dy jako „alterovaný kvartsextakord molové dominanty ($D^{\circ} \frac{6}{1\#}$) k tónice *C* dur. Tón *es* totiž cítíme jako základní tón akordu — zpravidla také bývá veden nikoli jako alterovaný tón k tónu *e*, nýbrž volně k *c* — a musel by to být prazvláštní a velmi speciální kontext, abychom zde cítili kvartsextakord. Ještě větší potíže vznikají při spojích typu *A* dur — *C* dur, dnes všude běžných. Teorie, která nezná mediantní funkci a nechce rezignovat na vysvětlení vazby (třeba výrokem, že jde o tzv. „skok“ nebo o mechanickou juxtapozici dvou tónik apod.), nemá jiné volby než buď 1. proměnit *cis* za *des* a *e* za *fes!* (což už je stejně v *C* dur alterace nepřípustná) a vytvořit tak ze srozumitelného durového kvintakordu opět nepochopitelný kvartsextakord se zmenšenou kvartou a zmenšenou sextou (!) anebo 2. spokojit se s proměnou *cis* za *des*, načež vyjde strukturní monstrum, totiž kvartkvintakord se zmenšenou kvartou.³⁾ Myslím, že tyto krkolomnosti se odsuzují samy sebou a že jim není nutné pomáhat do hrobu nějakými sarkastickými komentáři. Z takových úvah jsem tedy vyšel a dospěl k názoru logicky nevyhnutelnému, že v těchto případech narážíme na skutečnou *čtvrtou základní funkci* tradiční harmonie.

Máme-li si dosavadní naše poznatky přehledně ujasnit, formulujme je jako dvě spojené premisy, totiž

1. tyto spoje „cítíme“ (a skladatelé je používají) nikoli jako „vakuum“ funkčnosti, nýbrž jako normální běžné a pevné vazby (proto se s nimi setkáváme i v závěrech skladeb a dokonce i v taneční hudbě);

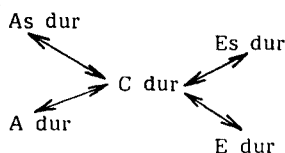
2. pokusy vysvětlit je jako útvary a kombinace nejen dosud známých funkcí, ale i dalších nově zaváděných funkcí *F* a *L*, ztroskotávají na nepřirozenosti a papírové konstruktivnosti těchto výkladů, vzdálené živé praxi a normálnímu hudebnímu cítění.

Z těchto premis sylogisticky plyne, že jde o zvláštní čtvrtou

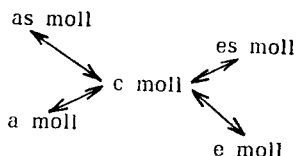
³⁾ Risinger ve zmíněné recenzi analyzuje jiný takový a ještě složitější případ: výskyt akordu *e-gis-h* v řádně stabilizovaném *c moll* a přesvědčivě ukazuje, že všechny tóny a intervaly tohoto akordu chápeme jako takové, tj. jako *e-gis-h*, nikoli enharmonicky jako alterované *fes*, diatonické *as* atd.

funkci, vyvinuvši se postupně v novějším vývoji evropské hudby, ale ještě na půdě klasicko-romantické harmonie.

Tolik k existenci mediantní funkce M, která definuje tonálně harmonický vztah všech durových akordů vzdálených od základního tónu tóniky o malou nebo velkou tercii v *dur*



a všech mollových kvintakordů vzdálených o malou nebo velkou tercii od základního tónu mollové tóniky v *moll*:



„Tercově příbuzné“ mollové akordy v *dur* a durové akordy v *moll* ($a \text{ moll} \leftarrow C \rightarrow e \text{ moll}$; $As \text{ dur} \leftarrow c \rightarrow Es \text{ dur}$) nevytvářejí žádnou zvláštní funkci vzhledem k tomu, že mají s tónikami vždy dva společné tóny; tvoří pouze různé varianty funkčních zá-

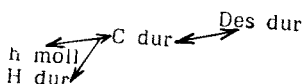
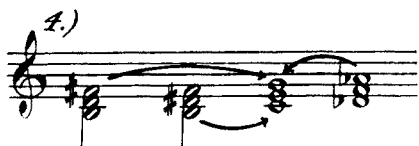
stupců nebo kombinací T, S, D (\overline{ST} , $\overline{T\overline{D}}$). Právě tyto „doškálné“

akordy však *Gevaert* (*Traité d'harmonie teoretique et pratique*, Brusel 1907) nazývá mediantami. Není tedy termín „medianta“ nový (objevuje se již u *Rameaua*, kde však znamená pouze kvintakord III. stupně), ale je mu propůjčen nový, zásadně jiný smysl.

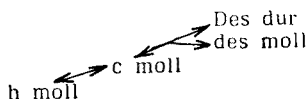
III

Vraťme se nyní k hypotéze o samostatných lydických a frygických funkcích. U Janečka je tato hypotéza formulována velmi opatrně. Janeček například hovoří o funkcích vedlejších, pomocných, o doplňcích, o jejich méněcennosti atd. Přesto však se domnívám, že u těchto akordů (respektive v otázce jejich harmonické afinity k tónice i k jiným funkcím) nejde vůbec o samostat-

nou funkčnost, tj. ani vedlejší a doplňkovou, nýbrž že to jsou pouze poněkud vzdálenější alterace subdominantních akordů (frygické) a dominantních akordů (lydické). Kdybychom při konstituci těchto „funkcí“ uplatnili tytéž „tvrdé“ podmínky, o nichž byla řeč výše, pak bychom se nikdy k takovému kroku nemohli odhodlat. Vztahy, o které jde, jsou v *C dur* schematicky zachyceny takto:



a v *c moll*:



Uvedli jsme vědomě všechny možnosti frygických a lydických akordů, které umožňuje alterační princip, a naopak neuvádíme možnosti kvintakordových relací, které porušují pravidla o alteraci a které lze pokládat za volné chromatické spoje („skoky“), ovšem kde o stabilním funkčním vztahu lze také těžko hovořit (například: *des-fes-as* v *C dur*; *h-dis-fis* v *c moll*; *fes* i *dis* se totiž enharmonicky promění na samu tercii tónického kvintakordu — *e-es* — a nemohou být tedy dost dobře pochopeny jako alterované). Pokud se však týká onoho zbytku z variety všech možností, který jsme v tabulkách uvedli, pak je nutno dodat, že Štín (Úplná nauka o harmonii, III. vyd. z r. 1942) za frygický akord (nazývá jej trojsubdominantou se značkou ♯) považuje takový, který se skládá ze samých klesavých „citlivých“ tónů, tj. *des-f-as* v *C dur* a (patrně) *des-fes-as* v *c moll*. Nikoliv však *des-f-as* v *c moll*, protože tercie tohoto akordu není „citlivým“ tónem v *es* (není

vzdálena od *es* o půltón). Analogicky pak považuje Šín za lydický akord (trojdominantu se značkou ♯) útvar *h-dis-fis* v *C dur* a nikoliv *h-d-fis*, protože opět tón *d* není citlivým tónem k tónu *e*. Akord *h-dis-fis* lze rovněž považovat za akord tří (nyní však „stoupajících“) citlivých tónů. Této praxe — s výslovným uvedením tvarů *des-fes-as* v *moll* a *h-dis-fis* v *dur* se přidržuje i Janěček. Necht' však již název frygického či lydického akordu zůstane omezen pouze na tyto akordy, složené výlučně z „citlivých“ tónů, nebo nikoli (pojem citlivého tónu je zde totiž tak jako tak poněkud rozšířen, protože septima dominantního akordu — a tím méně prima subdominanty — tón *f* a podobně i kvinta dominanty a spodní septima subdominanty — tón *d* — ve skutečnosti žádnými citlivými tóny nejsou), pro otázku nové další funkce je musíme brát v úvahu, protože sotva by bylo možno zdůvodnit, že týž akord v durové, resp. mollové podobě určitou funkcí vytváří a v mollové, resp. durové nikoli. Existence citlivého tónu (a to skutečného citlivého tónu, ne pouze půltónového kroku k tónické tercii) zde nehraje principiální roli, o čemž svědčí okolnost, že právě bez tohoto citlivého tónu se obejde vztah mollové dominanty i durové subdominanty k tónice; absence citlivého tónu pouze oslabuje „spád“ k tónice, nic více.

Nuže o větší části, tj. nejméně o čtyřech z uvedených šesti možností či forem frygické a lydické „funkce“, lze říci podle empirie, že o přímém a dosti silném funkčním vztahu k tónice nemůže být sporu. Jde o akordy *des-f-as*, a *h-dis-fis* v *C dur* a *des-fes-as* v *c moll*. Spor může vzniknout pro řídkost výskytu jen u vztahu k akordu *h-d-fis* (*h moll*) jak k durové, tak mollové tónice *C*. Jak vidíme, již v tomto hodnocení se nám úhledná a teoretiky tak oblíbená symetrie ztrácí. Souvisí to s mocným vlivem neapolského akordu, který, jako jeden z nejstarších alterovaných akordů vůbec a jako první z nich opravdu běžně používaný, způsobuje, že akord *des-f-as* v *dur* i *moll* (častěji ovšem v převratu) je tonálně a funkčně zcela pevný a jednoznačný a opatřuje snadnou srozu-

mitelností a orientabilitou i svoji mollovou (dvoualterační) variantu: *des-fes-as* v *c moll.* Vedle této pevné pozice frygických útvarů uhájí z lydických forem svoji funkčnost pouze akord *h-dis-fis*, a to zase až díky spíše novějšímu vývoji hudby a jisté — někdy až konvenční — zálibě v homogenních půltónových posuvech, na kterou si potrpí zejména aranžéri taneční hudby. Bylo-li však Šínovi svého času vytýkáno, že lydický akord je „teoretický výmysl“,⁴⁾ pak to ovšem svědčilo o valné nevšímavosti Šínových kritiků, protože spoje jako

Brahms: Intermezzo, Op. 118, č. 4.



Suk: Píseň lásky, op. 7.



nebyly v romantické a postromantické hudbě cítěny jako žádné zvláštní novum. Teoretické vysvětlení, že jde o průtažné akordy nebo o trojnásobný melodický průtah, neotřese totiž existenci ani akordu, ani jeho jasného vztahu k tónice.

Co však opravdu působí u Šína jako konstrukce, je teoretické odvození *zrcadlové symetrie* k obvyklému spoji N-D-T, které Šín vytvořil a popsal jako \sharp -S°-T. To však je velký rozdíl a docela

⁴⁾ Podle Janečka, c. d., str. 124.

něco jiného. I zde se ukázalo, že symetrie bývá někdy špatným rádcem v nauce o harmonii. Šínův „obchvat“ tóniky z lydického tvaru přes mollsubdominantu, ač je přesnou inverzní „kopií“ spoje užívaného po staletí, zůstal záležitostí školské harmonie, byť, to je nutno přiznat, nezní špatně.⁵⁾ Přímá cesta, ono průtažné přimknutí se lydického akordu třeba *h-dis-fis* a jeho převratů k tónice, se projevilo jako pohodlnější cesta k upevnění jeho funkčnosti a je využíváno dnes i populární a taneční hudbou.⁶⁾

⁵⁾ Těžko se v živé hudbě hledají na toto spojení příklady. A když již na něco takového narazíme, zjistíme, že tzv. lydický akord nevede k čisté subdominantě, nýbrž k její silně alterované podobě, a to ještě je autorem zapsán tak, že nevypadá jako akord lydický, ale jako záležitost volně tritonického vztahu k svému rozvodnému akordu.

*Suk: O matince, 2.
Adagio*

⁶⁾ Z příkladu je zároveň zřejmé, že akord *h-dis-fis* (ev. jeho obraty) hraje zde výslovně dominantní a ne nějakou zvláštní jinou úlohu (funkci) a snese v basu tón g jako svůj základ docela lehce, ba mnohdy jej vyžaduje. Také známé téma Gershwinovy „Rhapsody in Blue“ používá tohoto akordu ve výloženě dominantní funkci, což se projevuje i použitím tónu G v basové příznávce klavírního partu.

Zamýšlíme-li se nad tím, proč nám v oblasti alterovaných akordů symetricky vychází pouze jejich stavba, ale už zdaleka nikoliv jejich funkčnost, četnost, způsoby a rozmanité používání, pak bych snad mohl sdělit čtenáři některé zkušenosti, kterých jsem nabyl při studiu harmonické řeči a novátorských rysů v tvorbě Frederyka Chopina.⁷⁾ Jde v podstatě o to, že již ani mezi oběma „dominantami“ D a S není v tomto ohledu stejný vztah a symetrické rozložení určitých vlastností. Zatímco dominantní formy převládají kvantitativně (dokazuje to i knížka H. *Budgeové* *Study of Chord Frequencies*),⁸⁾ jeví subdominantní formy sklon k větší disperzi a větší *kvalitativní* rozmanitosti. Zejména v oblasti alterovaných akordů je zřejmým hegemonem funkce subdominantní. Vypadá to tak, že dominantní funkce, vzdor své kvantitativní převaze se soustřeďuje na několik málo forem (hlavně D a D⁷), zatímco subdominanta svoji roli rozkládá rovnoměrněji do různých variant a obměn; je např. daleko větší rovnocennost či rovnováha mezi mollovou a durovou S než mezi durovou a mollovou D. U Chopina jsem si tímto tvrzením jist, u ostatních roman-

Gershwin: Rhapsody in Blue

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first staff contains a sequence of chords: a triad (T), followed by a dominant chord (S) with a flat sign, and then a subdominant chord (S) with a flat sign and a 'nebo D°' label. The second staff contains a more complex sequence: a triad (T), a subdominant chord (B) with a flat sign and a 'nebo D+B' label, a triad (T), a dominant chord (S) with a flat sign, a subdominant chord (S) with a flat sign, a dominant chord (D°) with a flat sign, a subdominant chord (B) with a flat sign, and finally a triad (T).

⁷⁾ Jaroslav Volek: „Chopin - novátor hudební formy“, sborník *Hudební věda*, ročník 1/2, Praha 1961 a „Die Bedeutung Chopins für die Entwicklung der alterierten Akkorde in der Musik des XIX. Jahrhunderts“ ve sborníku „Chopin-The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin“ — Warszawa 1963, str. 259—268.

⁸⁾ New York, 1946.

tiků jsem aspoň nenalezl nic, co by s tímto poznatkem bylo ve sporu.

Je to tedy hlavně nerovnoměrné rozložení různých vlastností dominantních a subdominantních forem, které způsobuje, že ve sféře alterace, výrazově i harmonicky již značně vzdálené základním tvarům, se vytváří jasná převaha subdominantních forem (frygických) nad dominantními (lydickými) a že právě akord *h-d-fis* je funkčně nejlabilnější a jeho spojení s *C dur* i s *c moll* nejméně běžné, nejméně „hladké“, „soběstačné“ atd. Daleko silnější (a ovšem též jevíci více schopnosti stát se harmonickým klíšé) je postavení akordu *h-dis-fis*, ale jenom proto, že vydatně těží z našeho návyku na obligátní spoj dvakrát alterované *S+7 (dis-fis-a-c)* k tónice *C* a znamená vývojově vlastně jen jeho novější, méně oťrelou variantu (například ve formě *h-dis-fis-a*). Že právě proto je historicky nemožné považovat akord *dis-fis-a-c* za kombinaci *LS*, jak naznačuje Janeček, o tom se ještě zmíním na příslušném místě níže. S tím arci souvisí i fakt, že alterace tónu *d* na *dis*, tedy vytvoření dalšího „citlivého“ tónu, zpevňuje a usnadňuje vztah akordu *h-dis-fis* k tónice *C* a paralyzuje vliv tonikální samostatnosti útvaru, kdežto mollové *d* v *h-d-fis* se jeví daleko neutrálnější a není (zatím) schopné „tahu“ k tónické tercii, a to bez ohledu na to, zda je durová nebo mollová, i když podle Šína — a zřejmě opravdu nesprávně — v tomto druhém případě z něho půltónová distance činí pseudo-„citlivý“ tón.

Jakmile ovšem k tomuto kvintakordu (*h-d-fis*) přistoupí další tón, např. septima, a zvláště je-li tato septima malá (diatonická) sexta *as*, situace se změní a afinita k tónice se zvětší. Nikoliv však zásluhou nějaké lydické funkce, ale běžné subdominantní vazby. Janáček ji využívá k překrásnému harmonickému spojení, v klíčové scéně opery *Káťa Kabanová*:

Janáček: *Kaťa Kabanová*, klav. výtah str. 148.

Adagio

(♩ = 54)

Vn. con sord.

VI. Ob. b

A-le smrt nepřichází.

as : T° D5 ^{6h}/_{2h} (=L°2?) T°6 T°

Domnívám se však, že zde právě subdominantním tónem *fes*, navíc položeným do spodního hlasu, se rozhodujícím způsobem zdůrazňuje alterační a kombinační charakter akordu, tj. že v něm necítíme sekundakord zvláštní lydické funkce, ale prosté $D\bar{5}$, v němž je alterováním zvýšena původně dominantní prima *des* na *d* a jinak zůstává vše stejné jako u běžného zmenšeného septakordu $D\bar{5}$.

Podmínku č. 1, totiž přesvědčení, že frygické a lydické akordy neznamenaají nějaký přeryv funkčnosti a „příkop“ v harmonickém proudu věty, lze tedy u těchto forem považovat vcelku za splněnou. Podívejme se nyní jak vypadá situace u podmínky č. 2, totiž, zda vysvětlení těchto souzvuků pomocí některé z dosavadních funkcí je opravdu nemožné nebo deformující. Za meritorní chybu všech stoupců pětifunkčního systému považuji právě fakt, že podcenili důsažnost této druhé, empiricky důležité podmínky, a tak poněkud luxusně uvedli v život nové funkční značky (které ovšem mohou odborníkům v určitých případech posloužit). Vážnější však je, že tím nutně oklestili přirozenou sféru subdominantní a dominantní funkce a oslabili tak nosnost, akční radius jednoho z nejdůležitějších vývojových principů evropské harmoniky, totiž *principu alteračního*, který vlastně — domyslíme-li

vše do důsledku — by se nyní klidně mohl likvidovat, protože veškeré bohatství alterovaných forem lze (na papíru, konstrukčně) vysvětlit jako nějakou kombinaci některých z pěti funkcí T-S-D-F-L.

Když jsme se pokoušeli akordy mediantní funkce mocí mermo pochopit jako nějaké alterované subdominanty, dominanty či kombinace obou, viděli jsme, že bylo nutno z obyčejných kvintakordů vytvářet bizarní dvojzmenšené kvartsextakordy apod. Jestliže však chceme pochopit frygický nebo lydický akord jako alterovanou subdominantní (resp. dominantní) formu, nemusíme na strukturu akordu měnit *vůbec nic*, naopak vždy z běžné nealterované funkce jednoduchou a *přímou alterací* vytváříme novou alterovanou formu: z *d-f-as*: *des-f-as* a *des-fes-as*; z *h-d-f*: *h-d-fis* a *h-dis-fis*. Nechápu, jak je možné se domnívat, že subdominanta přestane být dominantou a změní se v nějakou jinou funkci, jestliže daná alterace ještě více podtrhuje subdominantní charakter akordu (analogicky jestli jindy podtrhuje dominantní ráz akordu). Například je zde klesavý, charakteristický „citlivý“ tón mollové subdominanty v C dur, diatonické as; přistoupí-li k němu ve spodní septimě akordu *d-f-as-c* ještě další snížení, tentokrát chromatické, další umělý citlivý tón téhož klesavého smyslu, (*des*) je to jen dotažení téže původní charakteristiky akordu, je to prostě další jeho *subdominantizace*, provedená alterační chromatikou. Podle pětifunkční teorie však právě tento postup, který se často i v živých skladbách rozvíjí jakoby před našima očima co nedílný jednosměrný proces postupné subdominantizace,

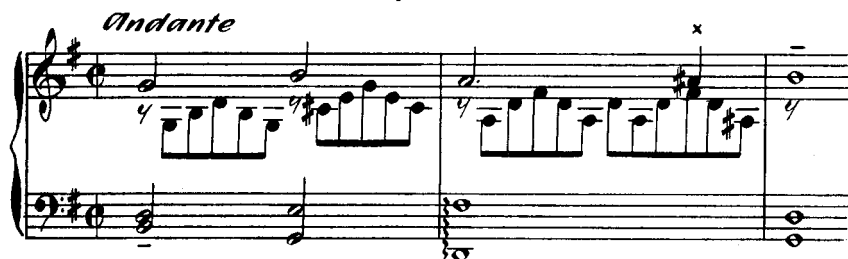
Beethoven, Sonata Op. 27/2

Adagio sostenuto



je nelogicky rozlomen a nabere najednou jiný kurs, „spadne“ náhle do jiné funkce, ačkoliv v celém našem cítění a orientačním smyslu pro harmonii není pro to žádného důvodu a všichni slyšíme jen a jen typickou atmosféru subdominanty! Analogicky v dominantě znamená alterační vyostření tónu *d* na *dis* v *C* dur zvýšení typicky dominantního napětí a spádu k tónice; proto se také tato alterovaná kvinta běžně vkládá mezi prostou kvintu a následující rozhodnou tercií tóniky (ne naopak!):

Schubert: Impromptu č. 3.



Podle pětifunkční teorie opět tato evidenční dominantizace akordu třeba *h-d-f-a* na *h-dis-fis-a* znamená pravý opak alteračního smyslu, znamená přechod do jiné funkce. Dále. Že frygické útvary patří do subdominantní sféry a lydické do dominantní (opakuji, že opravdu nevím, co by z alterovaných forem obou dominant zbylo, kdyby tento názor nebyl správný), o tom mne přesvědčil i onen Šínův nezdar s vytvářením zrcadlové symetrie k postupu N-D-T v oblasti lydického akordu. Neboť v obecnosti je postup S-D přirozeným a normálním článkem kadence. Krok

D-S, velmi dobře možný a někdy vkusně znějící, je však přece jen určitou výjimkou, nepravidelností, „nadstavbou“, zpestřením, výrazovým ozvláštňením kadence. Tak je tomu v centru tonality. Avšak i na její periférii, v oblasti intenzívních alterací platí tato zákonitost, že totiž krok S-D (např. N-D) je přirozený, kdežto D-S (tedy: L-S) jenom zvláštním případem harmonické invence. Proto Šín se zrcadlovou symetrií příliš nepochodil. Tato drobnost nás však zpětně utvrzuje v naší domněnce: jestliže i v této — centru tonality vzdálené — oblasti platí obvyklá asymetrie, nebo lépe — inverze vztahu S - D, pak zřejmě frygický i lydický akord nejsou než zvláštními případy, projevy obou „dominant“.

Druhé takové memento nám přináší historie, sám historický vývoj hudby. Janeček je si dobře vědom toho, že třeba lydický akord je historicky mladší, a tedy méně stabilní než akordy jako *dis-fis-a-c* a *dis-fis-as-c*, s gustem používané už všemi tvůrci francouzské velké opery, tedy autory harmonicky nikterak odvážnými a originálními. A praví tedy (124 c. d.): „... klasikové znali jen jeho uplatnění ve funkčních kombinacích a teprve novodobí skladatelé ho užívají též v ryzí nekombinované podobě v přímém vztahu k tónice“. Uvažujme, co toto tvrzení jakožto interpretace, výklad určitých empirických faktů, které nelze popírat, znamená. Obsahuje především pozoruhodnou a v historii žádné jiné funkce (ani naší nové mediantní funkce) se neopakující a nezjištěnou anomálii: že totiž nejdřív vznikaly kombinace funkcí a pak teprve se objevila funkce sama. Představa, že by dominantní nonový akord byl vývojově starší nebo že by septakord VII. stupně byl dříve používán než kvintakordy D a S nám připadá právem nemožná. Myslím totiž, že by rozkolísala sám pojem funkce jako základu a podstaty harmonického vztahu. Funkční vztahy se historicky vyvinuly z předfunkčních, na pohybu hlasů závislých relací, jako jejich vyšší typ. Rozhodující úlohu — o tom nepochybuje dnes nikdo, kdo uznává linii *Zarlino-Rameau-Riemann* v hudební teorii za zhruba správnou — v tom hrály základní kvintakordy. Kombinace funkcí znamená zmnožení funkčních nuancí, ale také ztížení, větší nároky. Jinak řečeno: aby funkční kombinace mohly být pochopeny

jako takové, musí být složky kombinací, základní akordy (a vztahy mezi nimi) již stabilizovány a běžné. Vývoj akordiky v 17.—19. století plně potvrzuje tento závěr: je to pohyb od jednoduchého k složenému a složitějšímu, od prostých funkcí ke kombinacím.

Avšak, namítne někdo, snad pro konec 19. a počátek 20. století (pokud jde o vývoj tradiční harmonie) tento závěr neplatí? Tu je ovšem s podivem, že i mediantní funkce je „poslušná“ tohoto pravidla vývoje (od jednoduchého k složenému). Dnes nám nechybějí příklady na mnohotvárné kombinace mediant i kombinace mediant s tónikou, dominantou atd., jak dokazuje ukázka z opery B. Martinů „Julietta“, ve které zní současně s mediantou VI. stupně nejdříve D⁵, pak S⁵, pak medianta III. stupně a nakonec ještě i frygický akord (alterovaný zástupce subdominanty.)⁹⁾

B. Martinů: Julietta, Klav výtah 119.

Moderato

Julietta: Řekni mi svoje jméno! Michel: Jmenuji se Michel.

T D(L) m5 {m5, D} {m5, S} {m5, md} {m5, S(F)} T

⁹⁾ Na příkladu je cenné, že pozoruhodným způsobem udržuje po celou dobu kontinuitu tonálního centra E dur a nikde nevybočuje mimo tuto tóninu. Ať přerušíme tuto frázi kdekoli, v kterémkoliv okamžiku, vždy cítíme akord E dur jako tóniku; zdá se dokonce, že právě přítomnost akordických kombinací povědomí jediného tonálního centra upevňuje, že je pak pevnější, než by tomu bylo při uplatnění „čistých“ mediant.

Pokud se týká akordických kombinací mediant (aspoň onoho „prvního stupně“, jak o tom bude řeč dále), jsou zde dány prakticky dva druhy mož-

Z historie mediantní funkce je však zřejmé, že nejdříve se stabilizovala mediantní funkce jako taková, tj. ve svém prostém kvintakordovém tvaru, a pak teprve se objevily kombinační možnosti septakordové, biakordické atd. Na počátku i ve zcela nedávném rozvoji funkčnosti platí tedy zákon o přirozeném postupu od prostých tvarů ke kombinacím, pouze uprostřed vývoje, u frygických

ností: buď kombinace mediant třetího a šestého stupně *mezi sebou* ($Es + E$, $As + A$ v C dur; $es + e$, $as + a$ v c moll), zde však půltónové distance všech tónů jednoho akordu od druhého budou vyvolávat příkrou disonancí a maximální stížení pochopení harmonického smyslu — proto se prakticky nikde nevyskytují. Anebo: kombinace mediant třetího a šestého stupně *střídavě* ($Es + As$, $E + A$, $E + As$, $Es + A$ v C dur; $es + as$, $e + a$, $es + a$, $e + as$ v c moll); ty naopak jsou v této oblasti spojením logickým a přirozeným. Následující ukázka, konstruovaná jako šestnáctitaktová harmonická věta v klavírní sazbě systematicky „probírá“ tyto možnosti a, domníváme se, bez újmy na harmonické zřetelnosti a harmonickém spádu věty. Postupně zde zazní tedy kombinace — buď v dvojím nebo trojnásobném opakování — těchto mediant:

a lydických útvarů (historicky starších než mediantní spoje) ze *záhadných* důvodů by tomu mělo být naopak?! Záhada se ovšem řeší sama sebou, jakmile opustíme hypotézu o samostatné funkčnosti těchto akordů. Pak je totiž vše ihned docela jasné, bez záhad: akord *dis-fis-a-c* je alterovaným akordem $S + 7$; každý uzná, že spoj tohoto souzvuku s durovou tónikou *C*



v naší hudbě — a to již ve všech žánrech — zdomácněl. Hodně k tomu přispěla potřeba melodického vedení vnitřních hlasů v období vzrůstající chromtizace romantického hudebního slohu a jeho snadná, až automatická příprava a téměř ideální rozvodné vlastnosti. Avšak tím se zde nechceme zabývat. Akord *h-dis-fis* (lydický) je také alterovaným akordem, méně snadno a již naprosto ne automaticky nastupujícím a s určitými obtížemi též se rozvádějícím. Proto se historicky začal používat později. Podle pětifunkčního systému však souzvuk *dis-fis-a-c* je určen jako kombinace *h-dis-fis* a *f-a-c*, tedy LS (obdobně *h-des-f-as* má být kombinací *g-h-d* a *des-f-as* = DF). Skladatelé používající běžně akordy *dis-fis-a-c* i *dis-fis-as-c* podle této teorie museli tedy nést v povědomí lydickou „funkci“ (aby mohli tuto kombinaci tvořit), avšak nikdy toto jejich povědomí nevykristalizovalo natolik, že by jí také někdy použili. V tom vidím rozpor, který nelze rozumně odstranit jinak než tím, že zde žádnou funkci dodatečně konstruovat nebudeme.

K tomu všemu ještě jednu zásadnější připomínku. Je mi jasné, že zavedením pěti funkcí si mohu tzv. harmonické značkování

mnoha akordů jaksí usnadnit. Jakýkoliv alterovaný akord lze funkčně popsat různými kombinacemi písmen T, S, D, F, L; to vyplývá z faktu, že písmena T, S, D, F, L, spolu se značkami + pro durové a ° pro mollové akordy obsazují veškeré tóny chromatické stupnice. Kombinatorické a symetrické zálibě se tu otevírají dveře dokořán. Avšak v hudbě, jako v každém jevu, existuje jednota logického a historického, tj. že logický systém, současné schéma věci, nemá být v rozporu s jeho vývojovými zákonitostmi, a naopak, že historie jevu není nelogickým chaosem a zmateným střídáním extrémních poloh, nýbrž že postupně odhaluje logické jádro, podstatu věci. A tato vazba se na poli tonální harmonie projevuje mj. tak, že princip alterace (umělých citlivých tónů), který uvedl chromatické tóny do tonálních vztahů k tónice, nemůže být nahrazen principem pětifunkční kvintakordové kombinatoriky, leda na papíře. Proto jsem nebyl nijak dotčen, když *Risinger* ve své recenzi správně konstatoval, že sdílím se *Šínem* „slabinu“ jeho systému, že totiž Šínův systém „neumožňuje funkční vystižení alterovaných akordů jako kombinací D, S, F, L“. Toto vystižení — prý — „není jen popisovou konvencí, ale má hlubokou spojitost se skutečným výrazem alterovaných akordů“ (HR 1962, str. 763). Rád bych se však zeptal: kde je a jaká je ta hluboká spojitost alterovaných akordů (dokonce výrazová!) s kombinacemi D, S, F, L? Vždyť tyto kombinace vystupují jasně jako antivývojová náhražka alteračních postupů a jsou likvidační pojmu alterace vůbec. Jinými slovy: co se vlastně potom alteruje? Doposud jsme byli zvyklí alterovat subdominantu a dominantu, nehledě na několik „reformátorů“ a větší počet prostáček, kteří se pouštěli i do „alterace“ tóniky. Ale v pětifunkčním systému *není žádné alterované S a D, jen kombinace S a D s L a F*. Není tam tedy *alterovaných dominant*. Ergo není tam místa pro alteraci vůbec. To je třeba si uvědomit a nalít si čistého vína. Buď jsem stoupencem alteračního principu (jako Šín), anebo pětifunkční kombinatoriky. Tercium non datur a „hluboká spojitost se skutečným výrazem alterovaných akordů“ je jen chimérou. Aby však nedošlo k nedorozumění, podotýkám, že názvy akordů (nikoliv

funkcí) frygický a lydický, i jejich označení F a L (místo ♯ a ♮, které zavádí Šín), považují za vhodné a praktické. Obdobně se v cizích pracích již dávno používá pro neapolský sextakord značky N, aniž by se tím proklamovala jeho samostatná funkčnost.

IV

Položme si nyní otázku, jak by vypadala situace v tonálním systému, kdybychom uznali pouze čtyři funkce: T, S, D a M. K. Risinger připomíná ve zmíněné recenzi, že pod pojem mediantní funkce řadím celou řadu souzvuků, podle nejelementárnější výrazové společné vlastnosti (tercový poměr vůči tónice), aniž bych je blíže mezi sebou diferencoval. Tuto připomínku považuji za velmi věcnou a pokusím se s ní zde vyrovnat, protože v NHS je celá tato pasáž velmi stručná a kusá — zdůrazňuji opět, že byla jen argumentační vložkou, v níž nebylo možno jíti do dalších diferenciací. Především je nutno upozornit na několik *znaků*, které medianty odlišují od předchozích tří funkcí a které mají hlubší význam a jsou charakteristické pro novější harmonické myšlení vůbec. Za *prvé*: funkce T, S, D zahrnují množství akordů (resp. spojů), ale mají základní ústřední tvary: tónický, dominantní, subdominantní *kvintakord*. Tyto tvary mnohdy splývají s pojmy: tónika, dominanta, subdominanta. Naproti tomu mediantní funkce nemá jeden ústřední tvar a pak různé jeho varianty a rozšíření, nýbrž všechny mediantní akordy (aspoň ty, které jsem zatím uvedl) jsou si navzájem úplně rovnocenné a žádný z nich není hlavní, ani vedlejší. Proto má dobrý smysl termín mediantní funkce (označení tercového vztahu k T), ale již bych poněkud varoval před nepřesným pochopením pojmu *medianta*. Každý akord stojící v mediantní funkci k tónice, je samozřejmě její medianta, avšak návyk, že tóniku, dominantu atd. chápeme mnohdy přímo jako určitý akord (ne skupinu akordů), by mohl zavádět. Uvidíme dále, že i mediantní funkce může mít určité varianty (např. akordy *as-ces-es* v C dur a *e-gis-h* v c moll), to však nic nemění na faktu, že po této stránce je mezi T, S, D na jedné a M na druhé straně

očividný rozdíl. A tento rozdíl souvisí s druhým *znakem* mediant. Je velmi pozoruhodné, že ačkoliv k tónice spadají medianty opravdu z *různých stran* (to je také hlavní rozdíl mezi nimi, nikoliv, že by to byly souzvuky nejrůznějšího charakteru; vždyť strukturní homogennost prvotních mediant je naopak nápadná: v dur pouze durové, v moll pouze mollové kvintakordy), přece jen výrazový efekt je v zásadě podobný a ve svých nejhlubších příčinách téměř totožný. Vždy jde o tzv. „Klangschattierung“, obrazně řečeno o změnu světla a stínu (či naopak), o jakési zvukově tonální *valéry* (nikoliv barvy!) a to i při zachování naprosto stejné dynamiky, tempa, rytmu, melodie, nástroje. Napětí, které je mezi mediantami a tónikou, je jiného druhu než to, které vládne mezi dominantami a tónikou. Je to napětí více statického a jakoby lomeně kontrastního rázu. Při tom toto napětí nemusí být malé nebo menší než ono dominantní. Protože též výrazový efekt provází potom i změnu dur v moll (viz též spoj 4. a 5. taktu v příkladu na str. 213), uvažoval jsem již o způsobu, jak vysvětlit vztah C - c jako formu zprostředkované mediantnosti.¹⁰⁾ U mediant,

¹⁰⁾ Je zde zřejmě dvojí korelace. Změna dur v moll a naopak umožňuje libovolný mediantní vztah rozložit na dva diatonické vztahy. Jestliže celkový výsledek pak v rychlejším tempu působí jako spoj mediantní, pak je jasné, že o tento dojem se zasloužila právě ona změna dur v moll nebo naopak:

Dvořák: Slov. tanec č. 5. (t. 5-9)

Dojem mediantní vazby vzniká mezi t. 2. a 3., kde by také klidně mohl nastoupit hned E dur (resp. D⁷ z A dur). Harmonii c/s moll v rychlém tempu

slyšíme spíše jako vložku patřící do sféry celkového harmonického rázu druhého dvojtaktí a ten je určen jako D—T v A dur. Ze strany D i T v A dur vznikají pak subjektivně k předchozímu *cis* mediantní vazby.

Každý mediantní spoj lze tedy rozložit na jeden diatonický postup doškálné tercové příbuznosti a na změnu tónorodu. Naopak každou změnu tónorodu lze pak rozložit na jeden mediantní a jeden diatonický postup v „tercové příbuznosti“. Jinými slovy, na mediantní spoje lze se tedy dívat, jak jsem uvedl již NHS, jako na zkratkové spoje původně diatonicky modulačních postupů.

Např. z C dur do E dur a zpět :

resp. z C moll do Es dur a zpět :

místo:	C - e - E - A - a - C	nebo:	c - Es - es - as - As - c
jen:	C - E - A - C	nebo:	c - - es - as - - c
a místo jen:	C - c - As - Es - c - C	nebo:	c - C - e - a - C - c
jen:	C - As - Es - C	nebo:	C - e - - a - c

Na druhé straně lze efekt „Klangschattierung“ u spojů C — c a c — C pocho-
pit jako přípravu nebo zastoupení medianty *Es*, *As* (resp. *e*, *a*), nebo jako zkratkové stažení dvou mediantních kroků C — *As*, *As* — c, resp. C — *Es*, *Es* — c (a naopak) v jediný krok C — c (a naopak).

Že někdy sám tvar hudebního motivu provokuje k úvahám o změně tónorodu jako zvláštních případech jakési „introvertní“ mediantnosti, o tom svědčí malý, ale harmonicky působivý, několikrát již v předešlé opeře Káti Kabanové opakovaný motivek Janáčkův, který pak sólově zaznívá hlavně při otevření opony v prvním aktu a nad nímž Kudrjáš zpívá své „Zázrak, vskutku třeba říci, že zázrak“.

Janáček: Káta Kabanová, klav. výtah str. 12.

Na první pohled pouhá změna *des* moll — *Des* dur. Avšak tón *c* v druhé triole při ligatuře *as* a *des* dotváří vlastně kvintakord *f* moll. Lze tedy psát harmonický pohyb i jako *des-f* (což je vazba mediantní), položený na neutrální kvartové prodlevě *as-des*. Quasi - mediantní ráz změny moll v dur je tu podepřený náznakem skutečné mediantní relace *des - f*. A právě tyto složité funkční vztahy uvnitř miniaturního motivku vytvářejí jeho kouzlo a nevyčerpatelné výrazové bohatství.

{aspoň oněch prvního stupně} je ovšem pozoruhodné, že efektu „světlo — stín“ dosahují právě *jen* mezi durovými anebo zase *jen* mollovými akordy. Zatím co dominanty do tóniky *vyústuji*, jsou do ní „vtažovány“, medianty se k tónice *kladou*. Existují tak dvě stránky funkčního spoje: jedna *dynamická*, zastoupená teoretickým pojmem rozvodu, rozvedení, — ta předpokládá také nějakou zjevnou nebo latentní disonanci — a *statická*, zastoupená pojmem: střídání, vystřídání. Ve vztahu dominant k tónice převažuje „rozvod“ nad „vystřídáním“, proto je žádoucí jejich disonantnost. Ve vztahu mediant k tónice převažuje střídání nad rozvodem (ač pochopitelně se také rozvádí), a proto jsou na disonancích nezávislé nebo méně závislé, a proto jsou méně závislé na alteraci, na tomto vysloveně kinetickém principu — nevznikají přímou alterací. Nikoli náhodou klasickým typem dominantní relace k tónice je rozvod charakteristického tritonu v obou základních septakordech vrchní i spodní dominanty i s momenty protipohybu atd., kdežto u mediant naopak jen prostá juxtaopozice dvou durových nebo mollových akordů stejné struktury, často i ostentativně realizovaná v oktávové a kvintové souběžnosti.

Chopin: Závěr z polonézy As - dur



Ještě snad charakterističtější pro převahu „střídání“ nad rozvodem u mediantní vazby je téměř systematické postupné exponování, „představování“ různých mediant vždy vracejících se k tónice stále způsobem zvukově a polohově oddělené kvintové kompaktnosti v této ukázce:

Suk: Životem a snem, X.

Adagio

T⁰ ma T⁰ M₅ T⁰ m₅ T⁰ M₅ T atd...
 fis a fis d fis dis fis d fis

Hudebně psychologicky bychom mohli hovořit i o relativně větší důležitosti a účinku zpětné vazby u spojů S-T, D-T a o oslabené funkci této vazby u mediantních akordů, které se mohou kdykoliv stát svými vlastními tónikami. To souvisí s jejich modulační genezí, přesněji řečeno s tím, že vznikly zkratkou modulačních postupů do tóniny „tercově“ příbuzné.¹¹⁾

¹¹⁾ Cituji z NSH, str. 295—297: „Podívejme se nyní, co se dělo s těmito nedoškálnými mediantními spoji v dlouhém vývoji harmoniky v XIX. století. Vezměme si první uvedený spoj C dur: As dur. Chce-li skladatel modulovat z C dur do Es dur (hovoříme o modulaci, protože to je teoretické spojení doškálných akordů s nedoškálnými), velmi dobře může použít tohoto spoje, neboť se tím dostane na subdominantu z žádané tóniny a může tam ihned i provést kadenci... (následuje ukázka)

... Avšak akordy C dur a As dur jsou samy o sobě nedoškálné, takže by bylo třeba vlastně modulovat i z C dur do akordu As dur přehodnocením akordu anebo akordů oběma tóninám společným (např. akordu f moll). Vskutku, tzv. diatonická modulace by nepřipustila takový sled akordů, jaký jsme nahoře načrtli. Pokud byla hudební forma převážně a důsledně diatonická, tj. zhruba až do Beethovena (ovšem je pravda, že i v předklasické době najdeme chromatické modulace), považovaly se takovéto spoje za „chybu“ a nedoškálné medianty prostě neexistovaly. Pojednou však v důsledku jevu a principu, jenž je zcela přirozeným vývojovým stadiem funkčnosti, totiž mnohokrát již v této studii vzpomenuť alterace, v níž se uplatňuje pochopitelná snaha o stupňování funkční vazby tím, že se uměle tvoří nové citlivé tóny a nové charakteristické tritónové disonance, pozorujeme, že všech dvanáct tónů oktávy se stává tóny doškálnými místo dosavadních sedmi, slovem, že od diatoniky teoreticky přecházíme k chromatické. Přitom si však nesmíme domýšlet, že tímto obohacením hudební formy byly zrušeny principy diatoniky. Vůbec ne. Chromatický tón je v tónině hudebně něčím jiným, má jiný hudební význam než diatonický, není mu postaven naroveň. Hrubým pletivem tónového

Tím se dostáváme ke třetímu závažnému *znaku* mediant, jehož důsledky jsou možná dalekosáhlejší, než jsme s to v této chvíli odhadnout. Ve starém systému TSD byla každá funkce jiná, specifická, i vztahy mezi nimi. Avšak přesto již samy názvy: dominantanta a sub-dominanta, v řadě cizích prací třeba: svrchní a spodní, levá a pravá dominantanta atd. ukazují, že S a D mají cosi společného, že to jsou dva různé abstraktní vidy jakéhosi ještě abstraktnějšího pojmu: „*absolutní*“ dominanty (tj. ani vrchní, ani spodní, asi jako absolutní hodnota čísla abstrahuje od toho zda je kladné, či záporné). Místo „absolutní dominantanta“ je pak možno také říci prostě „antitónika“. Nuže, medianty nejsou nějakým dalším videm „absolutní“ dominanty, nejsou *v tomto smyslu* antitónikou. V struktuře vzájemných vztahů mezi funkcemi, přistu-

systému zůstává v XIX. století i diatonika, pouze je doplněna ještě jemnější, jakoby do rámce diatoniky zasazenou síťovinou chromatiky. Chromatické tóny se pak nevztahují vždy jeden na druhý, ale vztahují se na ty tóny diatoniky, z nichž byly odvozeny alterací...

... Jestliže tedy všechny tóny oktávy jsou ve stadiu romantické hudební formy doškálnými, pak se změni i situace s naší modulací do *Es dur*. Čím bude zvuk *as-c-es* v *C dur*? Alterovaným subdominantním terckvartakordem s vynechanou sextou; nutno ho však psát a chápat *as-c-dis*. Enharmonická záměna, jež je zde ortografickým výrazem funkčního přehodnocení, udělá z akordu kvintakord *As dur* a my můžeme v modulaci pokračovat. Slovem, tzv. chromatická modulace umožňuje přímý spoj nedoškálných mediant.

Představme si nyní, že se tohoto spoje (a podobných) užívá velmi často, protože je dobrý. Při takovém množství případů se stane, že postupně se tento spoj nestává pouze součástí modulace, ale sám celou modulací (ovšem pak do *As dur*). Takovému modulační zkratky, teoreticky přípustné — i když je didakticky nemůžeme doporučovat — objevují-li se opět velmi často, zatlačí pochopitelně úplně moment přehodnocovací do pozadí, protože ten závisí právě na určitém čase, na určité relativní pomalosti průběhu modulace. To je ostatně stará zkušenost. Modulační „skoky“ se považují v teorii za skoky, zkratky právě proto, že vynechávají v modulaci ty články řetězu, jež obsahovaly podstatu přehodnocování, tj. konec konců všechny střední členy modulace, všechno kromě počátečního a konečného akordu. I při skoku původně musilo být přehodnocení, a to buď prvního, anebo druhého akordu. Tím, že první i druhý akord má v modulaci zároveň ještě jiný a důležitý význam, totiž význam východiska a cíle modulace, je způsobeno, že přehodnocovací aspekt se ve skoku, ve zkratce postupně častým používáním spojky vytrácí. Jestliže však se ze spoje tratí pocit přehodnocování, pak se neděje nic jiného než to, že se akordický spoj přestává vůbec chápat jako modulační. Jestliže pak se přece jen v něm akordy hudebně dobře vážou, není pochybnosti o tom, že se zde vytvořil nový, přímo funkční spoj. Proto považujeme spoje nedoškálných mediant za čtvrtý funkční spoj po základních třech spojích T-S-T, T-D-T a S-D-(S), které spojením dávají klasickou kadenci.

pují spíše na stranu tóniky; o tom svědčí i jejich vztahy k dominantám tóniky i jejich zastupitelské a rozvodné schopnosti. Medianty vytvářejí s tónikou určitou protiváhu k dominantám, inklinují k tónickému charakteru a *k proměně v tóniku*. Hojně používání mediant znamená tedy tonikalizaci hudební řeči a hudebního výraziva a vyvinulo se zřejmě v těžké době nebo jako brzká reakce na hegemonii principu alteračního, který mnohdy vede 1. buď k zatlačení tóniky do postavení bodového a stále oddalovaného závěru, úběžníku alterační techniky (jak známo, předehra k Tristanovi je prakticky zaplněna celými souvislými plochami vztahů dominant alterovaných i mimotonálních mezi sebou) nebo 2. — i při kvantitativně častém výskytu tóniky — její látkově tvarovou méněcennost; uvažme, že proti tak velkému bohatství dominantních tvarů, jaké přinesla alterace, se staví téměř stále jen jediný akord tóniky nebo jejího zástupce. (ST) Tuto nerovno-

váhu později odstraňují ovšem nejen mediantní spoje, ale také rozšíření možnosti tóniky principem zahušťování akordů, který dokonce lépe „sedí“ tónikám a mediantám než dominantám.¹²⁾

Ve světle těchto úvah se nám projeví jinak a logicky i ona okolnost, že mediant je více (4 v dur a 4 v moll, celkem v dnes obvyklé „obojetné“ soustavě dur-moll také 4). Je to v souvislosti s quasi-tonikálním a nikoli dominantním charakterem mediant. Tónika, která v hudebním kontextu má snahu uzavřít se do sebe (tónický „klid“, tzv. závěruschopnost) je vždy útvarem relativně izolovaným: na dominantu naopak se díváme jako na proměnlivě a navzájem propojené formy, jako na rozvětvený organismus téhož kořene. Proto je dominantní i subdominantní funkce více strukturou, organismem, mikrosystémem *heterogenních*, různotvarých akordů, kdežto medianty tvoří spíše skupinu, řadu akordů, za to v prvotní formě zcela *homogenních*. V této „skupinovosti“ mediant lze již vidět event. i předzvěst budování pozdějších neorganických (navzájem nijak smyslem nesouvisejících) kombi-

¹²⁾ O zahušťování akordů viz NSH, str. 264—277.

natoristicky budovaných akordických systémů, jako jsou Hábuův, Schoenbergův, Hindemithův atd. Extrémní konce antiorganické izolace souzvuků a absolutní tonikalizace nejen akordů, ale i jednotlivých tónů představuje pak až puntualismus.

Tolik tedy k tomu, co po mém názoru medianty pevně spojuje a co z nich tvoří svéráznou, specifickou skupinu akordů ve vztahu k tónice i k dominantám dané tóniny. To ovšem neznamená, že by nebylo možno medianty dále třídit, podobně jako považujeme za užitečné rozlišovat třeba mollovou dominantu od durové, od zástupce dominanty atd. Ukáže se dokonce, že toto roztrídění je velmi snadné.

Nejdříve si však položme otázku, jaký je vztah mediant¹³⁾ k dominantám? Řekli jsme si, že medianty vystupují ve vztahu jakéhosi tonikálně statického kontrastu vzhledem k tónice. Mnohé medianty lze však uvést do vztahu k jiným akordům tóniny, jako mimotonální dominanty nebo mimotonální subdominanty,

C: A dur = {D} D	c: as moll = {S} \mathcal{D}
As dur = {D} F	es moll = {S} S
E dur = {D} \mathcal{S}	e moll = {S} L

pak ovšem ztrácejí svůj mediantní charakter a stávají se dominantami. Naopak, jestliže slouží jako rozvodný akord (například v chromatickém rozšíření principu klamného závěru) a vystupují jako zástupci tóniky, ponechávají si svůj charakter medianty:

Příklady: C dur — D7	— A
— D7	— As
S+7	— Es
S+7	— E

¹³⁾ Zde se jedná o medianty *tóniky*, o medianty podle vztahu k tónice; nikoliv o medianty, které lze utvořit například v dominantní tónině (o tom viz v kap. V.).

c moll — D7	— as
D7	— a
S+7	— es
S+7	— e

Je tu však ještě třetí možný vztah a tím je kontextově i strukturální zabarvení medianty přítomností některého z významných tónů subdominanty nebo dominanty. Kvintakordová tonikálnost medianty a daný přímý vztah k tónice nepřipouští, abychom nějaký dominantní vztah nebo zastupování dominanty mediantou (i ve výjimečných případech) konstatovali v plné míře; tento fakt „příbuznosti“ zůstává omezen právě jen na moment „zabarvení“ „tónu“, „příchuti“. Přesto nám může posloužit ke klasifikaci třídy mediant až na takové podtřídy, které budou mít vždy jen jediný člen. V C dur a v c moll medianty s tóny *a*, *as* budou tedy mít subdominantní zabarvení, medianty s tóny *b*, *h*, zabarvení dominantní, přičemž nezáleží na tom, zda půjde o mollové nebo durové dominanty. Pochopitelně, že z rozšíření medianty o septimu (danou v diatonice tóniny) se dominantní či subdominantní ráz medianty zvýší. Avšak ani v tomto případě — kupodivu — nevznikne ještě kombinace M a D (M a S), nýbrž stále bude nedoškálný tón medianty a její kvintakordická kompaktnost mít rozhodující vliv na svébytnost vlastní funkce. Např. v ukázce

Janáček: Dobrou noc!



je použito M_d7 , tvarově shodného s(D7) k S^I (v C dur). Akord

však nemá ani tento mimotonálně-dominantní charakter (také se tak nerozvádí), ani ráz kombinace medianty a dominanty podle spojení tónů *h — d*. Působí především jako medianta, a to na tektonicky významném místě, v závěru celé skladby.

Další kritérium dělení, jak navrhuje v recenzi K. Risinger, je možné podle toho, zda jde o distanci malé nebo velké tercie (význam distance základních tónů pak zajímavě objasňuje na existenci dvou linií české hudební teorie). Budeme tedy medianty nazývat buď velké (s distancí v3) nebo malé (m3). Více kritérií není již třeba. Zvolíme-li nyní značky M pro velké a m pro malé medianty a indexy „s“ a „d“¹⁴⁾ pro jejich „zabarvení“, můžeme sestavit následující schéma všech mediant:

c moll: M _s : as - ces - es	C dur: M _s : as - c - es
m _s : a - c - e	m _s : a - cis - e
m _d : es - ges - b	m _d : es - g - b
M _d : e - g - h	M _d : e - gis - h

Z těchto osmi mediant polovina, tj. čtyři, a to M_s, m_d, m^o_s, M^o_d mají tu vlastnost, že v stejnojmenné tónině se vyskytují jako doškalný akord tónického charakteru (M_s = \mathcal{S}^{I} v c a M_d = \mathcal{T}^{O} v C).

Kdybychom tedy vyšli z „obojživelného“ systému Cc, zúžil by se počet skutečných mediant na čtyři: m_s, M_d; M_s, m_d.

Jak je tomu však s dalšími akordy, jejichž základní tón rovněž stojí k určité tónice ve vztahu tercové distance, avšak nemají již s touto tónikou ani jeden tón společný? Jsou to tyto akordy:

¹⁴⁾ Je také možné používat jako indexů římských číslic III. a VI. (M^{III}, m^{III}), protože jde vesměs o medianty buď třetího nebo šestého stupně v tónině. Funkční teorie je ovšem dosti alergická na pozůstatky předfunkční (a nefunkční) „Stufenlehre“, a proto raději volím opět indexy „s“ a „d“, odkazující spíše k funkci než ke stupňům, ačkoliv indexy „stupňové“ by byly asi názornější a hlavně by reprezentovaly objektivní polohu medianty, zatímco indexy „s“ a „d“ reprezentují pouze velmi vágní a spíše subjektivní „zabarvení“ jednotlivých mediant. Nepoužijeme-li však římských číslic k označení M^s a M_d atd., zbude nám s výhodou také možnost při nějaké složitější situaci odlišit medianty prvního a druhého stupně (viz o tom dále v textu) indexem římských číslic I. a II.

C dur: as - ces - es
es - ges - b

c moll: a - cis - e
e - gis - h



(Risinger je v uvedené recenzi počítá k mediantám). Nevyskytují se tak zřídka, jak by se zdálo z prvního pohledu na noty, zpravidla se hemžící posuvkami (kromě uvedených viz též příklad ze Dvou vdov na str. 210).

Suk: Radúz a Mahulena, Prolog

Jsem pohádka. Dým mystický se nese přede mnou.



Suk: Suita Op. 21, Dumka

Moderato



Zdánlivá komplikace s mediantami bez společného tónu se však obrátí v užitečný impuls k dořešení celé soustavy mediantních spojení a akordů. Vyjděme z maximálně široké definice me-

dianty, která bude požadovat právě jen onu tercovou vzdálenost durového nebo mollového kvintakordu od základního tónu tóniky. Rozdělme nyní třídu souzvuků takto vzniklých do tří skupin, v nichž akordy mají s tónikou buď 1. dva společné tóny, 2. jeden společný tón, 3. žádný společný tón. Žádné další skupiny ani akordy již nejsou možné. A nyní vyjde najevo, že:

Skupina 1. jsou akordy diatonické stupnice (tzv. doškálné), strukturně vždy *opačného* tónorodu než je tónika (durové v moll a v mollové v dur). Funkčně působí buď jako zástupci tóniky nebo jako kombinace: $\mathcal{S}\mathcal{T}$ či $\mathcal{T}\mathcal{D}$. Počet v binárním systému $Cc:2+2=4$

C : a moll : a - c - e : $\mathcal{S}\mathcal{T}$ c : As dur : as - c - es : $\mathcal{S}\mathcal{T}$
 e moll : e - g - h : $\mathcal{T}\mathcal{D}$ Es dur : as - g - b : $\mathcal{T}\mathcal{D}$

Protože nevytvářejí skutečně mediantní funkční vztahy, nazveme je mediantami *nultého* stupně, tj. bez nároků na funkční značku M (m).

Skupina 2. jsou medianty prvního stupně, vlastní základ čtvrté harmonické funkce. Jsou to akordy nediatonické (nedoškálné), s chromatickými tóny, strukturně vždy *stejného* tónorodu jako tónika. Funkční značky uvedeny výše. Počet: $4 + 4 = 8$, v binárním systému $Cc : 4$.

Skupina 3. jsou medianty druhého stupně, mediantní funkce labilnější, zprostředkovanější. Lze je pochopit jako vzdálenější variantu harmonické funkce $M(m)$. Jsou to akordy rovněž chromatické stupnice, strukturně však opět *opačného* tónorodu než tónika. Jako funkční značka by mohlo sloužit buď M s indexem II. nebo M s čárkou (M'). Jelikož se však od mediant prvního stupně na stejném tónu liší tónorodem, není prakticky ani nutné tyto značky zavádět. Stačí pak psát

v C : as - ces - es jako M°_s v c : a - cis - e jako m^+_s
 es - ges - b jako m°_d e - gis - h jako M^+_d

Počet mediant druhého stupně jako $2 + 2 = 4$, ale v „obojetném“ systému $Cc = O$.

V

Podívejme se ještě nyní, než přejdeme k závěrům, na některé znaky mediantních vazeb, jak se nám jeví při studiu praktických příkladů konkrétní hudby společensko-historicky již prověřené, umělecky významné.

Všimněme si nejdříve otázky víceznačnosti mediant. Každý akord nese v sobě možnost víceznačnosti, funkčního přehodnocení. Tónika se tak může stát S nebo D u „sousedních“ tónik (podle kvintového kruhu) a zejména pak alterované akordy jeví silný sklon k víceznačnosti, a proto jsou výborným prostředkem k modulaci, jak o tom dostatečně informuje dosavadní teoretická literatura.¹⁵⁾ U akordů mediantní funkce je pochopitelně rovněž velmi silná tato jejich modulační schopnost (na základě jejich výskytu jako mediant v různých tóninách, tedy na základě, mohli bychom říci, jejich *polytonální víceznačnosti*). Nadto se však u mediant setkáváme ještě s něčím trochu jiným: víceznačností uvnitř jedné a téže tóniny, uvnitř téhož uzavřeného tonálního systému. To souvisí s výše dotčeným faktem, že mediantní funkce není reprezentována jedním „hlavním akordem“, ale hned čtyřmi najednou. Dále: vztah nediatonické „tercové příbuznosti“ tak vzniká nejen mezi T a M_s , M_d , m_s a m_d , ale také mezi S a M_s i m_s na jedné a mezi D a M_d i m_d na druhé straně. A to se týká rovněž mediant druhého stupně. Jedno z nejznámějších použití mediantní vazby, na které si každý hned vzpomene, když o této funkci bude uvažovat, je refrénový motiv z árie Podhajsského v prvním jednání Dvou vdov:

¹⁵⁾ Otázce víceznačnosti alterovaných akordů byla u nás dokonce věnována speciální, empiricky cenná monografie Z. Blažka „Dvojsměrná alterace v harmonickém myšlení“, Brno 1949.

Smetana: Dvě vdovy, arie Podhajsského

Bůh du-ši je-ho chraň!

Právě proto, že je v něm nakupeno více mediantních vztahů, vystupuje zde plasticky do našeho zorného pole jejich monotonální i polytonální víceznačnost. Akord *c* moll stojí v mediantním vztahu k tónice (*E* dur) a v subdominantním vztahu k akordu *G* dur (v rámci myšlené přechodné modulace či modulačního vybočení do *G* dur). Akord *G* dur však je mediantou jak *E* dur (m_d), tak i akordu *H* dur, tedy k dominantě z *E* dur (zde M_d) v rámci téže tóniny. Mediantní vztah k tónice je ovšem rozhodující, ale mediantní vztah k dominantě je také užitečný, neboť přispívá k tónální stabilitě úryvku. Jiný případ víceznačnosti, nikoliv tak do středivé, jako u Smetany, poskytuje ukázka z tvorby Sukovy (jde o hlavní téma první věty)

Suk: Suita Op.21, 1.

Allegro vivace

Zde akord *Es* dur je mediantou *G* dur, je však od tóniky oddělen akordem *S*, vůči němuž sám zastává tutéž pozici (je to u Suka, Janáčka, Martinů atd. velmi oblíbené harmonické „klesání“, subdo-

minantního zabarvení, jakési posuvy vždy o velkou sekundu níže). Jeho přímý vztah k tónice je mimo pochybnost, protože přerušíme-li při zaznění této medianty hudební frázi, cítíme jasně spád do *G* dur, orientujeme se tedy stále k této tónice. Avšak do následující přípravy závěru na dominantě je vložen ještě frygický akord *as-c-es*, vůči kterému M_s stojí v relaci mimotonální dominanty a tento vztah nezůstane jen na papíře, nýbrž je živě pocíťován při poslechu hudby vzdor rychlému tempu. Akord M_d tedy je použit víceznačně: v podstatě jako medianta, ve vedlejší linii jako (D). Celkově ovšem harmonika motivu odpovídá kadenci

T-S-D-T, protože celé pásmo od *S* až k *N* můžeme považovat za různé formy uplatnění subdominantní atmosféry, neboť i M_s je mediantou subdominantního „zabarvení“. Obdobná je situace, kterou přináší závěr téže skladby.

Suk: Suita Op. 21. IV., závěr



Opět jde o přípravu frygického akordu pomocí M_s , ale navíc zde M_s působí také jako faktor quasi „klamného“ závěru. M_s totiž vždy může být použito na místě tóniky v něčem, co lze nazvat „mediantně klamným“ závěrem nebo: chromatickým klamným závěrem. Velmi často se tímto způsobem moduluje — a snadno — do jiných tónin. O té stránce víceznačnosti mediant, která plyne z faktu, že jejich bohatší (septakordové a jiné) formy se sblíží svým významem s alterovanými akordy, se zmíníme trochu níže při analýze jejich modulačních schopností. Zatím na tento rys upozorňujeme pouze jako na strukturální fakt.

Víceznačnost se někdy vztahuje na celý kontext, v němž me-

dianty vystupují. Tak např. úryvky ze Sukova smíšeného sboru „Ó, mladosti...“

Suk:
a) Radúz a Mahulena, IV. předehra

Sbor: -a do - le tmí se les

fis: D *T* *ms* *md*
A: D *ST+* *S°* *T°*

b)

mladosti že plu-je tvá nav tak rychle

h: T *md*
a: S+ *S°*

lze harmonicky dešifrovat buď jako součást kontextu ve *fis moll* — pak se v něm uplatní mediantní funkce — anebo jako kontext v *A dur*, pak v něm objevíme pouze střídání durového nebo mollového charakteru u různých akordů tóniky a subdominanty. Tato dvojnásobnost kontextu je právě dána tím, že i obě možné tóniky (*A* či *fis*), stojí k sobě v poměru mediantním, byť nultého stupně. Kromě toho je zřejmé, proč tento fakt souvisí s teskným obsahem sboru, kde stále jako bychom nesměle vzlétali k světlu a zase se propadali do stínu; technika „Klangschattierung“ je zde tedy ob-

jektivně v souvislosti s mediantní vazbou a subjektivně s textem a náladou scény.

Dalším významným rysem mediantních vazeb, spjatých ovšem s jejich potenciální polyvalencí, je jejich modulační schopnost, modulační náboj. Z tzv. modulací „skokem“, bez přípravy atd. až do nedávna byla to právě mediantní modulace, která byla naprosto bezpečná, účinná a srozumitelná za jakékoliv situace.¹⁶⁾

Smetana: Skočná z opery Prodaná nevěsta

Musical score for Smetana's "Skočná" from the opera "The Sold Bride". The score is written for piano and features a 4/4 time signature. It begins with a forte (ff) dynamic and a piano (p) dynamic. The music is characterized by a chromatic modulation, moving from a key with one flat to a key with two flats. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support with chords and bass lines. The piece is marked with "ff" and "p".

Dvořák: Slov. tanec č. 3.

Musical score for Dvořák's "Slov. tanec č. 3". The score is written for Violin I (Vle. Vcl. 1g.) and Cello/Double Bass (Cb. Tbn.). The music is in 2/4 time and features a chromatic modulation. The score consists of two staves: a treble clef staff for the Violin I and a bass clef staff for the Cello/Double Bass. The piece is marked with "Vle. Vcl. 1g." and "Cb. Tbn.". The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support with chords and bass lines. The piece is marked with "Vle. Vcl. 1g." and "Cb. Tbn.".

¹⁶⁾ V poslední době vlivem taneční hudby typu rádio Luxembourg a strofických písniček Semaforu (např. Marnivá sestřeniče) se dostává do popředí a kolektivního povědomí nejširších vrstev taková modulace „skokem“, která znamená posun o chromatický půltón výše: každá sloka se pak zpívá v jiné tónině. Technika na první pohled primitivní, ale vemlouvavá; ostatně ji použil i Beethoven na počátku první věty Appassionaty: téma znějící v f moll se opakuje téměř beze změny v Ges dur; ovšem zde je to právě ona geniálně působivá proměna v dur tóniny o půltónu vyšší, která vytváří jedinečnou atmosféru této expozice.



Někdy, když je taková modulace „skokem“ umístěna doprostřed většího jednolitého celku, blíží se prostému mediantnímu spoji:

Suk: O matince, 2.



Brahms: Intermezzo, Op. 118/2



U Suka „harmonii“ cis moll končí první fáze (8taktové předvěti melodie), „harmonii“ e moll začíná druhá, 13taktová fáze, závěti; dohromady však tvoří nedílný plynulý celek, takže nelze mluvit jednoznačně o „skoku“ jako v předešlých případech. Příklad z Brahmsa nám ukazuje podobný mediantní „šev“ mezi osmitaktovými plochami. „Skoky“ se však modulační schopnost medianty

nevyčerpává. Použitím medianty se může dostat do pohybu i plynulé modulační pásmo. Např. ve zmíněné již árii Podhajského Smetana z *F* dur moduluje do *E* dur přes akord *A* dur, který je ve výchozí tónině (*F*) mediantou a konečné (*E*) subdominantou: Příklad č. 31

Smetana: Dvě vdovy, arie Podhajského

Modulace pokračuje takto:

A: T(D) S T° ||

E: S° S° 6 DT

F: D *T → M*

A: T

Modulacemi do mediantních tónin nebo přímo mediantními vazbami modulačního účinku je zcela prosycen prolog ze Sukovy hudby k Zeyerově hře „Radúz a Mahulena“, takže zde můžeme mluvit o zvláštní „mediantní atmosféře“ této hudby, o tom, že právě tyto vztahy ji vtiskují svůj specifický, nenapodobitelný ráz, který úzce souvisí s významem slov a emocionálním zaměřením melodramatického textu. [Jsem pohádka...] Prolog svým programem a básnickým textem vyžaduje stále střídání světla a stínu, a to v relativně „pokojných“, jednorázových přechodech bez dramatického vypětí a sváru, bez nápadných disonancí a rozvodů. K tomu se právě výborně hodí mediantní juxtapozice durových a mollových tónik, tedy relativně větší „tonikalizace“ harmonického dění. Jemnému, ale vždy citelnému zčeření harmonické hladiny, které představují mediantní vazby a modulace a které zpravidla provází i tempové zvlnění: „ritardando — à tempo“, vytváří protíváhu vždy delší plochy harmonického „tonikálního“ klidu střední

délky dvou až čtyřtaktové (v tempu buď „adagio“ nebo „poco meno mosso“). Celkové převaze těchto vztahů podléhají i ty dílčí přechody, které bychom mohli analyzovat jako vztahy vzdáleně alterovaných dominant k novým tónikám: i ony jsou voleny a rozestřeny do poloh tak, aby budily dojem spíše přímé mediantní vazby. Jde o tyto přechody: z *E* do *C* v t. 47 a 48, z *B - D* v t. 77 a 78, z *A7* k *des* v t. 94 a 95, z *As 7 - C 7 - E* v t. 115-117-119. Čisté mediantní „skoky“, rovněž s modulačním posláním, jsou například z *C - E* mezi takty 61—62, z *D - F* (82—83), z *G-es* (128 až 129), z *es - h* (130—131), z *h - d* (132—133). Na příkladu tohoto prologu vidíme, že ačkoliv mediantní vztahy jsou, jak jsme výše podotkli, v zásadě jiné povahy než vztahy mezi dominantami a tónikou, je tato distance nejpatrnější při srovnání původních, „čistých“, „centrálních“ forem, zatímco ve vzdálených, „periferních“ sférách projevů obou funkcí může dojít i k jejich sblížení. Mediantní kvintakord obohacený o septimu nebo o přidanou sextu lze někdy chápat již jako alterovaný akord *D*, *S* nebo *D♯* (a naopak) a záleží nyní na kontextu, volbě polohy a lokálních akcentech, ke kterému z onoho dvou typů funkcí se konkrétní význam akordu přichýlí. Pro vznik mediantního ovzduší má zejména rozhodující vliv jednak kratší trvání souzvuku, jednak taková faktura, která uvolňuje přísnou rozvodnost akordů, jako je tomu v *Andante* (***) op. 22a Jos. Suka.

*Suk: Jaro * * * (t. 2-7)*

Svedeme-li tuto hudbu nyní do základního harmonického schématu:

Schema.

$d: T^{\circ} \quad m_d \quad D^{\circ}(+7^{\sharp}) \quad \underline{\Sigma}^{\circ} \quad D^{\circ} \quad \underline{\Sigma}^{\circ} \quad D^{\circ}(+7) \quad m_d$
 jako M: $f: T^{\circ} \quad m_d(+7^{\sharp}) \quad D^{\circ} \quad m \quad D^{\circ} \quad m_d(+7) \quad T^{\circ}$
 $a: T^{\circ}(+6^{\sharp}) \quad m_d(+6) \quad T^{\circ}+6 \quad m_d+6 \quad T^{\circ}+6$
 $c: T^{\circ}+6 \quad m_5+6 \quad T^{\circ}+6$

jako alt:

$d: T^{\circ} \quad m_d \left(\underline{\Sigma} \begin{smallmatrix} 8bb \\ 1^{\sharp} \end{smallmatrix} \right) \quad D^{\circ 6b} \left(\underline{\Sigma} \begin{smallmatrix} 8bb \\ 1^{\sharp} \end{smallmatrix} \right) \quad D^{\circ 6b} \left(\underline{\Sigma} \begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix} \right) \quad m_d$
 (e = fes) (a = heses)
(fis = ges)

uvidíme, že s použitím mediantního výkladu i u akordů označených +, tj. chápeme-li je jako kvintakord *a* moll s přidanou dor-skou sextou, jako *a+7* [podle vzoru *S+7*], můžeme pochopit celý sled ve čtyřech variantách: buď celý v *d* moll nebo s modulací do *f*, nebo s modulací do *f* a *a* a konečně jako kontext průběžně, cyklicky modulující mediantními tóninami *d-f-a-c-a-d-f*, což je nejpřirozenější a ve schématu je toto řešení vyznačeno i s momenty přehodnocování v orámované ploše. Mediantní výklad podporuje právě okolnost, že klavírní sazba zde dává vyniknout jednotlivým akordům jako relativně svébytným harmoniím, zatímco alterační pochopení by vyžadovalo těsnější horizontální vazby a kromě toho nese v sobě i řadu dalších neobvyklostí a potíží. Např. tón *e* v třetím akordu (*fi-s-c-e*) by bylo pak nutno dešifrovat jako *fes* (šlo by pak o mimotonální disalterovanou subdominantu v *c* moll (*fi-s-a-c-fes*), a v předposledním akordu, ve vztahu k *f* moll jako tónice by *a* fungovalo jako *heses* (snížená prima *S*) a *fi*s jako *ges* (snížená *D5* v souzvuku dvakrát alterovaného *D7*).

Ještě více vystupuje modulační charakter mediantní funkce v případech, kdy se vytvářejí celé řetězce těchto vazeb, podobně jako se tvoří řetězce mimotonálních dominant, nebo akordů VII. stupně, nebo i alterovaných subdominant. Více „tonikální“ ráz medianty udává pak těmto postupům klidnější, statictější charakter, cítíme je spíše jako volnější spojení užitých jader než jako jediné pásmo tažené v kontinuitě harmonického proudu, jak tomu bývá u řetězců mimotonálních *D* a alterovaných akordů, které z toho důvodu se často objevují v klavírních skladbách jako součást brilantních, koncertantních pasáží:

Smetana: Polka B-dur

The musical score shows a sequence of chords in B major. The first part is marked *cresc.* and the second part is marked *atd.*. The chords are: (D6)(D7)(D)(D7)(D) (D7) atd. (D7) (D)(D7) SF.

Řetězy mediant a mediantních spojů mohou být buď *čisté*, tj. složené jen z mediant, např.:

*Suk: Jaro * * **

Poco più mosso

The musical score for 'Jaro' shows a sequence of triads in the right hand, starting with a fortissimo (*f*) dynamic. The triads are connected by a chain of mediant relationships. The left hand provides harmonic support with chords. The piece concludes with the instruction *atd.*

(zde dokonce je pravidelnost až kruhově symetrická: po malých terciích se základní tóny akordů od tónu *f* dostanou zase k tónu *f* o oktávu výše), nebo *smíšené* s vloženými akordy:

Suk: Serenáda Es dur, IV. věta

Meno mosso

The musical score for 'Serenáda Es dur, IV. věta' features a chain of triads in the right hand, marked *sul G*. The left hand consists of chords. The tempo is *Meno mosso*.

tranquillo

The musical score for 'Serenáda Es dur, IV. věta' continues with a chain of triads in the right hand, marked *tranquillo*. The left hand consists of chords. The tempo is *tranquillo*.



Janáček: Výlety pana Broučka, Klav. výtah str.76.



Hybnou silou harmonického dění jsou zde relace od medianty k mediantě, mezi ně je však vložen vždy jakoby „explikativní“, „brzdící“ diatonický spoj S-T (resp., u J. Suka: D-T). Akordy půlové u Janáčka jsou nositeli harmonické osnovy a stojí k sobě navzájem v relaci velké medianty I. stupně, avšak z víceznačnosti medianty plyne, že působí jako medianty — a to II. stupně — i na zprostředkující osminové meziakordy. Pasáž tím dostává v melodice celotónové zbarvení a také tvoří uzavřený okruh, který se pak v nižší oktávě opakuje.

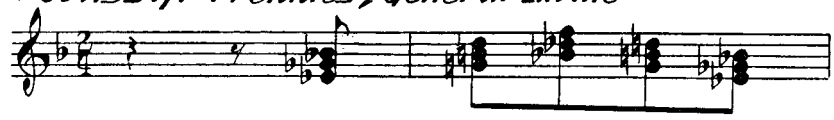
„Quasi-tonikální“ charakter mediant a sklon k prostému kladení vedle sebe a nikoliv k rozvádění způsobuje, že se snadněji spojují paralelně nebo stranným pohybem než protipohybem. Proto také paralelismus plných akordů, typický pro impresionismus, pokud vytváří řetězce mediant, činí to právě takovýmto způsobem.

Debussy: Préludes („Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir“)
Moderé



Akordy: G b G E C E G E C A C E G is
Funkce
v C: D (m_d) D M_D T M_D D M_D T m_S T M_D M_S

Debussy: Préludes, General Lavine



Mediantní spoje se tak stávají — stejně jako spoje celosekundového posuvu T-D, T-S- snadno dobrým základem pro vytváření vyšších zvukově barevných komplexů, zvukově barevných skvrn. Na druhé straně ztrácejí tyto postupy modulační význam v klasickém slova smyslu a stávají se tonálně méně určitými.

Zvláštním případem zřetězení modulačního charakteru jsou sekvence. Zajímavý doklad poskytují tyto čtyři takty, které byly již

Suk: O matince, 2.

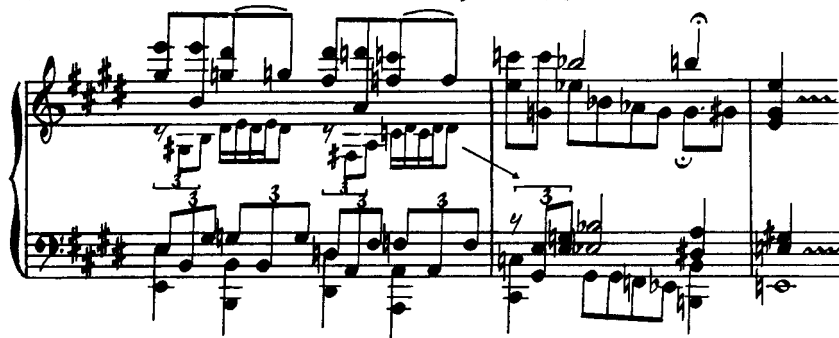


fis — a — e — g
fis: T — m_d
e: D^o — T^o — m_d

z jiného hlediska analyzovány V. Štěpánem,¹⁷⁾ jenž upozornil na zvláštní způsob frázování těchto taktů, kterým je sekvence „ukryta“ před posluchačem i čtenářem not. Harmonicky je však sekvence zcela jasná, jak o tom svědčí podepsané funkční značky.

Jiný případ mediantní sekvence poskytuje známá harmonická pasáž ze Sukovy Serenády: modelem je tu vztah T- m_d (pro úplnost je uvedena i možnost ne-sekvenční designace, ale ta je daleko méně logickou a přesvědčivou):

Suk: Serenáda Es dur, III. věta



Akordy: E G D F C Es H7 E
 Funkce
 v E: T m_d^6 S S^6 (m_s) (MD) D7 T
 Pasáž jako
 sekvence: $[T \rightarrow m_d]$ $[T \rightarrow m_d]$ $[T \rightarrow m_d]$ (MD) \rightarrow D T
 $[s \rightarrow]$ $[s \rightarrow]$ $[s \rightarrow]$

Třetí znak mediant není pro ně něčím zvlášť specifickým, přesto však je nutno naň upozornit, aby nevznikl dojem, že snad se nevyskytuje. Jde o okolnost, že medianty, stejně jako dominanty, mohou být buď tonální nebo *mimotonální* a dále, že samy k sobě mohou vázat *mimotonální* dominantu. Na *mimotonální* mediantu lze uvést jako příklad jeden z nejznámějších hudebních motivů, počátek Valdštejnské sonáty L. van Beethovena:

¹⁷⁾ Novák a Suk, Praha 1945, str. 167.

Beethoven: Sonata op. 53.

Allegro con brio

Akord *B* dur zde nastupuje jako medianta k dominantě a teprve v dalších taktech se projeví i ve svém vztahu k *C* dur, totiž jako subdominanta subdominanty.

Z vícestupňovosti mediant plyne, že někdy mohou být pochopeny jako mimotonální i jako tonální. Dvořák v kóde Slovanského tance č. 8 vkládá mezi počáteční *G* dur a nástup vedlejšího tématu v *g* moll krátké „provedení“, které má sekvenčně modulační charakter, ale může být pochopeno i na půdě systému *Gg*:

Dvořák: Slov. tanec č. 8.

Coda

Mediantní vztah tu lze nalézt mezi 2. a 3. a mezi 3. a 4. dvojtaktím (v rychlém tempu). V *As* dur harmonii druhého dvojtaktí lze slyšet jako mimotonální mediantu medianty *H* dur. *H* dur samo může být pochopeno nejen jako normální medianta III. stupně k tónice *G*, ale též jako mimotonální medianta VI. stupně k *D* dur. Určení „tonální — mimotonální“ — to je důležité — se zde netýká přítomnosti nediatonických tónů (tak lze snad rozdělovat

S a *D*, *S* a *D*), protože i tonální *M* (*m*) nutně zabíhají za hranice diatoniky, ale týká se otázky, ke které z funkcí se dominanta vztahuje: sítě mediant k *D* i *S* jsou mimotonální, protože jsou shodné se sítěmi v jiných, tj. buď dominantních nebo subdominantních tóninách.

Častější však jsou opačné případy, že tonální medianty vážou k sobě mimotonální *D* nebo *S*. V příkladu z Fibicha a Sukovy Suity je to jednoduché,

Fibich: Nevěsta Messinská, 1., 1.

T M (D) M T

Suk: Suita Op. 21, Dumka

(M) D

ale závěr z Menuettu Sukova je již trochu složitější:

Suk: Suita Op. 21, závěr Menuetto

$(\underline{S})M_S(\underline{S})M_D(\underline{S})T(\underline{S})M_S$ simile
nebo: $(\underline{S}+M)(\underline{S}+M)(\underline{S}+M)\dots$

Jde o závěrovou sekvenci zvukově pěkně, zvonivě působící, jejíž kostru tvoří kruhové mediantní sledy kvartsextakordů *Es, H, G, Es* tedy různých velkých mediant z tóniky *G dur*, připravené vždy akordem vlastní, a tedy mimotonální alterované subdominanty. Ovšem celou sekvenci bychom mohli psát i jako sekvenci modelu (S — T), v níž tóniky jsou vůči sobě navzájem v mediantním vztahu. Použití mediant může být sazbou, vedlejšími tóny atd. velmi zkomplikováno. Svědčí o pevnosti jejich pozice, že jejich smysl i v nejrůznějších těchto komplikacích se nestane zcela nejasným, a že na jejich půdě neztrácíme nikdy orientaci k tonálnímu centru. V dalším příkladu ze Suka

Suk: O matince, 2.

al tempo

The first system of the musical score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features a series of chords and melodic lines. A dynamic marking of *mp* is present. The chords are indicated by numbers 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 below the notes.

akord. zn.: D_7 D_7
 tonální zn.: $Fis: M_3$ 6_3 5_4 6_3 5_4 6_3 5_4

Adagio

The second system of the musical score continues from the first. It features a dynamic marking of *dim.* and *mp*. The chords are indicated by letters and numbers below the notes.

$C\#_7$ $B^b(+6^2)$ $C\#_7$
 D_7 $M_D(+6^2)$ D_7
 6_3 5_4 6_3 5_4 6_3 5_4

vidíme, že úmyslně „rozverným“ vedením basu i jinými okolnostmi je ztíženo rozpoznání akordického jádra prvních tří taktů (pro-

to též uvádíme nejdříve značky „kytarové“). Nicméně vztah M_6 i M_4 k latentní tónice *Fis* dur (která ani v úryvku nezazní, pouze se k ní odkazuje mírně deformovaným tvarem jejího D7) se vyloupne hned v začátku analýzy nejen jako dosti zřejmý, ale také jako vůbec jediné možný.

VI

V závěru bych chtěl, víceméně ve formě přiložené tabulky, ukázat, že počet čtyř funkcí pokrývá z velké části vztahy mezi veškerými durovými či mollovými kvintakordy a nějakou zvolenou tónikou. Protože další formy akordů tercové stavby, jako: převraty, septakordy, nonové akordy jsou na funkčním smyslu kvintakordů zpravidla plně závislé a zvětšené a zmenšené kvintakordy zase lze zpravidla odvodit ze septakordů a nonových akordů jako jejich neúplné formy, lze tím hodně říci o úplnosti tonálního systému vůbec. Tabulka se vztahuje k tónikám *C* dur, *c* moll a k systému *Cc*. Uspořádání akordů je podle tónové výšky, zdola nahoru. Enharmonické rozdíly nejsou vzaty v úvahu (ve smyslu toho, co již bylo řečeno mnohokrát o irelevanci této nuance pro tak robustní vazbu, jakou je harmonická funkčnost). Alterované útvary jsou tištěny kurzívou. Tóny: *as*, *b* v *C* dur a *a*, *h* v *c* moll považujeme samozřejmě za diatonické, nikoliv za alterované. (Viz tabulku na str. 228.)

Z tabulky vyplývá, že pouze tři akordy v dur a tři v moll (celkem čtyři různé kvintakordy) nejsou postižitelné značkami T-D-S-M; v systému *Cc* jde tedy jen o dva dur a moll kvintakordy, jejichž základní tóny stojí k tónice v *tritonové* relaci. Tritonická relace mezi základními tóny akordů vzniká ovšem i mezi frygickým akordem a dominantou, resp. mezi lydickým a subdominantou. To však je jiná situace, neboť rozhoduje orientační vztah obou akordů k tónice a ten tritonický není. Nemyslím však, že by v tritonové relaci k tónice se nevyvíjel nebo nemohl vyví-

Akord:	{ enh. }	C	c	Cc
c -es -g	----	T°	T	T°
c -e -g	----	T	T+	T+
des-fes-as	cis -e -gis	—	♯°	♯°
des-f -as	cis -eis-gis	♯	♯°	♯°
d -f -a	----	♯, D°	D°	♯, D°
d -fis -a	----	D	D	D
es -ges-b	dis :fis -ais	m _d [°]	m _d [°]	m _d [°]
es -g -b	----	m _d	m_d	m_d °
e -g -h	----	m_d	M _d [°]	+TD+
e -gis -h	----	M _d	M _d ⁺	M _d
f -as -c	----	S°	S+	S°
f -a -c	----	S	S+	S+
fis -ais -cis	ges-bes-des	— /MM°/	— /MM°/	— /MM°/
fis -ais -cis	ges-b des	:— /MM /	— /MM/	— /MM/
g -b -d	----	D°	D	D°
g -h -d	----	D	D+	D+
as -ces-es	gis-his-dis	M _s [°]	M _s [°]	M°
as -c -es	----	M _s	♯T	°♯T°
a -c -e	----	♯T	m _s [°]	+♯T+
a -cis -e	----	m _s ⁺	m _s ⁺	m _s ⁺
b -des-f	ais -cis -eis	S°	S°	S°
b -d -f	----	S	S, ♯°	S, ♯°
h -d -fis	----	♯	♯+	♯+
h -dis -fis	----	♯	—	♯+

nout přímý funkční vztah. Vždyť již v Dvořákově *Largu* z *Novosvětské*

Largo

jeden z těchto spojů významně přispívá harmonické kráse místa.¹⁸⁾ Zde by mohl pomoci Risingerův dvanáctifunkční systém, kdyby ovšem jeho značky nebyly vzájemně tak významově spjaté, anebo snad značka „t“ (malé t = tritonická funkce). Přesto však máme na mysli a dávali bychom přednost jinému, organičtějšímu řešení. Připusťme, že tyto relace — a další příklady to jen potvrzují

Dvořák: Rusalka, smrt prince.

ppp

Umírám šťasten, umírám ve tvém objetí

¹⁸⁾ Výrazem se tento spoj nejvíce blíží kombinaci alterované D a S, kterou by skutečně mohl i být ve všech případech, kdy jeho kvintakordová kompaktnost nevystupuje do popředí. Tedy v tomto příkladu by bylo možno chápat b jako ais (= alt. S1#), f jako D5^b, celek jako převrat akordu d - i^b - ais, tj. měkce zvětšeného kvintakordu na mixolydickém VII. stupni, funkčně jako kombinace alterované moll dominanty s alterovanou subdominantou.

Suk: O matince, 1.

Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux

— jsme schopni chápat, za určitých příznivých okolností (byť ne vždy), jako funkční, jako zvláštní tonální vazby, nikoliv za projev atonality. Je však nutné hledat pro tyto vztahy novou funkční značku, vidět v nich novou funkci? O prostém mediantním vztahu zde nemůžeme ovšem hovořit, avšak o mediantě medianty (MM,) ano. Je to zcela analogické k velmi zajímavému vývoji

vztahů \mathbb{D} a \mathbb{S} k tónice. Značky \mathbb{D} a \mathbb{S} označovaly Šínovi kdysi především vztah k \mathbb{D} a \mathbb{S} a jen zprostředkovaně k \mathbb{T} . Šín dokonce ještě rozlišoval mezi „střídavou“ a „druhou“ nebo „dvojitou“ dominantou (subdominantou), mezi \mathbb{D} a \mathbb{D} , \mathbb{S} a \mathbb{S} , ačkoliv šlo o tytéž akordy, jen z ohledu na tento dvojí vztah k tonálnímu centru. Dnes však vlivem vývoje novější hudby se přímý vztah k tónice u těchto akordů stabilizoval do té míry, že toto rozlišování se jeví jako přebytečné a zbytečně komplikující značkový systém

teorie: „střídavé“ a „druhé“ dominanty jsou týmiž akordy a mohou se volně spojovat (samozřejmě ve své diatonické i alterované podobě), jak se svými dominantami, tak i s tónikou. Vazba alterovaných tvarů k tónice je však o mnoho výraznější!

Janáček: Káťa Kabanová, klav. výtah str. 27.

Adagio (♩ = 66)

Fl.

ppp dolcissimo *atd.*

ces: T° ————— D — T° —————
 (event. D₂)

Suk: O matince, 4.

Andante sostenuto

mp

des: T D T

Janáček: Dobrou noc!

Andante

pp

T D_#⁶ 5 T

Janáček: Nelze domluvit!

Lehce

Musical score for Janáček's 'Nelze domluvit!'. The score is in 3/8 time and features a piano (p) dynamic with an 'accel.' marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass line includes chord symbols: T° (Tritone), B° (Septima), T° (Tritone), and B° (Septima).

p accel.

T° B° T° B°

V. Novák: Vánoční sonatina, 1.

Musical score for V. Novák's 'Vánoční sonatina, 1.'. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic with a 'legato' marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The bass line includes chord symbols: D dur: T6, D 4/2, T6, and D 4/3.

p legato

D dur: T6 D 4/2 T6 D 4/3

Suk: Capricietto, op. 7.

All^o scherzando

Musical score for Suk's 'Capricietto, op. 7.'. The score is in 3/4 time and features an 'All^o scherzando' marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The bass line includes chord symbols: A: T° (Tritone), B° (Septima), and °D° (D7) → ST (Septima Tritone).

A: T° B° °D° (D7) → ST

Suk: Životem a snem, VIII.

Vivace

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a harmonic accompaniment of chords with a '4' below each chord, indicating a quarter note. The chords are primarily triads and dyads.

sempre p molto

Es: T $\text{S}^{\circ 6}_4$ T $\text{S}^{\circ 6}_4$ T $\text{S}^{\circ 6}_4$

The second system of the musical score continues the two-staff format. The upper staff features a melodic line with a long slur over several measures. The lower staff continues the harmonic accompaniment with chords marked with a '4' below them. The chords include triads and dyads, with some showing chromatic movement.

T $\text{S}^{\circ 6}_4$ T $\text{S}^{\circ 6}_4$ T $\text{D}^{\circ 6}$ T $\text{D}^{\circ 6}$

Avšak tentýž vztah klíčů, jen o něco později, i mezi kvintakordy na tritonu a tónikou. Oba kvintakordy (například na tónu *ges* (*fis*) v *Cc*) jsou medianty medianty: *fis* moll je *m* prvního stupně k *A*, *es*, druhého stupně k *Es*. *Ges* dur je *m* prvního stupně v *Es*, *A*, druhého stupně k *a*. „Druhá“ nebo „střídavá“ medianta je zbavena i toho slabého, buď sub- nebo dominantního zabarvení, které nám pomohlo rozlišovat medianty, je v tomto smyslu neutrální, jeví ještě více tonikálního, tónicky statického smyslu než medianty, je v tomto ohledu jakoby zrcadlovým, symetrickým protějškem tóniky, *statickou* „antitónikou“ tóniky, tvořící pendent třeba takovému projevu „antitóniky“ *dynamické*, jakým je účinné spojení

obou dominant (například *g-h-d-f-as* v *Cc*). Druhá medianta¹⁹ se konstitovala ve vývoji funkční hudby až když mediantní vazba se plně prosadila a upevnila: z jistého hlediska jde vlastně možná o poslední krok k dovršení funkčně tonálního systému těsně před jeho uzavřením a ústupem hudbě, založené již na oslabování a později i likvidaci funkčních vztahů.

O určité nepochybné vnitřní souvislosti mediant s tritonickým spojem svědčí následující ukázka živé hudby, jejíž síla a výraz tkví právě v její harmonické stránce:

Suk: Jaro, I.

Allegro con brio



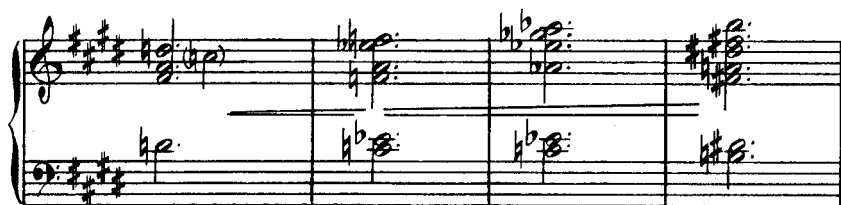
Chceme-li funkčně analyzovat tyto proslulé spoje, mnohokrát se v skladbě opakující, nabízí se nám dvojí možnost: vyjít z určení latentní tóniny *E dur*, k níž snad lze vztahovat tonální orientaci po celé ploše prvních 27 taktů (které se však během celé expozice této myšlenky vůbec neobjeví!). Najdeme pak první akord jako *S*, druhý jako neortodoxně zapsané alterované *D[♯]* (*c-dis-f-a*) frygického rázu a třetí jako *D₇*. Takovému zápisu však jednak chybí obvyklá dominantně funkční logika a jednak nebere v úva-

¹⁹ Volíme pro ni též značku *MM* (dvojitě *M*), analogickou k značkám

D a S. Je sice pravda, že jde vlastně o superpozici dvou „malých“ mediant (*m*), protože však žádná medianta medianty složená z dvou velkých mediant neexistuje (byla by to zase jen „obyčejná“ velká medianta tóniky, došlo by se pouze z *Ms* do *Md* a naopak), není nutné zde brát na třídní malých a velkých mediant ohled a použít znaku, který je graficky vhodnější, totiž prá-

²⁰ *MM*

hu to, co jsme již dříve shodně s Risingerem vyzdvihli, že totiž lapidárnost a kompaktnost akordu a jejich stavby v nás jasně vzbuzuje a stvrzuje dojem statického nerozvodného střídání vyhraněných akordů, tj. sledu *D dur*, *F dur*, *H dur* (poslední jako *D₇*). Nesmíme též zapomenout, že jde o začátek skladby, kde orientace k pozdějšímu *E dur* je obtížnější než při dalším opakování spoje. Slyšíme tedy první spoj jako mediantní a druhý jako stupňované pokračování této mediantnosti, jako spoj téhož typu. Tento druhý spoj je tritonický, a přistoupíme-li na to, že jeho funkci lze označit jako *MM*, lze v něm objevit zkratkové spojení akordů *F-As-H*, tedy eliminaci akordu *As₇*. Je to přesně to, co tvoří podstatu i „druhých“ dominant, kde se rovněž eliminuje ve vztahu *D* k *T* přechodný mezičlánek normální dominanty:



Eliminací článku *As₇* v řetězu mediantních spojů se dostane do této fráze v jejím harmonickém pohybu obdobně náhlý a smělý výšvih, jaký představuje vzestupná linka melodie. Dostaví se tak i obdobná „tvrdość“ postupu a výrazu, jakou zase navozuje faktura a energická dynamika klavírního partu. Důležitou okolností pro potvrzení naší domněnky, že existuje vnitřní spojení mezi mediantní funkcí a tritonickou relací k tónice, je také fakt, že když v poslední větě „Jara“ (V roztoužení) se objeví podvrátit reminiscence na toto téma — hraje zde dokonce roli jediné vedlejší myšlenky —,

Suk: Jaro, Vroztoužení

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'a)' and contains a single melodic line with a tempo marking 'tranquillo' below it. The bottom staff is labeled 'b)' and contains a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef). Both staves use a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation includes various chords, some with accidentals, and rests.

tu v souladu s celkovým „měkčím“, nikoliv tak energickým rázem této věty, opouští Suk relaci MM a zůstává na půdě prostých mediant, byť v druhém případě budící aspoň klamný dojem tritonické relace. Je také zajímavé, že když v dalším rozvinutí tématu první věty připravuje Suk jeho klidnější obměnu v čistém diatonickém *E dur* (à tempo), modulační osnova této přípravy sleduje právě onu mediantní cestu od *F7* k *As 7* a *H7*. Celá tato partie je pak vůbec charakteristická pro případy mediantních vazeb mezi septakordy (tentokrát typu *D7*, ale nikoliv v dominantní funkci), resp. jejich převraty, protože i první akord lze bez změny harmonického smyslu doplnit tónem *c*.

Zdá se tedy, že nevyslovujeme příliš odvážnou hypotézu, když se domníváme, že je možné naši tabulku doplnit ještě značkami MM° a MM^+ pro akordy *fis-a-cis* a *ges-b-des* (a jejich enharmonické záměny) v *Cc*. Tabulka tím bude prakticky úplná²⁰⁾ a nadto

²⁰⁾ Pokud se týká akordu *des - fes - as* v *C* a *h-dis - fis* v *c*, lze je považovat (spolu se vztahem *C - c*) za jakési bezprostřední, chromaticky posuvné a enharmonicky konfusní okolí tóniky, příliš těsně se k ní upínající, než aby mohl vzniknout nějaký funkční vztah. Vůbec je zajímavé, že systém T, S, D, M

rovnovážná co do vztahu dominant a mediant k tónice: „druhé“ či „střídavé“ dominanty najdou v ní své pendent v „druhých“ či „střídavých“ mediantách, a to za stejných okolností historického vzniku, funkčního významu i podmínek použití.

(bez MM) pokrývá všechny kvintakordální vztahy v chromatické škále s výjimkou těch, které jsou tónice distančně nejbližší a zase i nejvzdálenější. Avšak i tyto vztahy lze někdy považovat, za MM, jak dokazuje příklad

Suk: Radúz a Mahulena, IV. předehra
Andante

Kam br - zy do - padneš

Sbor:

M_1 M_0 3
 c ————— cis

jenomže jde o spojení skutečné medianty s mediantou nultého stupně, tedy o jakousi polofunkční vazbu.