KAREL JANEČEK

HARMONIE ROZBOREM

EDITIO SUPRAPHON

EDITIO SUPRAPHON
ROZBOREM
HARMONIE
KAREL JANEČEK

Skenováno pro studijní účely

KAREL JANEČEK

EDITIO SUPRAPHON
PRAHA 1982

HARMONIE ROZBOREM

Skenováno pro studijní účely

Obsah

PŘEDMLUVA 7

ÚVOD

§ 1 Pojem harmonie. Předmět a metody nauky o harmonii 9
§ 2 Analytická metoda harmonie 10
§ 3 Rozvrh a rozsah látky 11
§ 4 Předběžné znalosti 12

KAPITOLA I

Konsonance a dominantní čtyřzvuk

§ 5 Konsonantní kvintakordy 18
§ 6 Sledy konsonantních kvintakordů téhož druhu 22
§ 7 Sledy konsonantních kvintakordů různých druhů 23
§ 8 Konsonantní sextakordy 27
§ 9 Konsonantní kvartsextakordy 29
§ 10 Neúplné konsonance 31
§ 11 Akordická figurace. Následné akordické tóny 33
§ 12 Základní funkce 35
§ 13 Vedlejší konsonantní trojzvuky 38
§ 14 Dominantní čtyřzvuk. Septakord 40
§ 15 Obraty dominantního septakordu 42
§ 16 Literatura k rozboru 44

KAPITOLA II

Neakordické tóny

§ 17 Lehké neakordické tóny 47
§ 18 Sdružené lehké neakordické tóny. Lehká neakordická figurace 50
§ 19 Zvláštnosti a volnosti v lehké neakordické figuraci 51
§ 20 Těžké neakordické tóny 55
§ 21 Sdružené těžké neakordické tóny. Průtažný kvartsextakord 59
§ 22 Prodleva 60
§ 23 Zvláštnosti, nepravidelnosti a komplikace v těžké neakordické figuraci . . . 62
§ 24 Figurační rozbor. Literatura k rozboru 65

KAPITOLA III

Disonantní akordy

§ 25 Zmenšený trojzvuk 69
§ 26 Zmenšený čtyřzvuk 72
§ 27 Malý čtyřzvuk. Rameauova subdominanta 75
§ 28 Zmenšeně malý čtyřzvuk 78
§ 29 Velký čtyřzvuk 80
§ 30 Zvětšený trojzvuk a jeho uplatnění v čtyřzvucích 82
§ 31 Pětizvuky 84
§ 32 Souhrn. Literatura k rozboru 88

Skenováno pro studijní účely

KAPITOLA IV

Jednoduchá souhra tónin

§ 33 Modulace, vybočení a skok do blízké tóniny 92
§ 34 Kolísání mezi paralelními tóninami. Mollová dominanta 96
§ 35 Tonální (doškálné) sekvence 98
§ 36 Tonální akordické paralely 101
§ 37 Kolísání mezi stejnojmennými tóninami 104
§ 38 Vybočující sekvence 108
§ 39 Prosté mimotonální dominanty. Druhá dominanta 111
§ 40 Různé podoby odvozených mimotonálních dominant. Volné rozvádění mimotonálních dominant 114
§ 41 Mimotonální subdominanty. Sdružené mimotonální akordy 119
§ 42 Tonálně harmonický rozbor. Literatura k rozboru 121

KAPITOLA V

Alterované akordy

§ 43 Pomocné funkce. Frygický akord 126
§ 44 Lydický akord 130
§ 45 Pojem alterace. Zmenšený čtyřzvuk jako alterovaný akord 131
§ 46 Alterované akordy v podobě dominantního čtyřzvuku. (Dominantně znějící čtyřzvuky) 134
§ 47 Tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk 138
§ 48 Uplatnění zvětšeného trojzvuku v alterovaných akordech 141
§ 49 Různé další podoby alterovaných akordů 143
§ 50 Možnosti mísení funkcí. Terciové alterované akordy 146
§ 51 Rozbor alterovaných akordů. Literatura k rozboru 147

KAPITOLA VI

Složitější souhra tónin

§ 52 Spoje vzdálenějších a odlehlých tónin. Zvýšený tonální neklid 152
§ 53 Enharmonická záměna akordů k účelům modulačním 154
§ 54 Přímé spoje akordů z různých tónin 156
§ 55 Víceznačné místotóniky 160
§ 56 Řetězy mimotonálních akordů 162
§ 57 Nepravidelné a opuštěné mimotonální akordy. Rozmanité uplatňování mimotonálních akordů 164
§ 58 Možnosti složitější souhry mezi tóninami. Obecné funkční pojetí akordů a jejich zjednodušené značení 167
§ 59 Tonálně funkční rozbor složitější hudby. Literatura k rozboru 171

KAPITOLA VII

Rozšířené akordické a tonální možnosti

§ 60 Akordizace neterciových disonancí. Dominanta se sextou místo kvinty . . . 176
§ 61 Neterciové funkční smíšeniny. Funkční kombinace 178
§ 62 Oslabování závěrové tóniky. Neupevňování tóniky. Církevní a exotické tóniny 180
§ 63 Komplikace tóniky. Dominantizace a subdominantizace akordů 186
§ 64 Tónifikace netónických harmonií. Odstředivý účin funkčně složitých konsonancí. Akordické paralelismy 189
§ 65 Od tonální rozkolísanosti k atonalitě. Bitonalita a polytonalita. Lineární (aharmonické) myšlení 192
§ 66 Harmonické myšlení 196
§ 67 Všestranný harmonický a tonální rozbor. Literatura k rozboru 199

Seznam notových příkladů 207
Rejstřík věcný 209
Rejstřík jmen 212

Skenováno pro studijní účely

Předmluva

Předkládám naší hudební veřejnosti knihu, v níž jsem se pokusil důsledně uplatnit analytickou metodu *pro obor, o němž převládá mínění, že jej lze náležitě zvládnout jedině „s tužkou v ruce", tj.* metodou kompoziční. *Přivádí mě k tomu poznatek z vlastní dlouholeté učitelské zkušenosti, že kompoziční metoda, pokud nevede až k profesionálnímu skladatelství, je přespříliš dlouho odvrácena od živé hudby a běžné hudební praxe, takže nemůže v přiměřeném studijním čase zprostředkovat znalost rozlehlé látky v potřebné úplnosti a zároveň s dostatečnou mírou užitečné aplikace (v podobě zevrubného zkoumání harmonických jevů v dílech mistrů). Už sama kusost látky, k níž nutí časová tíseň, znemožňuje souvislé analytické sledování hudby. Přistoupí-li k tomu nepostačující průprava k analytické práci, je negativní výsledek studia zpečetěn. Není tajemstvím, že naši profesionální hudebníci neskladatelé stojí často bezradni*
7 *i nad zcela základními harmonickými jevy, uplatní-li se jen poněkud složitějším způsobem (v bohatší stylizaci), a to i v hudbě, s níž jsou důvěrně sžiti.*

V této knize podávám v jistém zjednodušení celou látku harmonie. Zjednodušením *jsou tu postiženy především jevy složité a novodobé. Pokládám za důležité, že nebyly prostě pominuty. Dále je zjednodušen mnohde i výklad jevů základních. Často se omezuji na pouhé konstatování a pomíjím zdůvodňování. Usiluji o stručnost. Přes záměrné zhuštění poslední kapitoly a celkové zestručnění výkladů je však látka probrána* v takové úplnosti, jaká stačí k samostatné analytické práci na skladbách různých slohů a z různých dob.

Druhým důležitým znakem je těsné sepětí s živou hudební praxí. *Všechny jevy jsou tu důsledně demonstrovány jen na výňatcích z tvorby a všechny jsou studovány na vybraných úsecích skladeb. Děje se tak od prvních informací (od § 5) až po závěr, trvale. Tím je umožněno využít celé doby studia plně jako* praktické průpravy k harmonickému rozboru.

Má-li být výsledkem studia jasno v harmonických otázkách a pohotová schopnost správné orientace v harmonické složce konkrétních skladeb, pak už tento cíl sám nutí k jasnému roztřídění látky, k zpevnění terminologie a k takovému postupu, který zaručí nejúčinnější využití vynaložené námahy a času. Vše bylo třeba řádně skloubit a jasně ohraničit, vše zbytečné (nepraktické, „spekulativní") muselo ustoupit. Postupoval jsem záměrně od běžného k vzácnějšímu, od drobných úryvků hudby k větším celkům a celým skladbám. *Notové příklady jsem volil důsledně tak, aby jich bylo možno napořád využívat naplno, tj. aby mohly být studovány vždy celé (nejen jev, který je v nich demonstrován). Nikde tudíž nepředkládám hudbu, v níž by se vyskytovaly jevy, které nebyly v dřívějším výkladu osvětleny. Vše je pak ještě podpíráno a utvrzováno studiem skladebných úseků nebo i celých skladeb, na něž odkazují soupisy na konci každé kapitoly; odkazy jsou mnohdy provázeny ještě doplňujícím výkladem nebo úplně provedenou analýzou.*

Bylo ovšem možno zvolit i jiné řešení: vedle metodického výkladu přichystat bohatou antologii hudby, jakousi čítanku určenou k dodatkovému studiu analytickému, a tím i k průpravě k analýze samostatné. (Příkladem by mohla být sovětská Chrestomatija po garmoničeskomu analizu *od O. L. Skrebkové a S. S. Skrebkova.) Rozhodl jsem se pro systém nejnutnějších, vskutku jen nezbytných* notových příkladů, *který bohatě doplňují* soupisy odkazů; *jmenuji zcela určitá místa ve známých, zpravidla snadno dostupných skladbách. Tím se mi podařilo rozšířit okruh studijního materiálu na míru, jaká by nebyla únosná pro sebebohatší antologii. Nemusím snad zvlášť zdůrazňovat, že odkazy na hudební literaturu představují v tomto pojetí stejně důležitý studijní materiál jako notové příklady, i když přirozeně předpokládám, že ke studiu postačí jejich výběr.*

Toto řešení považuji nejen za úsporné, nýbrž i plně vyhovující rozmanitým potřebám. Tím se dostávám k poslání knihy. *Obracím se zde především k hudebníkům* neskladatelům, *a to jak k těm, kdo už prošli obvyklým školením metodou kompoziční, ne však natolik důkladným, aby jim otevřelo „tajemství harmonie", tak také k těm,*

Skenováno pro studijní účely

kdo se teprve chtějí s látkou důvěrněji obeznámit. Snad ne zcela bezdůvodně předesílám (v § 4) sevřený přehled potřebných předběžných znalostí.

Myslím, že knihy lze použít též k doplnění studia kompozičního (asi tak, jak by mohlo být používáno antologie).

Mluvím-li o hudebnících neskladatelích, nemám na mysli jen profesionální instrumentalisty, nýbrž i milovníky hudby, návštěvníky koncertů apod. — pokud chtějí hlouběji vniknout do kompozičního ustrojení hudby, s níž se napořád stýkají. Přitom je kniha míněna jako příručka, která již nepotřebuje učitele. *(Tím nemá být řečeno, že by se neměla dostat do rukou učitele.)*

Nakonec několik slov o práci na knize, o jejím poměru k úkolům, které jsem už realizoval, a k plánům.

Podnět vyšel od amatérů, jimž jsem byl ještě za svých studijních let učitelem (1926). Pídili se po spisu, který by jim zprostředkoval na živé hudbě, *jíž hrají, znalost harmonie. Neznal jsem takový spis, ale uznal jsem, že ho je naléhavě třeba a že by byl užitečný. Cítil jsem, že jde o úkol velký, vyžadující zkušenosti a zralosti. Do přípravné práce jsem se pustil teprve po letech, když jsem se stal profesorem skladby na pražské konzervatoři (1941). Konečný popud k intenzivnější práci na stanoveném úkolu vyšel ze styku se studenty hudební fakulty Akademie múzických umění, z nichž většina prošla obvyklým konzervatorním školením a pro něž jsem vedl seminář rozboru skladeb (od r. 1946). Co jsem mohl jen příležitostně doplňovat, vysvětlovat a ukazovat z oblasti harmonie, rozhodl jsem se soustavně shrnout. Z ustavičného třídění pomalu shromažďovaného materiálu vyplynulo nakonec rozvržení látky (původně do 8 oddílů). Zatím jsem dopsal „Základy temperované harmonie" (1949),*[1] *napsal „Melodiku" (1950—52)*[2] *a „Hudební formy" (1952—53).*[3] *Vlastní práci na nové knize jsem pak věnoval léta 1955—59. Nešlo jen o práci v pozitivním smyslu, nýbrž též o četné opravy, revize a nakonec i o radikální redukci dvou posledních oddílů do jedné, závěrečné kapitoly. Starost o přiměřený rozsah — vzhledem k rozsáhlosti látky — doléhala po celou dobu práce.*

Svým obsahem spadá „Harmonie rozborem" do okruhu základních skladebných nauk. *Je to* nauka o harmonii, *jenže zpracovaná* analyticky. *Lze ji doplnit praktickým kursem kompozičním, založeným na soustavné aktivní práci s tužkou v ruce a u klavíru.*[4] *Oba kursy lze pak dovršit prací na vyšší úrovni, spadající už do nauky o skladbě (v pojetí, které jsem vyložil na úvodních stránkách v „Melodice"); v ní by konečně byla příležitost k hlubšímu výkladu problémů a k zaostření pozornosti na složité jevy harmonie novodobé a nejnovější.*[5]

Přál bych si, aby se mi podařilo i tyto úkoly realizovat.

V Praze 30. října 1959. K. J.

[1] Z nich vyšla samostatně pátá kapitola v knižnici Hudebních rozhledů pod názvem „Vyjádření souzvuků" (Praha 1958, stran 56), pak kapitola první („Harmonický materiál temperované chromatiky") v hudebně vědeckém sborníku Hudební věda (1961, sv. IV, str. 81 až 119) a kapitola druhá („Vlastnosti harmonického materiálu") ve sborníku hudební fakulty Akademie múzických umění Živá hudba (1962, sv. II, str. 69 až 93).

[2] SNKLHU, Praha 1956, stran 204.

[3] SNKLHU, Praha 1955, stran 496.

[4] I tato práce je nyní zpolovice již vypracována (kap. I: Práce s konsonancemi, kap. II: Práce s disonancemi, kap. III: Práce figurační).

[5] Prozatím mohu odkázat jen na shrnující studii „Základní harmonické problémy a jejich řešení", otištěnou v Musikologii, sv. 4, Praha 1955.

Skenováno pro studijní účely

§ 1 Pojem harmonie. Předmět a metody nauky o harmonii

Harmonie je složka hudby, která se projevuje *souzněním tónů* a *posloupností souzvuků*. Jak souzvuky samy, tak i jejich sledy nejsou jevy nahodilé, sestavované skladatelem pro každý hudební projev zvlášť a nezávisle na projevech jiných, nýbrž *zákonité;* vládne v nich zákonitý řád. Mluvíme proto právem o *zákonech harmonie.*

Řeckého slova „harmonía", ve zčeštěném znění „harmonie", užívá se obecně ve významu „soulad", „shoda", „řád".

9

V hudbě má pak toto slovo trojí rozrůzněný význam:

1. Může znamenat prostě „souzvuk" (tj. soubor současně znějících tónů), a to bez ohledu na to, jsou-li souznějící tóny souzvuku vskutku ve vzájemném souladu či ne.

2. Kromě toho může mít slovo „harmonie" širší význam jako „harmonická složka hudby"; při tomto vymezení myslíme jak na uplatňované souzvuky samy, tak i na jejich *vzájemné vztahy.*

3. Konečně rozumíme slovem „harmonie" též celou *nauku o harmonii,* a to ve významu nauky o souzvucích a jejich vztazích; ve spojení „nauka o harmonii" má slovo „harmonie" význam uvedený pod 2. (Podle významu 1 musel by název nauky znít „nauka o harmoniích".)

Nauka o harmonii (krátce *harmonie*) *popisuje a vykládá harmonickou složku hudby a vysledovává zákonitost, projevující se v jevech této složky.*

Metoda nauky o harmonii může být různá podle konkrétního záměru a účelu. *Teoretická harmonie* zpracovává systematicky souhrn harmonických jevů *v nejvyšším zobecnění* a formuluje *obecné zákony harmonie.* Ježto podává svou látku vědecky, lze o ní mluvit jako o *vědecké harmonii.* Jako vědní obor blíží se estetice, není však její přímou součástí.

Praktická harmonie spatřuje svůj nejvlastnější úkol v *návodu ke kompoziční práci* (k harmonizování i vlastní kompozici) a v *harmonickém výkladu* (rozboru) hudebních děl. Tato podvojnost stěžejního úkolu praktické nauky o harmonii může vést k účelnému rozlišování *harmonie kompoziční* a *harmonie analytické.*

V praktické harmonii (kompoziční i analytické) se uskutečňuje *aplikace poznatků teoretické* (vědecké) *harmonie.*[1] Obecné harmonické zákony jsou zde rozváděny do *praktických pravidel* a *pracovních pokynů.* Dobře fundovaná praktická nauka nesmí se dostat do rozporu s výtěžky vědecké harmonie. (Tím nechci říci, že by vědecký teoretik nemohl v praktické příručce proklamovat nová stanoviska, nové formulace a nový výklad třeba samé podstaty harmonického dění.)

Většina *učebnic harmonie* má ráz praktických příruček bez vědeckých aspirací. Přitom je v nich věnováno nejvíc místa návodu ke kompoziční práci, ačkoliv právě toto zaměření má podstatně menší dosah než zaměření analytické. Kompoziční specializace na elementárním stupni má nadto příliš daleko k projevům živé kompoziční praxe, jak je známe z děl mistrů. Taková „praktická" harmonie má nakonec jen málo styčných bodů s živou

[1] Aplikací nesmíme ovšem rozumět přenášení a uplatňování zákonů vymyšlených v odtrženosti od živé praxe. Zákonitost v jakémkoliv stupni zobecnění vyplývá vždy *ze souboru konkrétních poznatků.* Bez tohoto podkladu, pouhou spekulací, lze nejvýš dospět k nezávazným tezím, jež se snad někdy mohou, spíše a častěji však nebudou osvědčovat jako pravdivé při konfrontaci s konkrétními jevy a dění m v praxi. Aplikace spekulativních tezí může vést až k absurdnostem (čímž pak ovšem jsou teze samy vyvraceny, usvědčovány z nepravdivosti); *aplikace prověřených zákonů* odkrývá „taje" úspěšné praxe natolik, že se může účelně uplatnit jako názorný, užitečný a vskutku praxi sloužící *ukazatel.*

Skenováno pro studijní účely

hudbou. A čtenáři, který nemá aspirací skladatelských, je po dlouhou dobu zbytečně oddalováno porozumění harmonického dění ve skladbách, jimiž se třeba denně probírá.

Tomuto nedostatku lze čelit dvojím způsobem: 1. současně s pokyny kompozičními odkazovat *v postačující míře* na *příklady z děl mistrů* nebo 2. vůbec *soustředit se výhradně na analýzu.*

Roztříštění zájmu na dvě strany, kompoziční a analytickou, a postup, sledující od prvopočátku dvojí cíl, vede nutně ke zbytnění látky a tím i k zdlouhavosti (nehledíc ani k tomu, že ukázky z hudební literatury, mají-li být vskutku živé, budou často, aspoň v začátečních stupních, přesahovat dotud probranou látku, takže se budou čtenáři jevit spíš jako přítěž než jako osvětlující pomůcka). Kdo pak zůstane v půli cesty – což asi bude u neskladatelů často –, nebude mít z vynaloženého studia pražádný užitek.

Proti tomu *výhradní soustředění na analytickou praxi* a pominutí návodů ke kompoziční práci umožňuje *rychlejší postup* a tím i brzké dosažení nejnižší meze a pak i vyšších stupňů, potřebných k užitečným průhledům do harmonického vybavení skladeb a nakonec vůbec k porozumění celého objemu harmonie. 10

Nebude snad nemístné, upozorníme-li zde na obdobu se studiem jazykovým. Míra a způsob proniknutí do světa harmonických „záhad", jež potřebuje praktický hudebník-neskladatel (interpret, dirigent, vědec, kritik) nebo neprofesionální hudební zájemce, podobají se míře a způsobu *pasivní znalosti* cizího jazyka, jakou potřebuje čtenář cizí naukové literatury nebo beletrie. Skladatel potřebuje zajisté ovládat harmonické prostředky tak, aby mohl jimi „hovořit". Neskladateli stačí, když těmto prostředkům porozumí, když se naučí rozpoznávat jejich účin a pochopí jejich účelné používání v kompozici. A stejně jako pasivní znalost jazyka může být dalším studiem vystupňována na znalost aktivní, může se stát i analytická výzbroj v harmonii užitečným předstupněm pro prohloubené praktické studium kompoziční.

Pojetí, podle kterého je sestavena tato kniha, je právě *analytické*, založené na rozboru hudebních děl. Na čtenáři není žádáno, aby se hned pokoušel o kompoziční práci. Stačí *rozumový rozbor předkládaných jevů* a *poznání jejich živého zvuku.* Na obě stránky je kladen stejný důraz. Nelze se spokojit jen poznáváním optickým, podle notového zápisu. Avšak stejně nelze se spokojit jen „ochutnáváním" zvuku bez současného postižení probíraného jevu rozumem. Obojí má být v dokonalém souladu.

Analytická metoda harmonie § 2

Metoda praktické harmonie, opírající se *výhradně o rozbor*, je nová. Bude proto vhodné několika slovy ji osvětlit.

Analytická metoda vychází *z potřeby dnešní doby* stejně jako *metoda číslovaného* (generálního) *basu* vycházela *z potřeby doby barokní.* Barokní hudebník musil znát harmonii natolik a takovým způsobem, aby mohl prakticky dešifrovat číslovaný (generální) bas, který byl běžným způsobem zkratkového záznamu klavírního nebo varhanního doprovodu ve vokálních i instrumentálních skladbách. (Jen ve skladbách pro sólový klavír nebo pro samotné varhany byly všechny požadované noty skladatelem přesně vypsány.) Doprovazeč musil znát běžnou skladatelskou praxi v oblasti harmonie, aby mohl dotvářet („uhadovat") skladatelovy záměry, naznačené v notách jen částečně basem. Z dovednosti doprovázet podle generálního basu mohla pak vyrůst samostatná dovednost harmonizační a kompoziční, která pak zase sama mohla být postačující základnou i pro analytický průzkum harmonického přediva v cizích skladbách. Cesta od číslovaného basu ke kompozici (a odtud k případné analýze) byla přirozená, praxí ověřená a užitečná.

Později, kdy generální bas jako živá praxe byl zapomenut, představovalo udržování staré metody, vycházející z doplňování očíslovaného basu, jen stěží odůvodnitelný *přežitek.* Cesta od číselných značek k uvědomělé harmonizaci a k samostatným pokusům v kompozici jevila se jako *oklika.* (Zejména samo východisko, praxí opuštěné, bylo zbytečnou komplikací,

Skenováno pro studijní účely

zatěžující proces, který s rozrůstáním harmonického výraziva nabýval sám na složitosti.) Proto novodobí metodikové (počínajíc H. Riemannem) práci s číslovaným basem zavrhují jako zbytečnou přítěž a soustřeďují se přímo na úkoly harmonizační a kompoziční. Analýza pak teprve následuje, a to po dosti dlouhé průpravě kompoziční, „s tužkou v ruce".

Avšak hudebníci, kteří se necítí povoláni ke skladatelské práci, cítí dnes nemile *zdlouhavost* cesty od praktického zvládání primitivních kompozičních úkolů k analýze živých děl. A nejde tu snad jen o netečnost a nechuť k hlubšímu poznávání. Novodobý příkaz prohloubené specializace a s tím související úsilí o rychlejší řešení problematiky, zvláště takové, která může pomáhat v praxi, zasahuje totiž i do oborů uměleckých. Vše, co se tomu staví v cestu, je třeba odstranit, popřípadě i cestu samu nově upravit. Zdlouhavost studia praktické harmonie, zaměřené kompozičně, tkví především v tom, že k aktivní práci s harmonickým materiálem je třeba zvládnout *techniku vedení hlasů*, a to ještě dříve, než lze postoupit k nej-
11 jednodušším „uměleckému" způsobu vyjadřování, s jakým se setkáváme v živé skladatelské praxi.

Výhoda metody, která se výhradně soustředí na rozbor, je v tom, že této překážky nemá, neboť může v hotové hudbě dočasně přezírat méně důležité znaky a pracovní postupy, které „zdržují". Nelze pochybovat o tom, že by hudební zájemci chtěli porozumět harmonickému dění ve skladbách v celé šíři; co je odrazuje, je právě *příliš dlouhé setrvávání v okruhu schematických akordických spojů, vzdálených živým skladatelským projevům.*

Nebezpečí analytické metody v harmonii je v tom, že studující nestráví v postačující míře probíranou látku. Tomuto nebezpečí, jistě vážnému, lze čelit zdůrazněním *živého zvukového studia* a varováním před pouhým studiem „optickým" (srov. § 1). Všechny probírané jevy (souzvuky i jejich sledy) je třeba *poznávat zvukově*, neboť cílem harmonického studia není jen poznání zákonitosti, nýbrž i *vypěstování harmonické představivosti.*

Analytická metoda je určena pro ty, kdo chtějí harmonické složce hudby porozumět, nechtějí se však sami — aspoň prozatím — naučit aktivně se jí vyjadřovat. Studium kompoziční může pak následovat. Lze uplatnit ovšem i postup obrácený. Pro toho, kdo prošel elementárním harmonickým studiem kompozičním, představuje analytický kurs *systematické repetitorium* a užitečné *studium aplikační.* Takové doplnění elementárního kompozičního studia představuje pak most mezi strohými poznatky „školské" harmonie a živou hudbou.

§ 3 Rozvrh a rozsah látky

Látka nauky o harmonii může být různě uspořádána. *Systematický rozvrh z hlediska věcného* je vhodný pro *teoretické* (vědecké) *pojednání.*[2] V něm lze v oddělených kapitolách postupně vyčerpávat veškeru látku týkající se jednotlivých kategorií jevů (například souzvukových druhů, úprav, vedení hlasů, neakordických tónů, funkcí, modulací atd.). Pro čtenáře, který neprošel předběžným (aspoň elementárním) studiem harmonie, není však takový postup vhodný, neboť přísnou věcnou systematičnost nelze sladit se základními pedagogickými požadavky rozmanitosti, názornosti a praktické použitelnosti „při každém kroku".

Praktický rozvrh látky, ať již se zaměřením kompozičním či analytickým, musí tudíž aspoň zčásti *upustit od přísné věcné systematičnosti.* Nejdříve je třeba probrat jevy, které se vyskytují v praxi napořád, pak postupně jevy odlehlejší, složitější a vzácné, a to bez ohledu na jejich případnou věcnou sounáležitost (příslušnost k téže kategorii jevů) či zase protilehlost (příslušnost k různým kategoriím). Je ovšem účelné (v zájmu přehlednosti), aby aspoň v základních obrysech bylo patrno, co k sobě věcně náleží. Toho lze dosáhnout tím, když výklad o jevech těch kategorií, které jsou důležité pro celkovou orientaci, nebude přes míru tříštěn; rozptýlení do mnoha míst snesou spíš jevy méně důležitých, jen do-

[2] Odkazuji zde na svou studii „Základní harmonické problémy a jejich řešení", otištěnou v Musikologii, sv. 4, Praha 1955. Je to zhuštěný systematický přehled celé harmonie podle dnešního stavu mé práce na tomto předmětě.

Skenováno pro studijní účely

plňkových kategorií. U jevů kategorií paralelních (jakými jsou v harmonii například souzvukové druhy na jedné straně a způsoby jejich funkčního uplatnění na straně druhé) lze pak podle potřeby systematicky postupovat podle některé z nich. (Například probrat některé druhy souzvuků s připojenými popisy funkčních možností, pak zase některé možnosti funkčních kombinací s připojeným popisem uplatňovaných souzvukových druhů.)

Na základě naznačených obecných směrnic postupujeme zde od nejběžnějších souzvukových druhů (konsonancí a dominantního čtyřzvuku, kap. I) přes soustavný přehled neakordických tónů (kap. II) k souzvukovým druhům složitějším (disonantním, kap. III), přičemž výklad o funkcích probíhá současně „po vedlejší koleji". Dále však se převažuje těžiště výkladu na otázku funkčního významu akordů, přitom zase otázky složení, úpravy a vyjádření souzvuků jsou odsouvány do pozadí (kap. IV až VI). Dále pak se ještě jednou, na vyšší úrovni, opakuje dřívější postup (komplikované novodobé druhy, tonálně funkční mnohoznačnost a uvolněnost, kap. VII). Uvedený postup je zvolen proto, že v harmonii 12
vskutku záleží jak na souzvucích samých (jejich složení, úpravě, vyjádření), tak i na jejich vztazích (funkci, tonální příslušnosti), přičemž však zase výhradní a trvalé zaostření na kteroukoliv z těchto dvou základních jevových kategorií znamenalo by hrubé zkreslení skutečnosti. Souzvuky působí totiž pronikavě nejen tím, jak jsou ustrojeny (staticky), nýbrž i tím, jak jsou uplatněny v časovém sledu (kineticky), ovšem s možností občasného převážení na jednu nebo druhou stranu.

Pomocné, okrajové nebo doplňkové kategorie jevů musí se pak spokojit výkladem příležitostným, vsouvaným do výkladu jevů kategorií základních. Týká se to otázek vedení hlasů, rozvádění akordických tónů, metrického zasazení akordů, významového rozrůznění jednotlivých souzvukových průřezů, přímého zvukového (smyslového) působení souzvuků (jejich rodové a disonantní charakteristiky), dále pak konkrétních slohových znaků, historického vývoje a dalších vývojových možností atd.

Kromě celkového rozvrhu látky je důležité vymezit též *poměr rozsahu a propracovanosti jednotlivých partií*. Vzhledem k tomu, že zde jde o výklad jevů harmonie *od počátku*, je věnována *zvýšená pozornost partiím začátečním*, jež jsou též *podrobně dokumentovány*. Má-li být shrnuta na přijatelné ploše látka celé harmonie, musí se ovšem partie, věnované jevům novodobým a složitým, omezit do přehledů a problematika jen naznačit. Podrobné propracování s širokou dokumentací náleží pak již do vyššího kursu, v němž zase musí být stěsnán do zhuštěných (tentokrát však již věcně systematických) přehledů soubor jevů základních.

Předběžné znalosti

§ 4

Předběžné znalosti pro studium harmonie podává *všeobecná nauka o hudbě*. Zde se omezíme jen na některé praktické pokyny pro orientaci v *tóninách* a *intervalech*.

I. *Tóniny* jsou vymezovány
   1. *tónovým systémem* (souhrnem použitých tónů) a
   2. *základním tónem*, podle něhož jsou všechny ostatní tóny systému posuzovány.

Je-li materiál tónového systému uspořádán do souvislé řady od základního tónu vespod k základnímu tónu o oktávu výše (nebo obráceně), vzniká *stupnice*. Stupnice je *obrazem tóniny;* je to *nejjednodušší hudební projev v příslušné tónině*. Podobně jako lze v každé tónině utvořit stupnici, je možno vytvářet i složitější hudební projevy, skladby. I takové složitější projevy jsou tedy vždy *v určité tónině*, tj. je v nich použito určitým způsobem zorganizovaného

Skenováno pro studijní účely

souboru tónů. (Je tedy nesprávné mluvit o skladbách nebo částech skladeb, že jsou *v určité stupnici*.)

Pro tóniny i stupnice se používá stejných názvů. Základní dva druhy tónin a stupnic jsou *dur* (tónina a stupnice *tvrdá*, například *c d e f g a h c*) a *moll* (tónina a stupnice *měkká*); přitom posledně jmenovaný druh se vyskytuje ve třech běžných obměnách: mluvíme o tónině a stupnici *moll aiolské* čili *čisté* (například *a h c d e f g a*), *moll harmonické* (například *a h c d e f gis a*) a *moll melodické* (například *a h c d e fis gis a*, při sestupu se však používá i zde tónů stupnice aiolské).

Oba základní druhy tónin a stupnic lze *transponovat*, tj. přenášet v tónovém prostoru výše nebo níže. Při transpozicích zůstávají beze změny původní poměry (intervaly, vztahy) mezi jednotlivými tóny, mění se však
13 absolutní umístění celého projevu včetně základního tónu. Jestliže označujeme druhy tónin a stupnic termíny *dur* a *moll* (s případným dalším vyznačením, jde-li např. o tóninu aiolskou), jejich jednotlivé transpozice nazýváme *podle základního tónu* (například *C* dur, *a* moll).

Východiskem transpozic jsou druhy tónin a stupnic vytvořené v soustavě základních tónů (tj. tónů majících jednoduché názvy *c*, *d*, *e* atd. a reprezentované na klaviatuře bílými klávesami). Tento systém základních tónů se při postupných transpozicích po kvintách nahoru mění vždy tak, že se zvyšují tóny v pořadí

1. *fis*, 2. *cis*, 3. *gis*, 4. *dis*, 5. *ais*, 6. *eis*, 7. *his*

(tj. po kvintách nahoru). Při transpozicích po kvintách dolů nebo po kvartách nahoru se zase snižují tóny v pořadí

1. *b*, 2. *es*, 3. *as*, 4. *des*, 5. *ges*, 6. *ces*, 7. *fes*

(tj. po kvintách dolů nebo po kvartách nahoru).

Změny, které vznikají zvyšováním nebo snižováním jednotlivých tónů při transpozicích, projevují se v používaných *předznamenáních*. Do předznamenání se píší jednotlivé křížky (♯) nebo bé (♭) v uvedeném pořadí.

Celý *systém transpozic* tónin a stupnic dur a moll podává tento přehled:

	Tóniny se sudým předznamenáním							
Základní tóny v dur:	*C*	*G*	*D*	*A*	*E*	*H*	*Fis*	*Cis*
Základní tóny v moll:	*a*	*e*	*h*	*fis*	*cis*	*gis*	*dis*	*ais*
	Tóniny s lichým předznamenáním							
Postupně zvyšované tóny:	—	*fis*	*cis*	*gis*	*dis*	*ais*	*eis*	*his*
Počet ♯ v předznamenání:	—	1	2	3	4	5	6	7

	Tóniny se sudým předznamenáním							
Základní tóny v dur:	*C*	*F*	*B*	*Es*	*As*	*Des*	*Ges*	*Ces*
Základní tóny v moll:	*a*	*d*	*g*	*c*	*f*	*b*	*es*	*as*
	Tóniny s lichým předznamenáním							
Postupně snižované tóny:	—	*b*	*es*	*as*	*des*	*ges*	*ces*	*fes*
Počet ♭ v předznamenání:	—	1	2	3	4	5	6	7

Pro rychlou orientaci v systému transpozic upozorňujeme na okolnost, že dvěma jednosměrnými kvintovými kroky se dostáváme vždy *o celý tón* (velkou sekundu) dále (výše nebo níže). Kdo si uvědomí tuto zákonitost

Skenováno pro studijní účely

a zapamatuje si předznamenání pro tóniny *C* dur, *G* dur, *F* dur a *a* moll, *e* moll, *d* moll, odvodí si velmi rychle celotónovými kroky nahoru nebo dolů předznamenání všech tónin a stupnic ostatních. V našem přehledu je proto zvlášť upozorněno na tóniny a stupnice se sudým a zase lichým předznamenáním.

Co platí o základních tónech, platí i o postupně zvyšovaných nebo snižovaných tónech v předznamenání: liché i sudé křížky postupují vždy po celých tónech nahoru, lichá a sudá bé pak zase postupují po celých tónech dolů; je tedy důležité spolehlivě si zapamatovat první dvě posuvky v předznamenání — ostatní se rychle odvodí.

Tóniny a stupnice různého druhu se stejným předznamenáním označujeme jako *paralelní* (souběžné). Vzdálenost mezi základními tóny paralelních tónin a stupnic dur a moll je vždy $1^1/_2$ tónu: mollový základní tón leží vždy *o malou tercii níže* než základní tón tóniny durové se stejným předznamenáním. 14

Tóniny a stupnice různého druhu, vytvořené na tomže základním tónu, nazýváme *stejnojmennými*. Stejnojmenná tónina moll (aiolská) má vždy *3 nižší tóny* než tónina dur. Prakticky to znamená, že má v předznamenání o 3 ♯ méně nebo o 3 ♭ více.

Vztahy mezi paralelními a stejnojmennými tóninami představují další vhodnou orientační pomůcku.

Kromě tónin *praktických* (s předznamenáním do 7 posuvek), do nichž jako do základního rámce mohou být zasazeny *celé skladby*, mluvíme ještě o *tóninách teoretických*, do nichž se hudební proud skladby uchyluje jen *dočasně*. Teoretické tóniny a stupnice by měly v předznamenání — kdyby se uplatňovaly samostatně jako tóniny praktické — kromě jednoduchých posuvek (♯, ♭) též posuvky dvojité (𝄪, ♭♭), přičemž každá dvojitá posuvka by musela být počítána za dvě jednoduché (neboť představuje dvojí zvýšení nebo snížení). Celkový počet posuvek v předznamenání nemůže ovšem překročit číslo 7, neboť soustava základních tónů má pouze 7 různých tónů; avšak jednou zvýšený nebo snížený tón lze dále zvýšit nebo snížit, takže souhrnný počet zvýšení nebo snížení může dostoupit k číslu 14. Dvojité posuvky se pak v pomyslném předznamenání uplatňují ve stejném pořadí jako posuvky jednoduché (tedy 1. *fisis*, 2. *cisis*, 3. *gisis*, 4. *disis*, 5. *aisis*, 6. *eisis*, 7. *hisis;* 1. *heses*, 2. *eses*, 3. *ases*, 4. *deses*, 5. *geses*, 6. *ceses*, 7. *feses);* při uplatnění jakéhokoliv počtu dvojitých posuvek jsou všechny zbývající tóny postihovány jednoduchými posuvkami téhož směrového významu (tedy při uplatnění tónu *fisis* uplatňují se zároveň tóny *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis*, *his*, při uplatnění tónů *heses*, *eses* a *ases* zase další jednoduše snížené tóny *des*, *ges*, *ces*, *fes*).

Na zvýšený VI. a VII. stupeň v harmonické a melodické stupnici moll můžeme se dívat jako na příslušné stupně stejnojmenné stupnice dur. U stupnic a tónin s větším počtem zvýšených tónů budou tyto zvýšené mollové stupně náležet už do stejnojmenných stupnic a tónin teoretických (například *fisis* v *gis* moll je vlastně vzato z *Gis* dur, *fisis* a *gisis* v *ais* moll je vlastně z *Ais* dur apod.). Jak patrno, má přiměřená znalost teoretických tónin dur význam pro správné pochopení některých praktických tónin moll.

V harmonii jsou teoretické tóniny důležité proto, že se do nich skladby vskutku přechodně uchylují; notový zápis pak musí být jim uzpůsoben pravopisně (například v dočasném *Dis* dur je třeba psát *fisis* a *cisis*, nikoliv *g* a *d*, v dočasném *fes* moll zase *ases* a *heses*, nikoliv *g* a *a* apod.).

Vztahy mezi teoretickými a praktickými tóninami si uvědomíme podle obdoby vztahu mezi *C* dur, *Cis* dur a *Ces* dur, *a* moll, *ais* moll a *as* moll: sníží-li se základní tón o chromatický půltón (zvětšenou primu), sníží se i všechny ostatní tóny o půltón; stejně je tomu u zvýšení. Tóniny o chromatický půltón posunuté mají tudíž v předznamenání *rozdíl 7 posuvek:*

Skenováno pro studijní účely

o půltón vyšší tónina má o 7 ♯ více, o půltón nižší zase o 7 ♭ více. Přitom počet zvýšení nebo snížení přesahující číslo 7 musí být vyjádřen *dvojitými posuvkami*. Má tudíž tónina *Gis* dur 8 zvýšení (tj. 1 ♯ + 7 ♯), což je třeba vyjádřit 1 𝄪 + 6 ♯, *Dis* dur 9 zvýšení (2 ♯ + 7 ♯ = 2 𝄪 + 5 ♯) apod.

Z uvedeného je zřejmé, že znalost teoretických tónin má význam pro *pravopis*. Avšak obtíže pravopisu a nepohodlné čtení nutí skladatele k tomu, aby nahrazovali aspoň příliš odlehlé teoretické tóniny stejně znějícími praktickými tóninami *enharmonickými*. (Píše se tudíž *Es* dur místo *Dis* dur, *e* moll místo *fes* moll apod.). Je ovšem nutno postupovat důsledně potud, aby do jednodušších enharmonických tónin byly zasazovány *souvislé plochy hudby*, nikoliv jen jednotlivé tóny.

15 II. *Interval* je vzdálenost mezi dvěma tóny. Vymezujeme jej vždy dvojmo (na dvakrát):

1. *základním určením* (prima, sekunda, tercie, kvarta, kvinta, sexta, septima, oktáva);
2. *bližším určením* (velká, malá, čistá, zvětšená atd.).

Názvů pro základní určení intervalů používáme zároveň pro příslušné *stupně* stupnic (pro první prima, pro druhý sekunda atd.). Týmiž názvy označujeme však též *oba tóny*, které určitou vzdálenost (interval) ohraničují. (Kvinta je tedy například vzdálenost meti tóny *c* - *g*, avšak zároveň i samy tóny *c*, *g*, a to bez ohledu na to, znějí-li současně jako *harmonický interval* nebo postupně jako *interval melodický*.)

Prima je interval nulový; nepředstavuje tudíž žádnou vzdálenost. *Sekunda* je vzdálenost k nejbližšímu sousednímu tónu, a představuje tudíž teprve *intervalovou jednotku*. Vzhledem k tomu, že vzdálenosti mezi sousedními tóny diatonické soustavy tónové nejsou stejné, nýbrž dvojí (celý tón, půltón), je právě třeba vždy k základnímu určení intervalu připojit ještě bližší určení. *Tercie* je vzdálenost k dalšímu sousednímu tónu, a má proto rozměr dvou sekund; *kvarta* má pak rozměr tří sekund, *kvinta* čtyř atd. Z okolnosti, že jednotkou pro měření je teprve sekunda, nikoliv už prima, plyne zvláštní „hudební" matematika, již je třeba si uvědomit při určování a tvoření *rozšířených (odvozených) intervalů* (tj. intervalů přesahujících oktávu): *nóna* (9) je o oktávu (8) větší než sekunda (2), od níž je odvozena (tedy 2 + 8 = 9!); podobně je *decima* (10) odvozena od tercie (3), *undecima* (11) od kvarty (4), *duodecima* (12) od kvinty (5) atd. Vztahy mezi rozšířenými a původními (základními) intervaly je třeba jasně si uvědomit, neboť právě v harmonii je nutno rozšířené intervaly vždy převádět na původní, od nichž bylo odvozováno.

Při uplatňování názvů pro *bližší určení intervalů* je třeba především dbát těchto pouček:

1. *Prima*, *kvarta*, *kvinta*, *oktáva* a intervaly od nich odvozené (o oktávu rozšířené) *mohou být* **čisté**, nemohou však být velké nebo malé.
2. *Sekunda*, *tercie*, *sexta*, *septima* a intervaly od nich odvozené *mohou být* **velké** nebo **malé**, nemohou však být čisté.
3. *Všechny intervaly* mohou být *zvětšené*, *zmenšené*, *dvojzvětšené*, *dvojzmenšené*, popřípadě *trojzvětšené* a *trojzmenšené*.

Konkrétní vymezení bližšího určení intervalů je dáno těmito pravidly:

1. Prima, kvarta, kvinta, oktáva a intervaly od nich odvozené (o oktávu rozšířené) *mezi* **základním tónem** *stupnice dur a ostatními tóny téže stupnice* (ať již vyššími nebo nižšími) jsou **čisté.**
2. Sekunda, tercie, sexta, septima a intervaly od nich odvozené *mezi* **základním tónem** *stupnice dur a* **vyššími** *tóny téže stupnice* jsou **velké.**

Skenováno pro studijní účely

3. Sekunda, tercie, sexta, septima a intervaly od nich odvozené *mezi* **základním tónem** *stupnice dur a* **nižšími** *tóny téže stupnice* jsou **malé.**

Možnosti postupných přeměn bližšího určení intervalů při zachování jejich určení základního ukazují tyto přehledy:

	Pro 1, 4, 5, 8 a intervaly od nich odvozené	Příklady
Postupné zmenšování ↓ / Postupné zvětšování ↑	(trojzvětšená)	(5 *ceses gis*, 8 *des disis*)
	dvojzvětšená	5 *ces gis*, 8 *des dis*, *d disis*
	zvětšená	5 *c gis*, *tes g*, 8 *d dis*, *des d*
	čistá	5 *c g*, *cis gis*, *ces ges*, 8 *d d*
	zmenšená	5 *cis g*, *c ges*, 8 *d des*, *dis d*
	dvojzmenšená	5 *cis ges*, *cisis g*, 8 *dis des*
	(trojzmenšená)	(5 *cisis ges*, 8 *disis des*)

	Pro 2, 3, 6, 7 a intervaly od nich odvozené	Příklady
Postupné zmenšování ↓ / Postupné zvětšování ↑	(trojzvětšená)	(3 *ceses eis*, 7 *geses fisis*)
	dvojzvětšená	3 *ces eis*, *ceses e*, 7 *geses fis*
	zvětšená	3 *c eis*, *ces e*, 7 *ges fis*, *g fisis*
	velká	3 *c e*, *cis eis*, *ces es*, 7 *g fis*
	malá	3 *c es*, *cis e*, 7 *g f*, *ges fes*
	zmenšená	3 *cis es*, *cisis e*, 7 *g fes*, *gis f*
	dvojzmenšená	3 *cis eses*, 7 *gis fes*, *gisis f*
	(trojzmenšená)	(3 *cisis eses*, 7 *gisis fes*)

K tomu je třeba dodat, že intervaly lze zmenšovat jen potud, až dosáhnou rozpětí čisté primy (0), nikoliv dále. Čistou primu tedy nelze vůbec zmenšovat. Sekundu pak lze zmenšit jen na zmenšenou (o nulovém rozpětí), nikoliv již na dvojzmenšenou.

Rozumí se, že intervaly dvojzvětšené a dvojzmenšené jsou vzácné. Trojzvětšené a trojzmenšené představují pak již jen teoretické možnosti. (Proto je uvádíme v závorkách.)

Při určování daných intervalů je možno *promítnout stupnici dur* od spodního tónu intervalu nahoru nebo od horního tónu intervalu dolů a podle uvedeného přehledu (nekryje-li se promítnutý tón stupnice s tónem daného intervalu) stanovit bližší určení. Touto metodou lze určovat i tvořit kterékoliv intervaly.

Pro *praktickou potřebu* (rychlou orientaci) lze však doporučit ještě tyto poučky:

1. *Sekundy* a *tercie* určujeme nejrychleji *podle rozpětí* v půltónech.

Malá sekunda má rozpětí jednoho půltónu, velká dvou, malá tercie má rozpětí tří půltónů, velká čtyř.

2. U *kvart* a *kvint* je radno si zapamatovat, že všechny *mezi základními tóny* (na bílých klávesách) jsou *čisté* až na *zvětšenou kvartu f h* a *zmenšenou kvintu h f;* tuto výjimku je třeba mít stále na paměti.

Bližší určení kvint a kvart zjišťujeme tak, že si u daného intervalu odmyslíme posuvky a porovnáme pak původní daný interval s intervalem oproštěným od posuvek. Rozumí se, že zvýšením nebo snížením obou tónů se velikost intervalu nemění (co do velikosti *c g* = *cis gis* = *ces ges*). Při zvýšení nebo snížení jednoho tónu intervalu se jeho velikost (a tím i bližší určení) mění (srov. uvedený přehled přeměn). Například kvintu *cis g* porovnáme s čistou kvintou *c g*, čímž zjistíme, že je zmenšená; kvinta *ces g* je pak zvětšená, *c gisis* dvojzvětšená apod. Kvinty *h fis* a *b f* jsou čisté, neboť odstraněním posuvek

Skenováno pro studijní účely

dostaneme právě zmenšenou kvintu *h f* (výjimku mezi základními tóny, již je nutno si dobře zapamatovat).

3. *Sexty* a *septimy* určujeme snadno *podle převratů* (obratů), tj. podle tercií a sekund.

Zde je třeba si uvědomit, že při převratu čistého intervalu se jeho bližší určení nemění (tj. zůstává čistým), u ostatních se však bližší určení vždy *obrátí v opačné* (tedy z velkého se stane obratem malý a obráceně, ze zvětšeného zmenšený a obráceně, z dvojzvětšeného dvojzmenšený a obráceně). Příklady: z malé septimy *cis h* dostaneme převratem velkou sekundu *h cis*, ze zvětšené sexty *c ais* zmenšenou tercii *ais c* apod.

Sexty můžeme též rychle *porovnávat s čistou kvintou:* velká sexta je o velkou sekundu (celý tón) větší než čistá kvinta, malá o malou (půltón). Například *c a* = *c g* + *g a* (velká sekunda), *e c* = *e h* + *h c* (malá sekunda); sexta *c a* je tudíž velká, *e c* malá.

17 *Septimy* můžeme pak *porovnávat s čistou oktávou.* Velká septima je pouze o půltón (malou 2) menší než oktáva, malá o celý tón (velkou 2). Například *c h* + *h c* (půltón) = *c c*, septima *c h* je tudíž velká; *c b* + *b c* (celý tón) = *c c*, septima *c b* je tudíž malá.

4. Bližší určení *odvozených* (o oktávu rozšířených) *intervalů* se shoduje vždy s bližším určením intervalů, od nichž byly odvozeny.

Tedy interval *c e* je velký v rozpětí tercie i decimy, *c gis* zvětšený jako kvinta i duodecima.

V temperovaném ladění, dnes všeobecně platném, je důležité všímat si vždy skutečného zvuku intervalů, daného *faktickou velikostí* (rozpětím v počtu půltónů) bez ohledu na způsob psaní a název. Intervalům stejného rozpětí, jsou-li v téže absolutní výšce, říkáme *enharmonické.* Skladatelé často zjednodušují složité intervaly tím, že je nahrazují enharmonickými (jednoduchými). Píší tedy místo zvětšené kvinty *c gis* malou sextu *c as*, místo zmenšené kvarty *dis g* velkou tercii *es g* apod. Takové zjednodušující záměny jsou oprávněny *u složitých útvarů.* Obrácený postup (tj. nahradit enharmonicky interval jednoduchý složitým) je protismyslný.[3]

[3] Podrobně jsem probral celou nauku o intervalech (i s pokyny pro praktické procvičení, zejména pomocí transpozic) v §§ 17–23 Šínovy „Všeobecné nauky o hudbě", Praha 1949 (str. 44–58). Tam jsem též použil termínů „základní určení intervalu" a „bližší určení". (Otakar Šín sám nevypracoval celou „Všeobecnou nauku"; po jeho smrti byl nedokončený rukopis podstatně doplněn Františkem Bartošem a mnou; viz vydavatelskou poznámku na konci Šínovy knihy.)

Skenováno pro studijní účely

Konsonantní kvintakordy § 5

Souzněním několika různých tónů vzniká *souzvuk* čili *harmonie.*

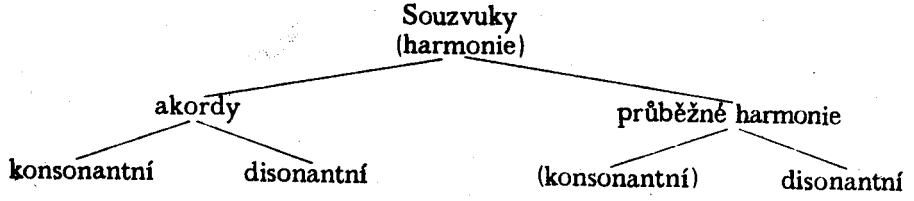
Souzvuky, s nimiž se v hudbě setkáváme, dělíme na *akordy* a *průběžné harmonie.*

Akordem rozumíme v určitém slohu ustálený, běžný, obecně srozumitelný souzvuk. Naproti tomu mezi *průběžné harmonie* řadíme *souzvuky nahodilé, příležitostné, neustálené.* Akordy upoutávají ve skladbě větší pozornost než průběžné harmonie; podle akordů jsou též průběžné harmonie posuzovány.

Akordy dělíme na *konsonantní* a *disonantní. Konsonantní akordy* představují základní harmonické pilíře nebo aspoň myšlenou oporu každého hudebního projevu; vyznačují se tím, že *mohou na posluchače působit bez napětí.* Naproti tomu *disonantní akordy vyvolávají za všech okolností pocit napětí.*

Průběžné harmonie jsou téměř vždy disonantní. Výjimečně se vyskytující konsonantní průběžné harmonie jsou vždy nositeli určitého napětí (stejně jako disonantní akordy nebo disonantní průběžné harmonie).

Popsané rozdělení souzvuků lze znázornit tímto obrazcem:



Postupně se budeme zabývat všemi uvedenými kategoriemi souzvuků.

Konsonantní akordy jsou jen dva:

1. *trojzvuk dur* (tvrdý) čili *velký,*
2. *trojzvuk moll* (měkký) čili *malý.*

Trojzvuk dur (velký) vznikne tím, když nakupíme na sebe 3 tóny ve vzdálenostech velké a malé tercie (počítáno zdola nahoru); součet obou tercií představuje čistou kvintu:

Skenováno pro studijní účely

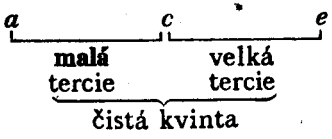
Jiné příklady trojzvuků dur: *d fis a, es g b, as c es, h dis fis, fes as ces, gis his dis* atd. Ve srovnání s *c e g* jsou to pouhé *transpozice* (přenesení). Trojzvuk dur lze utvořit celkem dvanáctkrát (= vyskytuje se ve dvanácti transpozicích). Některé z těchto transpozic lze však vyjádřit různým způsobem *(enharmonicky)*, např. *h dis fis = ces es ges, dis fisis ais = es g b, gis his dis = as c es* apod.

Jednotlivé transpozice označujeme druhovým názvem dur připojeným k názvu výchozího (spodního) tónu. Trojzvuk *d fis a* jmenuje se tedy trojzvuk *D* dur, trojzvuk *h dis fis* trojzvuk *H* dur apod. (Nazýváme tedy trojzvuky dur stejně jako tóniny dur; aby bylo jasno, že jde právě o trojzvuk, nikoliv o tóninu, je radno vždy uvést slovo „trojzvuk" nebo „akord".)

Název „dur" (= tvrdý) je utvořen podle *zvukového charakteru* akordu. (Akord dur zní ovšem tvrdě ve smyslu tvrdého, ostrého nelibozvuku, nýbrž jasně, určitě, jaře.) Název „velký trojzvuk" je utvořen podle *spodní tercie*, jež je velká.

19

Trojzvuk moll (malý) vznikne tím, když nakupíme na sebe 3 tóny ve vzdálenostech malé a velké tercie; součet obou těchto tercií tvoří — stejně jako u trojzvuku dur — čistou kvintu:



Jiné příklady trojzvuků moll: *d f a, es ges b, as ces es, h d fis, f as c, gis h dis* atd. Trojzvuk moll lze stejně jako trojzvuk dur dvanáctkrát transponovat a některé transpozice lze vyjádřit dvojím odlišným způsobem (např. *es ges b = dis fis ais, f as c = eis gis his* apod.).

Jednotlivé transpozice označujeme druhovým názvem moll připojeným k názvu výchozího (spodního) tónu. Trojzvuku *d f a* říkáme tedy trojzvuk *d* moll, trojzvuku *h d fis* trojzvuk *h* moll apod. Pro odlišení od názvů tónin moll je radno u názvů akordů výslovně uvádět označení „trojzvuk".

Název „moll" (= měkký) je utvořen opět podle *zvukového charakteru* akordu. (Místo „měkký" mohli bychom ovšem říkat též „mdlý", „zakalený", „přismutnělý" apod.) Název „malý trojzvuk" je utvořen podle *spodní tercie*, jež je malá.

Uvedené podoby trojzvuku dur a moll, ať již v jakékoliv transpozici, označujeme jako jejich *terciová schémata*. V terciovém schématu představuje nejspodnější tón *primu* akordu čili jeho *základní tón*, druhý tón pak jeho *tercii*, třetí *kvintu*.

Názvy „prima", „tercie" a „kvinta" pro jednotlivé tóny akordu jsou utvořeny podle intervalů (vzdáleností), jež tyto tóny tvoří se spodním tónem terciového schématu.

Jak uvidíme z dále uváděných příkladů, vyskytují se ve skladbách trojzvuky dur i moll jen výjimečně v podobě terciového schématu. Zpravidla jsou rozmanitě *upravovány*. Jednotlivé tóny jsou přemisťovány o oktávu výše nebo níže, některé jsou zdvojovány nebo víckrát znásobovány, některé popřípadě vynechávány (viz dále § 10). Soubor použitých tónů pak může být různě rozhozen (do větších nebo menších vzájemných vzdáleností a do různého celkového rozpětí). *Při úpravách jakéhokoliv způsobu si uchovávají jednotlivé tóny původní označení, vymezené terciovým schématem.*

Pokud zůstává *základní tón* (prima) akordu *nejspodněji*, mluvíme o tak upraveném trojzvuku jako o *kvintakordu*.

Terciové schéma představuje kvintakord, neboť v něm zní základní tón nejspodněji. Můžeme o něm mluvit též jako o *schématu kvintakordovém*.

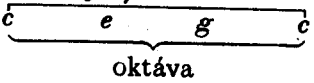
Název „kvintakord" je utvořen podle kvintové vzdálenosti mezi základním tónem a tónem zvaným „kvinta" v terciovém schématu.

Podle nejvrchnějšího tónu v konkrétní úpravě mluvíme o *poloze* kvint-

Skenováno pro studijní účely

ákordu. Poloha může být *základní* (zní-li nejvýše základní tón akordu), *tercová* (zní-li nejvýše tercie akordu) nebo *kvintová* (zní-li nejvýše jeho kvinta). Z nich je zvukově nejpevnější poloha základní, nejlabilnější kvintová.

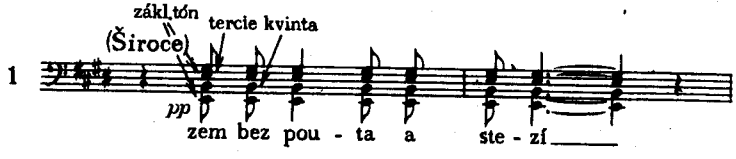
Základní poloze kvintakordu můžeme říkat též *oktávová* podle oktávové vzdálenosti mezi základními tóny znějícími současně nejspodněji a nejvýše:



V konsonantním trojzvuku lze sice *zdvojit* kterýkoliv ze tří tónů, nejvhodněji (a také nejčastěji) bývá však zdvojován *základní tón.*

Při harmonickém rozboru skladby musíme především umět *přečíst akordy.* Abychom mohli akordy určit, musíme si konkrétní úpravu, jak se s ní ve skladbě setkáme, *převést na tercové schéma,* z něho pak poznáme podle intervalového složení, o jaký druh akordu jde. Rozumový rozbor musíme pak vždy ještě podepřít *přímým poznáním zvukovým* (u klavíru). 20

Jako první příklad z hudební literatury uvádíme úryvek ze Smetanova mužského sboru „Píseň na moři", zpívaný na opakovaném *trojzvuku dur:*

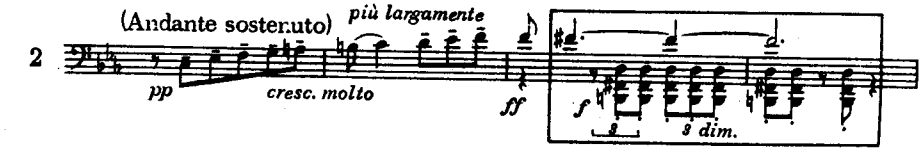


Jde tu o trojzvuk *E* dur, jehož tercové schéma je *e gis h.* Je to *kvintakord,* neboť nejspodněji zní základní tón akordu (jeho prima, *e*). Poloha tohoto kvintakordu je *tercová,* neboť nejvýše zní jeho tercie *(gis).* Akord je úplný *se zdvojeným základním tónem* (2krát *e*).

Hledání tercového schématu můžeme zahájit od kteréhokoliv tónu dané úpravy akordu. K zvolenému tónu pak připojujeme další dané tóny výše nebo níže tak, aby byly v tercových vzdálenostech. Výsledná sestava pak představuje tercové schéma zkoumaného akordu.

Z našeho příkladu můžeme vyposlouchat, jak nejspodněji umístěný základní tón propůjčuje kvintakordu *pevnost* a jak zase tercová poloha jej poněkud *nadlehčuje.* Poměrně hluboké umístění úpravy a nízký stupeň dynamiky *(pp)* působí zase dojmem vážnosti. Základní *jasný charakter* je ovšem dán akordickým druhem samým (dur). Abychom se o tom přesvědčili, můžeme si uvedený příklad zahrát s uplatněním malé tercie *(g)* místo náležité velké *(gis);* poznáme, že mollový trojzvuk *e g h* zní velmi odlišně od durového *e gis h* (zastřeněji, smutněji).

Proti kvintakordu dur, jak jsme jej poznali ve Smetanově „Písni na moři", ustrne hudební tok hned na začátku 1. věty Sukovy symfonie „Asrael" (7. až 10. takt) na chvíli na *kvintakordu moll:*



Tercové schéma akordu (v rámečku) je *h d fis.* Je to tedy trojzvuk *h* moll (malá tercie *h d* + velká tercie *d fis*), a to opět *kvintakord,* neboť nejspodněji zní základní tón *h.* Poloha akordu je *kvintová* (nejvýše zní kvinta *fis*), *zdvojena je kvinta* (2krát *fis*). Rytmická stylizace je zde poněkud jiná než ú Smetany: proti opakovaným spodním tónům je nejvyšší tón vydržován.

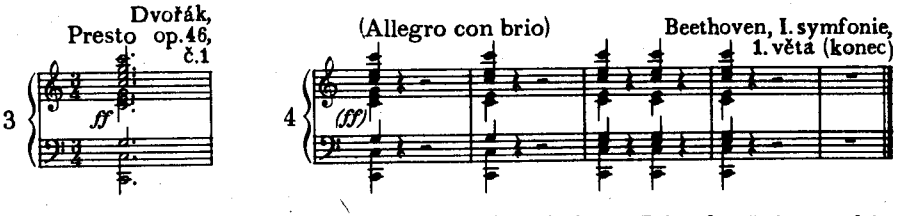
Základní zvukový *charakter* (opačný než v př. 1) je dán akordickým druhem *(moll).*

Skenováno pro studijní účely

Pevnost, příznačná pro kvintakord, je zde oslabena záměrně neurčitou rytmizací a uplatněním *nejslabší polohy*, kvintové. (Nepřihlížíme zde ještě k celkové odlehlosti akordu *h d fis* ve vztahu k předcházející hudbě.) Podobně jako u př. 1 můžeme i zde vyzkoušet rozdílnost účinu konsonance mollové od durové tím, že místo tónu *d* budeme hrát tón *dis* (čímž dostaneme trojzvuk *H* dur).

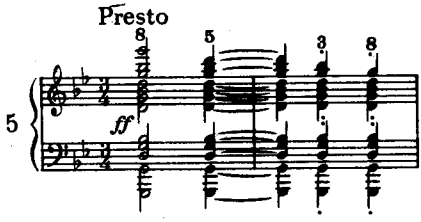
Jako příklady pevně znějících *kvintakordů v základní* (oktávové) *poloze* připomínáme vstupní akord Dvořákova „Slovanského tance" *C* dur (č. 1) a několikerým opakováním zdůrazněný závěrečný akord v 1. větě Beethovenovy I. symfonie:

21



Jednotlivé tóny akordu *C* dur jsou zde víckrát znásobeny. Při uplatněném vysokém stupni dynamiky *(ff)* je to zcela přirozené.

Všechny polohy trojzvuku moll jsou vystřídány z prvních dvou taktech posledního Dvořákova „Slovanského tance" z první řady (op. 46, č. 8):



Jednotlivé polohy jsou označeny arabskými číslicemi nad notami. Změny poloh akordu jsou zde způsobeny melodickým pohybem nejvyššího hlasu.

Podle toho, jaké je rozpětí mezi nejnižším a nejvyšším tónem konkrétní úpravy akordu, a podle vzdáleností mezi hlasy mluvíme o různé *rozloze* akordů.

O rozloze akordu *E* dur v př. 1 řekneme, že je *úzká* (nebo *těsná*). *Úzká rozloha* se vyznačuje nevelkou vzdáleností mezi krajními hlasy a nejmenšími možnými vzdálenostmi mezi hořejšími třemi hlasy; mezi nejnižším a nejblíže vyšším hlasem může být vzdálenost větší, až oktávová nebo i o něco větší.

Akord *h* moll v př. 2 je upraven do rozlohy *široké*. U této rozlohy je rozpětí mezi krajními hlasy větší a vzdálenosti mezi hořejšími třemi hlasy jsou takové, že mezi ně se vejde vždy ještě jeden tón náležející do akordu; mezi dvěma nejspodnějšími hlasy může však být vzdálenost i zcela malá.

V příkladech 3, 4 a 5 byla uplatněna rozloha *plná*. Ta se vyznačuje značným rozpětím mezi krajními hlasy (větším než rozloha široká), přitom však jednotlivé hlasy, jež bývají obsazeny zdvojenými tóny, jsou zcela blízko u sebe (jako v těsné rozloze).

O jiných možnostech úprav, pokud jde o rozlohu, pojednáme později. (Viz dále § 6, § 11, § 15.)

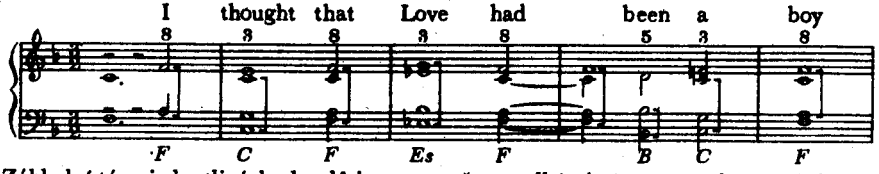
Skenováno pro studijní účely

Sledy konsonantních kvintakordů téhož druhu

§ 6

Ve skladbách se neobjevují jen osamocené akordy, nýbrž celé jejich *sledy*.

V následujícím úryvku z madrigalu „I thought that Love had been a boy" od Williama Byrda (z r. 1589) čteme *sled kvintakordů dur:*



Základní tóny jednotlivých akordů jsou vyznačeny velkými písmeny pod notami. (Ježto jde vesměs o kvintakordy, jsou to zároveň nejspodnější, basové tóny.) Nad notami jsou arabskými číslicemi vyznačeny polohy jednotlivých akordů. Na zdvojené tóny upozorňují svislé svorky; jak patrno, jsou to vesměs primy (základní tóny). Všechny akordy jsou v úzké (těsné) rozloze.

Vstupní akordy Byrdova madrigalu (př. 6) těsně k sobě přiléhají a působí plynule. Je to způsobeno tím, že jsou *přísně spojovány*.

Při *přísném čtyřhlasém spoji* dvou o sekundu od sebe vzdálených konsonantních kvintakordů postupují hořejší tři hlasy nejkratší cestou (tj. na nejbližší tóny následujícího akordu) v protipohybu s nejnižším hlasem (basem), který sám kráčí sekundovým krokem.

Vidíme to v př. 6 mezi kvintakordy *F - Es*, *Es - F* a *B - C*.

Jinak provedený spoj se nazývá *volný*.

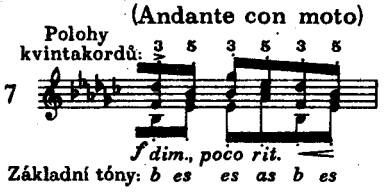
Kvintakordům vzdáleným od sebe o sekundu říkáme *nesouvislé*, neboť nemají společných tónů.

Souvislé konsonantní kvintakordy (s jedním nebo dvěma společnými tóny) se spojují přísně tak, že společný tón je zadržen nebo opakován týmž hlasem, zatím co ostatní hlasy postoupí k nejbližším tónům druhého akordu (lhostejno, zda v protipohybu s basem či stejným směrem s ním).

Vidíme to v př. 6 mezi kvintakordy *F - C*, *C - F* (dvakrát) a *F - B* (zde je v nejvyšším hlase opakován tón *f* ještě v rámci akordu *F* dur, do akordu *B* dur je pak v témže hlase zadržen).

Jinak provedený spoj souvislých kvintakordů označujeme jako *volný*.

Sled několika *mollových kvintakordů* jsme vybrali ze skladby „V očekávání" ze Sukova klavírního cyklu „Jaro", op. 22a:



Zde se důsledně střídají polohy terciová a kvintová (3, 5). Akordy znějí jen tříhlase, bez zdvojených tónů. Akordy upravené do terciové polohy jsou v široké rozloze, ostatní jsou v rozloze úzké.

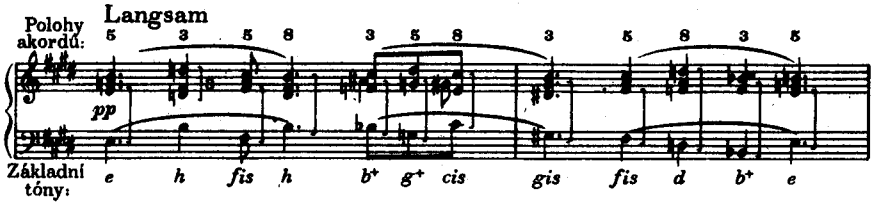
Spoje jsou vesměs volné. Dva za sebou následující kvintakordy *es - es* nepředstavují žádný spoj, nýbrž opakování téhož akordu v různých úpravách (podobně jak tomu bylo u akordu *g* moll v př. 5). Akordy *b - es* (dvakrát) a *es - as* jsou souvislé (se společným tónem *b*, ve druhém případě *es*); ježto právě společné tóny nebyly zadrženy ani opa-

Skenováno pro studijní účely

kovány v témže hlase, musíme považovat tyto spoje za volné. Ve spoji *as - b* je spodní hlas veden rozmarně septimovým krokem dolů (místo sekundovým nahoru), ostatní hlasy jsou sice vedeny dolů (tj. v protipohybu k spodnímu hlasu, kdyby byl kráčel o sekundu vzhůru), nikoliv však na nejbližší možné tóny druhého akordu; proto je třeba označit i tento spoj jako volný.

O bytostné rozdílnosti trojzvuků dur a moll se přesvědčíme z příkladů 6 a 7, jestliže v nich akordické druhy důsledně zaměníme: sled trojzvuků moll *f - c - f - es - f - b - c - f* v př. 6 (místo původního sledu trojzvuků dur) při jinak celkem zachované stylizaci (s předznamenáním 4 ♭ a s použitím tónu *ges* v akordu *es* moll) představuje jistě naprostý zvrat původního výrazu; podobně náhrada akordů moll řadou akordů dur *(B - Es - Es - As - B - Es)* v př. 7 (při změně předznamenání ze 6 ♭ na 3 ♭) znamená rovněž velmi hluboký zásah.

23 Ve skladbách, jež nejsou určeny pro jednoho hráče, píší skladatelé některé tóny použitých akordů tak, aby byly srozumitelné jednotlivým hráčům, a to třeba bez ohledu na skutečný harmonický (akordický) význam. Analytik pak musí takové tóny *enharmonicky zaměňovat*, aby mohl akordům porozumět. K objasnění věci uvádíme úryvek z Schönbergova Kvartetu *d* moll, op. 7, v němž se důsledně uplatňují jen mollové trojzvuky, někdy však s některými tóny v enharmonické záměně:



Neobvykle notované akordy jsou označeny křížkem.

Některé spoje jsou zde volné: *e - h, h - fis, fis - h, g× - cis, b× - e;* posledně jmenované dva spoje jsou velmi neobvyklé, neboť mezi zúčastněnými kvintakordy je vzdálenost zvětšené kvarty (tritonu). Přísné spoje jsou mezi kvintakordy *b× - g×* (společný tón *b = ais*), *cis - gis* (společný tón *gis*), *gis - fis* (nesouvislé), *fis - d* (společný tón *a*) a *d - b×* (společný tón *f*); spoj *h - b×* lze označit jako přísný, neboť *h - b = h - ais.*

Kromě obvykle zdvojovaných základních tónů zdvojil skladatel u druhého akordu *(h)* tercii. O rozloze právě tohoto akordu musíme říci, že je *smíšená*, neboť vzdálenost mezi hořejšími dvěma hlasy svědčí pro rozlohu širokou, zatím co vzdálenost mezi oběma středními hlasy zase svědčí pro úzkou rozlohu; všechny ostatní akordy jsou v rozloze úzké.

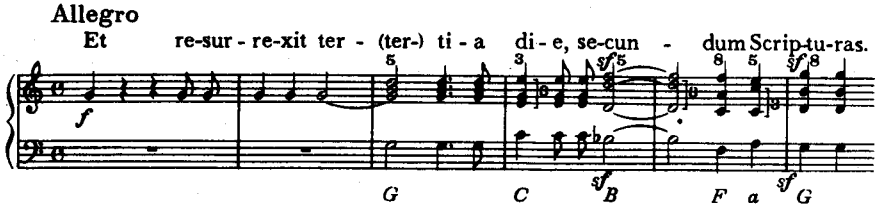
Způsob psaní konsonantních trojzvuků, který jsme ukázali na úryvku ze skladby Schönbergovy, uplatňuje se i u jiných (složitějších) akordů a setkáváme se s ním nejen v partiturách moderních, nýbrž i starších. Stačí připomenout vstupní akordy v pomalé větě Dvořákovy symfonie „Z Nového světa" (viz dále př. 274).

§ 7 Sledy konsonantních kvintakordů různých druhů

Skladatel se může omezit na používání jediného druhu konsonantního akordu jenom výjimečně a jen na krátkou dobu. Obvykle akordické druhy *střídá*. Zřejmá převaha některého druhu vtiskuje však hudbě určitý ráz téměř stejně jako výhradní jeho uplatnění.

Například v Beethovenově „Slavnostní mši" („Missa solemnis") slyšíme v části Credo na slova „Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas" tuto hudbu *s převahou kvintakordů dur:*

Skenováno pro studijní účely



Citované místo se zpívá *a cappella* (tj. bez doprovodu nástrojů). Kvintakordy dur jsme označili velkými písmeny pod notami, jediný kvintakord moll malým *(a)*. U tří akordů *(C, B, a)* zdvojil skladatel jejich tercie. Rozloha akordů je úzká (první *G*), smíšená *(C, B, a)* a široká (*F*, druhý *G*). Všechny spoje jsou volné.

Při spojích akordů dbají klasičtí skladatelé toho, aby žádná dvojice hlasů *nepostupovala v paralelních čistých kvintách.* V přísných spojích kvintakordů k takovému porušení *pravidla o zákazu kvintových paralel* ani nemůže dojít, neboť směrnice pro přísné spoje byly vytvořeny právě s ohledem na toto stěžejní slohové pravidlo. 24

U volných spojů se často nabízí možnost užít paralelních kvintových postupů; klasický skladatel však nikdy těchto možností nepoužívá, neboť *se vymykají klasickému slohu.*

Můžeme se o tom přesvědčit podrobným studiem právě uvedeného příkladu 9: jednotlivé dvojice hlasů postupují zde buď v protipohybu (mezi akordy *G - C, C - B, F - a, a - G)*, nebo stranným pohybem (mezi akordy *B - F, F - a*) nebo rovným (stejnosměrným) pohybem v nestejných intervalech (tj. různoběžně, mezi akordy *G - C, C - B, B - F, a - G)* nebo konečně v nezávadných paralelách (zde terciových, mezi akordy *G - C, C - B, B - F, F - a, a - G*).

Při studiu a kontrole vedení hlasů lze doporučit používání ustálených názvů pro hlasy ve smíšeném sboru (shora dolů: *soprán, alt, tenor, bas*), a to i tam, kde nejde o skladbu sborovou. Každý nejvyšší hlas se pak jmenuje prostě soprán, každý nejhlubší bas, střední hlasy pak alt a tenor. Ježto všechny postupy kromě některých paralelních jsou nezávadné, lze omezit kontrolu právě jen na tyto postupy.

Paralelně postupují hlasy *týmž směrem o stejný interval.* Směry pohybu jsou jen dva: nahoru a dolů. (Setrvání dvou hlasů na kvintě nepředstavuje paralelní postup, neboť se tu neuskutečňuje vůbec žádný melodický pohyb; viz nejspodnější dva hlasy v příkladech 1 a 2, některé dvojice hlasů v př. 5, opakované akordy *G*, *C* a *G* v př. 9.) Stačí tedy kontrolovat vzájemnou odlehlost jen takových dvou hlasů, které postupují společně *oba nahoru* nebo *oba dolů stejným krokem*: nejsou-li od sebe vzdáleny právě o kvintu (popřípadě o duodecimu, jež má hudebně stejný význam jako kvinta), jest jejich postup z hlediska jednoho z nejdůležitějších požadavků klasického slohu nezávadný.

Věnujeme zde zvýšenou pozornost klasickému zákazu paralelních kvint ve vedení hlasů proto, že představuje důležité kriterion pro *rozlišování slohů.* Nová hudba zákazu paralelních kvint zhusta záměrně nedbá. Stará, dávno předklasická hudba rovněž ne.

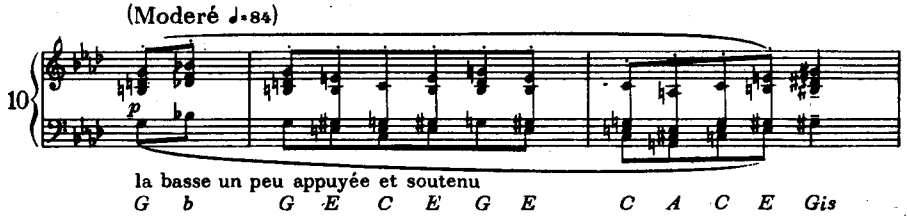
O něco méně důležité je klasické *pravidlo o zákazu paralelních postupů samostatných hlasů v oktávách* (a ovšem v primách, jednozvucích). Pro klasické ucho nejsou ovšem paralelní oktávy tak nepříjemné jako paralelní kvinty, jak vidíme z toho, že se uplatňují často, ba napořád při zesilování hlasů. Při ustáleném počtu hlasů (např. čtyř ve sboru, ve smyčcovém kvartetu nebo v souboru jiných nástrojů) znamená však postup v paralelních oktávách *náhlou redukci hlasů* (= jeden ze dvou hlasů, postupujících v paralelních oktávách, ztrácí svou samostatnost a stává se jen zesilujícím souputníkem druhého hlasu).

Postupům v paralelních oktávách se vyhýbali klasikové *zejména mezi kraj-*

Skenováno pro studijní účely

ními hlasy jakožto hlasy zvlášť exponovanými. Užití právě takových paralel je příznačné pro *neklasické, novodobé harmonické myšlení.*

Jako příklad akordického sledu, v němž je důsledně používáno kvintových i oktávových paralel, uvádíme úryvek ze čtvrté skladby Debussyho klavírních „Préludes", nazvané „Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" („Zvuky a vůně krouží ve večerním vzduchu"):

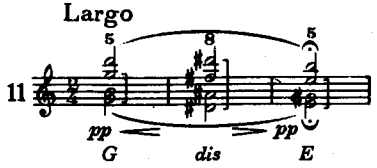


25

Kromě kvintakordu *b* moll jsou všechny ostatní kvintakordy durové. Všechny akordy jsou v oktávové poloze a těsné rozloze. Spoje jsou vesměs volné, neboť společné tóny nejsou opakovány v těchže hlasech.

Není pochyby, že taková série konsonantních kvintakordů působí zcela jinak než v dříve uvedených příkladech 6, 7 a 9. Jisté spříznění s příkladem 8 (ze Schönbergova kvartetu) tkví v použitých transpozicích, svědčících tam i zde o rozkladu tonální soudržnosti.

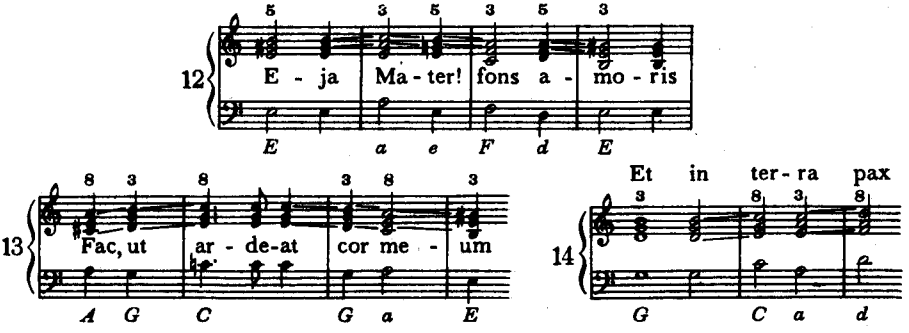
Avšak i novodobí skladatelé někdy pravidla o zákazu paralelních kvint a oktáv plně respektují. Viděli jsme to v právě znova připomenutém příkladu 9 (ze Schönberga). Následující sled kvintakordů ze začátku 8. obrazu II. jednání opery „Pozdvižení v Efesu" od Iši Krejčího vyhovuje rovněž — pokud jde o vedení hlasů — klasickým požadavkům:



Zdvojena je zde vesměs prima a akordy jsou v široké rozloze. Spoje jsou přísné (i mezi arkody *G - dis;* poznáme to, když akord *dis* enharmonicky zaměníme za akord *es*).

Rovněž dávno před klasiky se skladatelé už „chybným" paralelám vyhýbali. V ukázce z Byrdova madrigalu (př. 6), dík důsledně uplatněným přísným spojům, nedochází nikde k takovému postupu hlasů.

Uvádíme ještě ukázky přísných kvintakordových spojů z Palestrinova „Stabat Mater" (př. 12 a 13) a ze začátku části Gloria ze „Mše papeže Marcela" („Missa papae Marcelli") od téhož skladatele (př. 14):

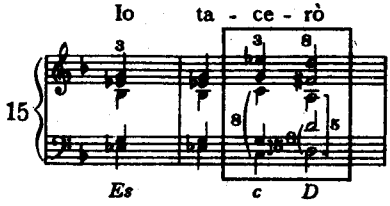


Skenováno pro studijní účely

Paralely, jež se zde vyskytují, jsou jen terciové a sextové. Všechny jsou vyznačeny dvojicemi souběžných čar.

Úsilí o vyloučení nevítaných paralel vedla někdy předklasické skladatele k uplatnění postupů, jež z hlediska klasické kompoziční praxe představují pouhé *maskování* kvintových nebo oktávových paralel.

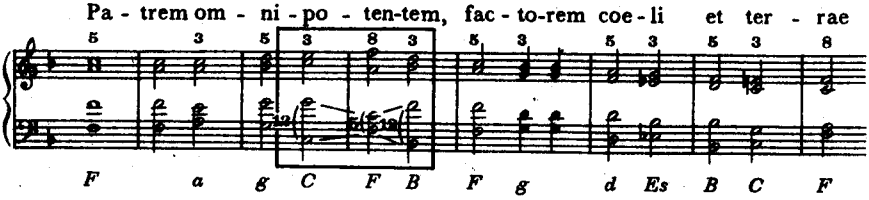
Uvádíme ukázku z pětihlasého madrigalu „Io tacerò" („Smlčím") od Carla Gesualda:



Oddělíme-li ve spoji kvintakordů *c - D* spodní tři hlasy (druhý alt, tenor a bas) a zahrajeme je zvlášť, slyšíme paralelní kvinty i oktávy; žádná dvojice z těchto tří hlasů však nepostupuje paralelně, zato se však *kříží*. U klasiků se *křížení hlasů* občas sice vyskytuje, nikoliv však jako prostředek k zakrytí nežádoucích paralel.

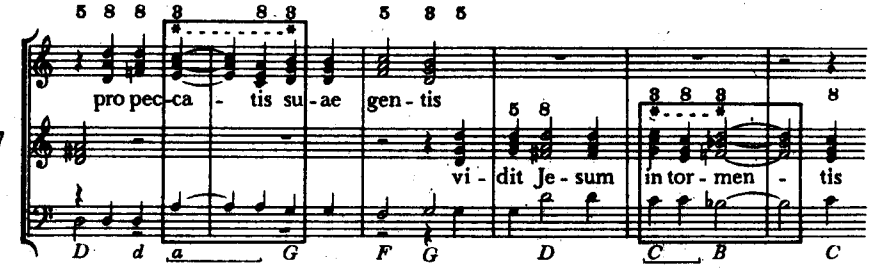
Jiný postup, kterému se klasikové nejraději vyhýbali, jehož vadnost však dávní předklasičtí skladatelé necítili, představují kvintové (a též oktávové) *antiparalely*, jež vznikají protipohybem dvou hlasů od výchozí vzdálenosti kvintové k duodecimové nebo obráceně (popřípadě od oktávy k dvojoktávě a obráceně).

Takové kvintové antiparalely nacházíme např. mezi akordy *C - F* a *F - B* v tomto úryvku z části Credo z jedné mše („Missa quinti toni") od Orlanda Lassa, současníka Palestrinova:



Z klasického stanoviska „vadné" kvintové antiparalely jsou mezi tenorem a basem mezi akordy *C - F - B* (v rámečku). Právě mezi akordy *C - F - B* jsou volné spoje, všude jinde přísné. Kromě akordu *F* v rámečku, který je v široké rozloze, jsou všechny ostatní akordy v rozloze úzké.

Jak se už předklasičtí skladatelé pečlivě vyhýbali kvintovým a oktávovým paralelám, vidíme též z toho, že při spoji nesouvislých (o sekundu od sebe vzdálených) kvintakordů dávali zaznít prvnímu akordu dvakrát v různé poloze tak, aby sám spoj proběhl podle pravidla o protipohybu hořejších hlasů s basem. Ukazuje to tento úryvek z Palestrinova „Stabat Mater":



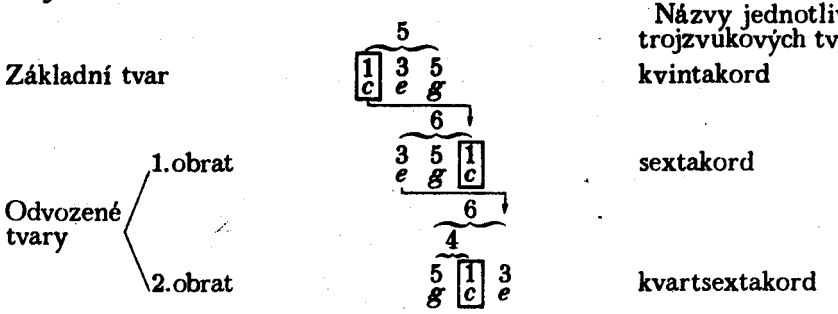
Skenováno pro studijní účely

Kdyby zde byl akord *a* (v prvním rámečku) opakován beze změny polohy, zazněly by při nástupu následujícího akordu *G* paralelní kninty $\binom{e-d}{a-g}$ i oktávy $\binom{a-g}{a-g}$. Podobně vyřešil skladatel spoj akordů *C - B* (v druhém rámečku). Je třeba výslovně upozornit, že klasikové takové *obcházení nevítaných paralel* nepovažovali vždy za zcela vyhovující, zvláště ne v živém tempu, v němž prosté posunutí všech hlasů mezi sousedícími akordy je zcela zřetelné (viz v uvedeném příkladu vytečkovanou úsečku mezi souzvuky označenými hvězdičkou).

§ 8 Konsonantní sextakordy

27

Při úpravě akordu lze přemisťovat o oktávu výše nebo níže všechny tóny terciového schématu. V dosavadních úpravách (v §§ 5—7) jsme však důsledně dbali toho, aby nejníže zněl vždy jen základní tón, čímž vznikaly vždy kvintakordy (ovšem v různých úpravách). Tento *základní tvar* trojzvuku lze přeměnit (upravit) na další dva *tvary odvozené*, jimž říkáme obecně *obraty:*



Co bylo ukázáno na trojzvuku dur *(c e g)*, platí také i o trojzvuku moll.

První obrat trojzvuku jakéhokoliv druhu se nazývá *sextakord*. V sextakordu zní nejníže (v basu) *tercie* kvintakordu, zatím co základní tón a kvinta se uplatňují výše.

Název „sextakord" je utvořen podle vzdálenosti mezi nejníže znějícím tónem a do výše přeneseným tónem základním.

Sextakord poznáme podle toho, že *v basu* konkrétní úpravy nacházíme *tercii* kvintakordového schématu. Nesmíme se dát zmýlit uspořádáním pouze tří hořejších hlasů, jejichž intervalové vzdálenosti se někdy mohou krýt se *sextakordovým schématem* (jak bylo svrchu uvedeno v přehledném obrazci). Například o akordech *C* v 2. taktu příkladů 13 a 14 (stejně jako o závěrečném akordu *d* v př. 14) nemůžeme mluvit jako o sextakordech podle toho, že hořejší hlasy jsou uspořádány v intervalech, jaké nacházíme v sextakordovém schématu *(e g c, f a d)*; jsou to kvintakordy, neboť v basu zní základní tón.

Druhové určení sextakordu (dur, moll) se řídí *podle druhového určení kvintakordu*, od něhož byl sextakord odvozen (= jehož jest obratem). Ježto jde právě o obrat, je nejnižší interval sextakordového schématu (např. malá tercie *e g* v *e g c*) vlastně druhým intervalem schématu kvintakordového (v *c e g*). Druh sextakordu (dur, moll) musíme vždy určovat podle kvintakordového schématu, nikoliv podle intervalového složení schématu sextakordového. Zůstává tudíž *určení kvintakordového* (terciového) *schématu prvním krokem i při rozboru sextakordu* (srov. § 5); z něho přečteme druh akordu i jeho tvar.

Ve srovnání s pevně („nezviklatelně") znějícím kvintakordem působí

Skenováno pro studijní účely

sextakord *vratčeji*, neboť mu schází spolehlivá opora nejhlouběji umístěného základního tónu. Z této vlastnosti pak plyne důležitá kompoziční poučka, podle níž *nelze skladbu uzavřít sextakordem.* Sextakordy se uplatňují vhodně jen *v průběhu hudebního toku.*

Polohu sextakordu určujeme stejně jako u kvintakordu: *podle toho, který tón kvintakordového schématu zní nejvýše.* Sextakord může tedy mít *tři polohy: základní* (např. *e g c* s *c* jakožto základním tónem v sopránu), *kvintovou* (*e g c* s tónem *g* — původní kvintou — v sopránu) a *terciovou* (*e g c* s nejvýše znějícím tónem *e*, původní tercií). Poměrně nejstabilnější (nejpevnější) je poloha základní (stejně jako u kvintakordu).

Tento způsob určování (pojmenovávání) poloh je výhodný v tom, že je *jednotný pro všechny tvary* (= je nezávislý na tvarech). Podle staršího způsobu nazýváme polohy sextakordu podle intervalových vzdáleností mezi basem a sopránem. Sextakord *e g c* s tónem *c* v sopránu je pak v poloze sextové, s tónem *g* v terciové a s tónem *e* v oktávové. Tento starší způsob je obvyklý v naukách, založených na číslovaném (generálním) basu. 28

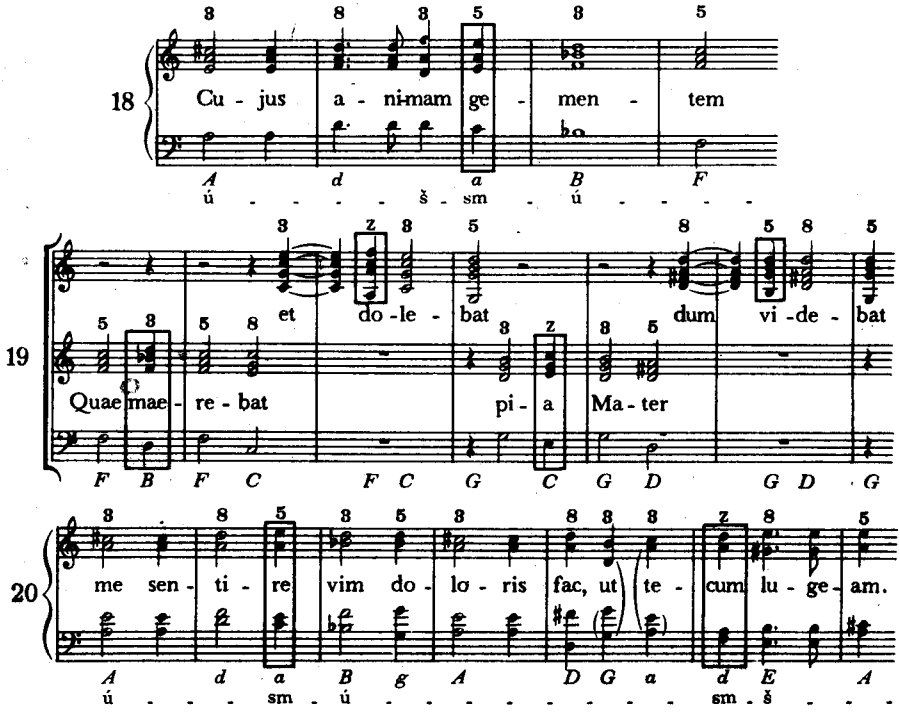
Pokud jde o *rozlohy* sextakordů, nazýváme je stejně jako u kvintakordů: úzká, široká, smíšená.

Ke *zdvojení* se hodí u konsonantních sextakordů nejlépe základní tón nebo kvinta, méně tercie; ta bývá někdy zdvojována z prostého ohledu na plynulé (přímé) vedení hlasů, někdy však též se zvláštním *záměrem zvukovým.* (Sextakordy se zdvojenou tercií jsou totiž vždy nápadnější; viz dále př. 19.)

Spoj mezi kvintakordem a sextakordem nebo mezi dvěma sextakordy označujeme jako *tříšný* tehdy, jsou-li společné tóny zadrženy nebo opakovány a ostatní hlasy vedeny k nejbližším tónům druhého akordu a je-li při tom dbáno klasického zákazu paralelních kvint a oktáv; jinak jde o spoj *volný.*

V příkladech, jež budeme studovat, jsou sextakordy umístěny do rámečku.

Nejdříve uvádíme 3 výňatky z Palestrinova „Stabat Mater", v nichž se vyskytují sextakordy:



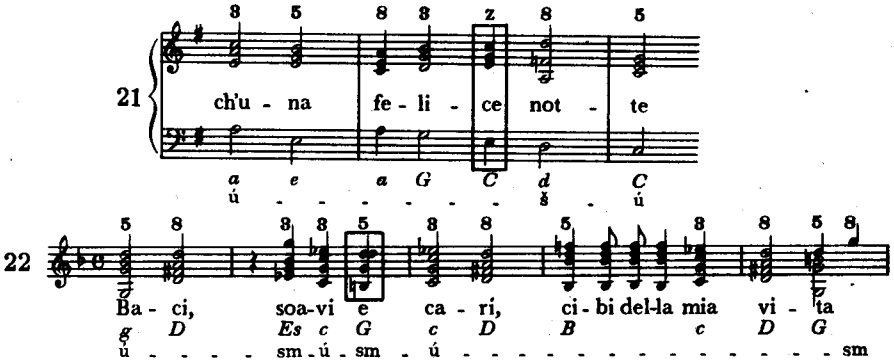
Skenováno pro studijní účely

Trojzvuky dur jsou označeny velkými písmeny, trojzvuky moll malými. Polohy jsou vyznačeny číslicemi nad notami; *z* značí základní polohu u sextakordu (tedy totéž co 8 u kvintakordu). Na měnící se rozlohy upozorňují zkratky *ú* (úzká), *š* (široká) a *sm* (smíšená). (Všechny akordy v př. 19 jsou v úzké rozloze.) U všech kvintakordů jsou zdvojeny základní tóny. U sextakordu *a* v př. 18 je zdvojena kvinta, rovněž tak u sextakordů *a* a *d* v př. 20; tyto sextakordy jsou nenápadné. Víc na sebe upozorňují sextakordy v př. 19, jež mají vesměs zdvojenou tercii (basový tón).

Téměř všechny spoje jsou přísné. Ve spoji kvintakordů *G - a* v př. 20 slyšíme křížením hlasů maskované paralely kvint a oktáv.

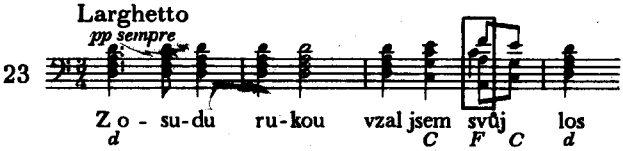
Ze staré světské hudby uvádíme úryvky z madrigalů „Non si levav'ancor l'alba" („Ještě se nerozednilo") a „Baci, soavi, e cari" („Polibky, něžné a drahé") od Claudia Monteverdiho:

29

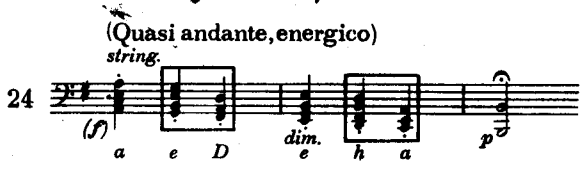


V př. 21 je pozoruhodna náhlá přeměna úzké rozlohy na širokou a zpět ve volném spoji *C - d - C.*

V archaizujícím začátku Foerstrova sboru „Z osudu rukou" (op. 47, č. 7) je použito sextakordu *F* se zdvojenou tercií zcela tak jako v dříve uvedené ukázce z Palestriny (př. 19):



Zato v tomto úryvku z „Ballaty" z Novákova klavírního cyklu „Exotikon", op. 45, uplatňují se konsonantní sextakordy naprosto neklasicky s oktávovými paralelami mezi krajními hlasy:



§ 9 Konsonantní kvartsextakordy

Druhý obrat kvintakordu jakéhokoliv druhu se nazývá *kvartsextakord.* Je to *třetí tvar trojzvuku* (viz § 8). Kvartsextakord má *v basu* původní *kvintu* tercio-

Skenováno pro studijní účely

vého schématu; základní tón a tercie znějí v něm vždy ve vyšších hlasech.

Název „kvartsextakord" je utvořen podle kvartové vzdálenosti mezi basovým tónem a do výše přeneseným tónem základním a podle sextové vzdálenosti mezi basem a nad ním znějící původní tercií. (Viz přehledný obrazec v § 8.)

Druh kvartsextakordu (dur, moll) je vymezen — podobně jako u sextakordu — druhovým určením kvintakordu, jehož jest obratem.

Je tedy *h e gis* kvartsextakord dur, poněvadž kvintakord *e gis h*, od něhož je odvozen, je dur; podobně *c f as* je kvartsextakord mollový, neboť *f as c* je mollový kvintakord.

Polohy kvartsextakordu nazýváme stejně jako u kvintakordu a sextakordu podle toho, čím je nejvyšší tón konkrétní úpravy v terciovém schématu.

Polohy kvartsextakordu tedy mohou být: *základní* (z, viz dále př. 28), *terciová* (3, viz př. 25 a 27), *kvintová* (5, viz př. 26).

Je to způsob, kterého jsme užívali u kvintakordů i sextakordů. Starší učebnice určují polohu kvartsextakordu podle vzdálenosti sopránu od basu. Pak by byl kvartsextakord *a d fis* v př. 25 v sextové poloze, kvartsextakord *f b d* v př. 26 v oktávové apod. 30

Nejčastěji je v konsonantním kvartsextakordu *zdvojován basový tón* (tj. kvinta).

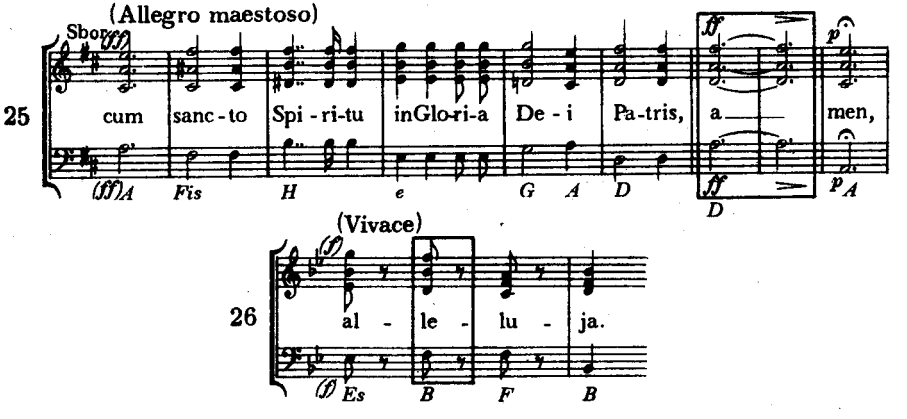
Pro rozlišování *přísných* a *volných spojů* platí u kvartsextakordů totéž, co bylo řečeno o sextakordech (viz § 8).

Proti kvintakordu, stojícímu pevně na svém základním tónu, působí kvartsextakord tak *vratce*, že ho klasičtí skladatelé užívali jen s velkou obezřetností; zpravidla po něm následoval kvintakord na témž basovém tónu (tj. kvinta kvartsextakordu se stala základním tónem v následujícím kvintakordu — viz dále příklady 25 a 26).

Vratkost kvartsextakordu je taková, že vzbuzuje v posluchači *napětí* a touhu po dalším pohybu. U kvartsextakordů odvozených od konsonantních kvintakordů vyplývá však toto napětí jen *z úpravy* (tj. z toho, že bylo použito právě kvartsextakordu, že bas byl obsazen kvintou terciového schématu), nikoliv ze základní intervalové sestavy, dané terciovým schématem. V tom je důležitý rozdíl mezi konsonantními kvartsextakordy (dur, moll) a akordy disonantními, jejichž napětí je dáno přímo intervalovou sestavou uplatněných tónů.

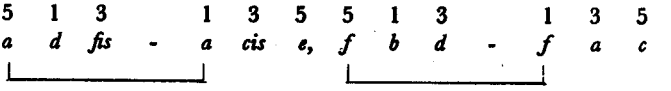
Konsonantní kvartsextakordy vystupují často v roli *průběžných harmonií*. (Viz § 5.)

Jako klasické příklady, v nichž se mezi konsonantními kvintakordy uplatní vždy jeden konsonantní kvartsextakord, uvádíme výňatky z Beethovenovy „Slavnostní mše" („Missa solemnis", z části Gloria, př. 25) a z Haydnova oratoria „Stvoření světa" („Die Schöpfung", závěr 2. dílu, př. 26); kvartsextakordy jsou v rámečcích:



Skenováno pro studijní účely

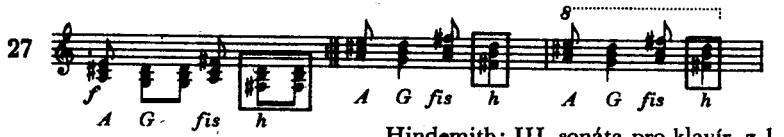
V obou příkladech následuje po kvartsextakordu kvintakord dur na tom základním tónu, který byl v předcházejícím akordu (kvartsextakordu) kvintou:



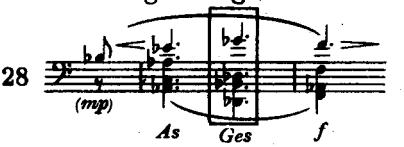
V př. 25 jsou všechny akordy v široké rozloze. V př. 26 následuje po kvartsextakordu zlom ze široké rozlohy do úzké; spoj kvartsextakordu *B* s kvintakordem *F* je zde ovšem volný.

Neklasické použití konsonantních kvartsextakordů ukazují tyto příklady:

31 Novák: „Slovácká svita", op. 32, 2. věta, „Mezi dětmi"



Hindemith: III. sonáta pro klavír, z 1. věty



§ 10 Neúplné konsonance

Bylo již řečeno, že existují jenom dvě konsonantní harmonie: trojzvuk dur a trojzvuk moll (§ 5). Přidáme-li ke konsonantnímu trojzvuku nový tón, vznikne disonantní čtyřzvuk. Avšak vynecháme-li některý tón trojzvuku, zůstane mu jeho původní konsonantnost uchována; akord bude pak ovšem *neúplný. Scházející tón* lze si podle hudební souvislosti snadno *domyslit.*

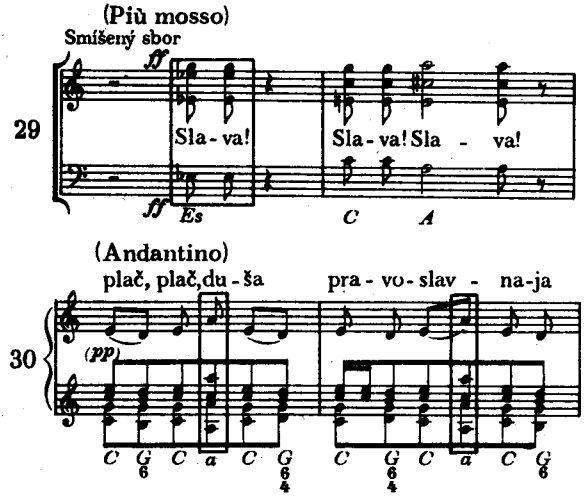
Dvojzvukové součásti konsonantních trojzvuků dur i moll jsou jenom tři: *čistá kvinta, velká tercie, malá tercie.* (Srov. § 5; jejich obraty — čistá kvarta, malá sexta a velká sexta — jsou jen úpravy, nikoliv další samostatné součásti trojzvuků.) Kterýkoliv z těchto dvojzvuků může *představovat trojzvuk dur* nebo *moll*, jak ukazuje tento přehled:

čistá kvinta *c g*	trojzvuk dur *c e g* trojzvuk moll *c es g*
velká tercie *c e*	trojzvuk dur *c e g* trojzvuk moll *a c e*
malá tercie *e g*	trojzvuk dur *c e g* trojzvuk moll *e g h*

Posluchač si domýšlí jeden scházející tón, a to nejspíš vždy ten, který doplňuje znějící dvojzvuk na dobře upravený *kvintakord*, popřípadě ten, který v předcházející hudbě *skutečně zazněl.*

Neúplných konsonancí se užívá velmi často. Uvádíme dvě ukázky z Musorgského opery „Boris Godunov" (př. 29 z 2. obrazu prologu, př. 30 z 2. obrazu 4. jednání):

Skenováno pro studijní účely

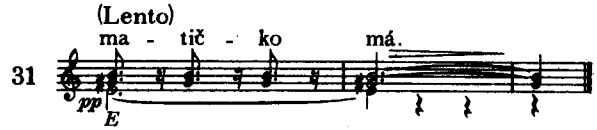


V př. 29 si domýšlíme u velké tercie *es g* tón *b*, nikoliv tón *c*, neboť durový trojzvuk *Es* tu zní jako kvintakord se ztrojeným základním tónem, zatím co mollový trojzvuk *c es g* by zněl jako sextakord se ztrojenou tercií (což je velmi neobvyklé).

V př. 30 si domýšlíme u malé tercie *a c* tón *e*, nikoliv tón *f*, neboť tak vzniká kvintakord *a c e*: nadto pak tón *e* před tím zazněl, tón *f* nikoliv. Podobně v dříve uvedeném př. 28 (§ 9) zní akord *f* neúplně; domýšlíme si v něm tón *c*, který se předtím uplatnil.

V př. 30 se vyskytují vedle kvintakordů též sextakordy (označené 6) a kvartsextakordy (označené $\frac{6}{4}$). Oktávové paralely v nástrojovém doprovodu (ve spodní osnově) svědčí o neklasickém způsobu práce. Horní hlas doprovodu postupuje důsledně v oktávách s melodií zpěvu (v horní osnově); zde jde jen o zesílení hlasu, jež bylo považováno za nezávadné i u klasiků.

V závěru Vycpálkova ženského sboru „Matičce" (z cyklu „Z českého domova", op. 29, č. 3) vyznívá akord *E* dur neúplně jen svou vrchní (malou) tercií:

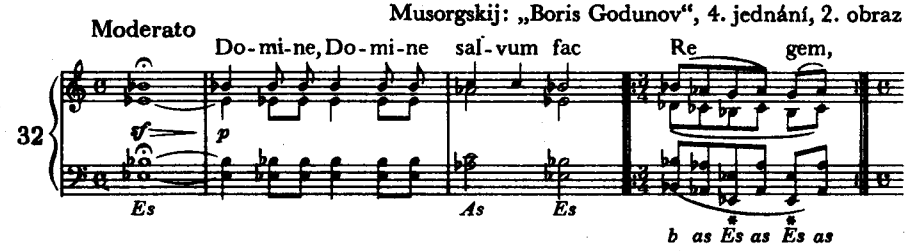


Zde si k tercii *gis h* (nad pomlkami spodního hlasu) domýšlíme samozřejmě tón *e*, který skutečně zněl, nikoliv tón *dis*, který nezněl. Podobně v dříve uvedeném př. 22 (§ 8) vyznívá poslední trojzvuk *G* neúplně (bez tónu *d*).

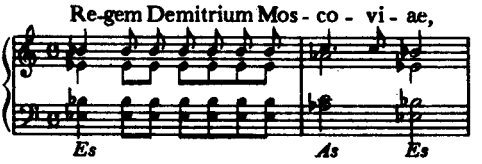
Neúplných konsonancí se užívá někdy se zvláštním *zvukovým záměrem*. Zejména *prázdný zvuk čisté kvinty* bývá vyhledáván.

Připomínáme začátek 1. věty Beethovenovy IX. symfonie, kde prázdná kvinta *a e* zní po 16 taktů.

Musorgskij: „Boris Godunov", 4. jednání, 2. obraz



Skenováno pro studijní účely



Vhodně užitá prázdná kvinta může se záměrně uplatnit jako *slohový příznak* raného středověkého vícehlasu. Tak např. Musorgskij charakterizuje katolické kněze, doprovázející samozvance Dimitrije do Moskvy, archaizující hudbou, jak je vidět na př. 32.

Zpočátku není sice jasno, představuje-li kvinta *es b* trojzvuk dur či moll, v dalším průběhu hudby se však ozve úplný trojzvuk *Es* (označený hvězdičkou). Velká tercie *as c* má jednoznačný význam akordu *As* dur, podobně představují malé tercie *b des* a *as ces* mollové trojzvuky *b* a *as*, nikoliv durové *Ges* a *Fes*. Všude znějí jen kvintakordy.

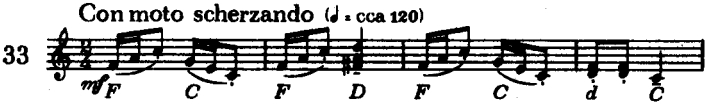
33

Jediný tón představuje harmonicky rovněž neúplný konsonantní trojzvuk durový nebo mollový. Zásadně lze každý osamocený tón chápat v šesterém harmonickém významu: jako součást tří trojzvuků dur (např. *c* = *c e g* nebo *as c es* nebo *f a c*) a tří trojzvuků moll (např. *c* = *c es g* nebo *a c e* nebo *f as c*). V souvislosti hudebního proudu se však tyto možnosti velmi redukují. Zejména *tón v oktávovém zdvojení* vystupuje téměř vždy jen jako *základní tón kvintakordu*, jehož druh (dur či moll) je vymezen dříve zazněvšími tóny.

Např. závěrečná oktáva *h h* v př. 24 (§ 8) představuje kvintakord na tónu *h*; vzhledem k tomu, že v dřívějších akordech se ozval tón *d* (nikoliv *dis*), jde tu o akord mollový *(h d fis)*.

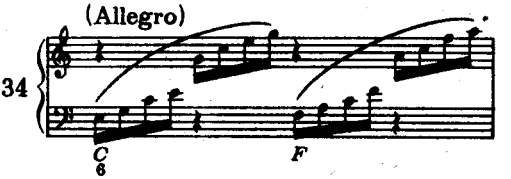
§ 11 Akordická figurace. Následné akordické tóny

Domýšlení jednotlivých tónů v neúplných akordech může být na posluchačích skladatelem vynucováno tím, že tyto tóny jsou *dodatečně vskutku uváděny*. Tak mohou být vymezovány akordy zcela jednoznačně v jediném hlase, jak ukazuje tento úryvek (začátek) z klavírní skladbičky „Paprikajanocsi" („Šašek") od Bély Bartóka (ze sbírky „Mikrokosmos", V. část):



Akord *D* je zde vyjádřen tříhlase, akord *d* dvojhlase, poslední akord *C* pak pouze tónem *c*. Ostatní akordy jsou vyjádřeny postupným uváděním všech tří tónů v jediném hlase (melodicky), čímž jsou vymezovány právě tak jednoznačně, jako kdyby bylo použito tří hlasů.

O rychlých rozkladech akordů v jednom hlase mluvíme jako o *akordické figuraci*. V 1. větě Mozartovy klavírní Sonáty *C* dur (z r. 1777) čteme například figuraci akordů *C* a *F:*



Skenováno pro studijní účely

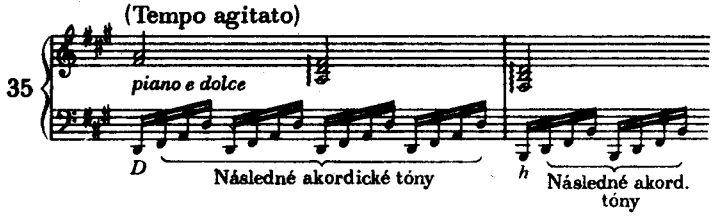
Figurační způsob vyjadřování akordů je běžný v instrumentální hudbě, zejména ovšem v nástrojích schopných značnější pohyblivosti.

V melodii, která rozkládá akordy, a v akordické figuraci můžeme mluvit o tvarech, polohách a rozlohách akordů a o zdvojování jednotlivých tónů stejně jako u akordů vyjádřených vícehlase. Nejnižší tón, který se v oblasti některého akordu ozval, vymezuje *tvar* (kvintakord, sextakord, kvartsextakord), nejvyšší *polohu* (základní, terciovou, kvintovou). Podle blízkosti postupně uváděných tónů mluvíme o *rozloze*. Opakování některého tónu ve vyšší nebo nižší oktávě znamená tolik co *zdvojení*. (O zdvojení nelze mluvit ve figuraci, v níž se dříve uvedený tón vrátí v téže výši.)

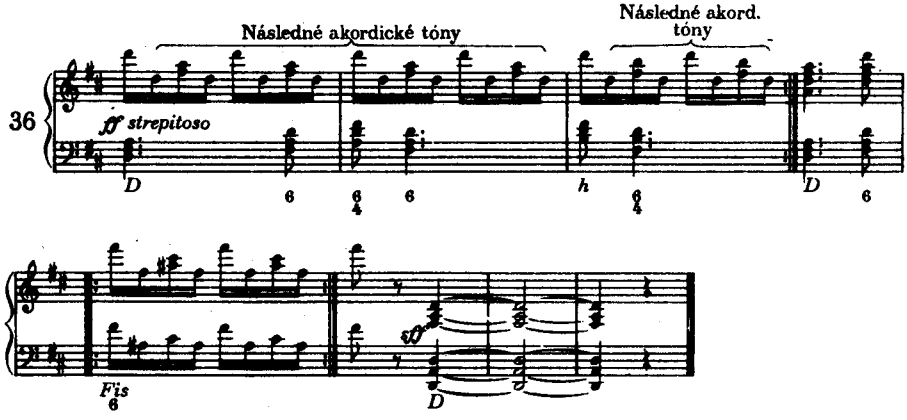
Podle toho díváme se tedy na akordy *F C F* a *F C* v př. 33 jako na kvintakordy v kvintové poloze, těsné rozloze a bez zdvojených tónů. Oblast každého akordu je vymezena čtvrťovou hodnotou. V př. 34 je akord *C* uveden jako sextakord v kvintové poloze a akord *F* jako kvintakord v poloze terciové; rozloha obou akordů je plná a všechny tóny jsou zdvojeny nebo dokonce ztrojeny. 34

Akordy mohou být vyjádřeny současně akordicky (tj. souznějícími tóny) a figuračně (rozkladem), kteréžto způsob můžeme nazvat *smíšeným*. Zde není akord teprve figuračním rozkladem vymezován, nýbrž naopak *figurace je vymezována předem zazněvším úplným akordem*. Jednotlivé figurační tóny pak označujeme jako *následné akordické tóny*.

Ukazuje to tento úryvek z Dusíkovy klavírní sonáty „Elégie harmonique", op. 61:

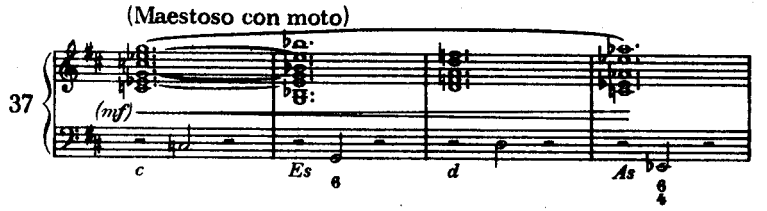


V závěrečných taktech Novákovy „Zbojnické sonatiny" (op. 54, č. V) uplatňují se následné akordické tóny jak v živé figuraci pravé ruky, tak i v pomaleji přemísťovaných akordech levé ruky:



Následné akordické tóny se mohou uplatňovat též osamoceně, nejen v rušné figuraci nebo v souvislé melodii. Ukazuje to tento úryvek z „Legendy pro varhany" od Josefa Kličky:

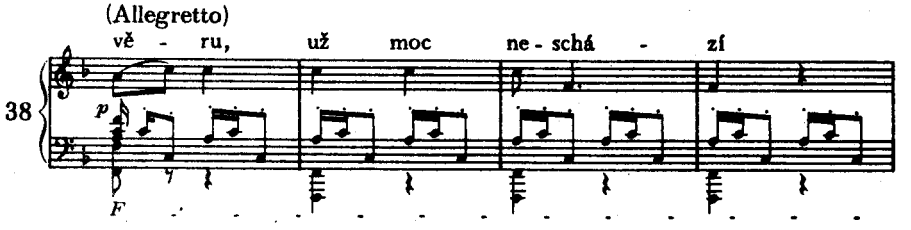
Skenováno pro studijní účely



Při pomalém pohybu nejnižšího hlasu není ovšem určovatelem tvaru akordu jen nejnižší tón v celé oblasti jeho působnosti, nýbrž jednotlivé tóny; tvary se pak střídají a označujeme je jako *následné*. Tak v právě uvedeném příkladu 37 zazní akord *As* zprvu jako sextakord, teprve na druhou dobu jako kvartsextakord; tento kvartsextakord je následný. Podobně
35 i v př. 36 lze mluvit o střídání tvarů.

Totéž co o tvarech platí i o polohách, postupuje-li nejvyšší hlas nepříliš rychle. (Srov. př. 5 v § 5.)

Akordická figurace a následné akordické tóny umožňují skladateli, aby déle trvající akord pohybově a melodicky oživil. V následujícím úryvku z 1. jednání Dvořákovy opery „Čert a Káča" omezuje se Káčin zpěv na rozklad trojzvuku, zrovna tak lehká doprovodná figurace; celek je pak živý, průzračně nadlehčený:



§ 12 Základní funkce

Dosud jsme se omezili na pozorování jednotlivých konsonantních akordů a na způsoby jejich spojů bez ohledu na úlohu, kterou mají v tónině, čili *tonální funkci*. Akord nepůsobí jen svou tónovou sestavou, úpravou, vyjádřením a způsobem spojení, nýbrž též tím, jak je zasazen do tonálního rámce skladby nebo skladebného úseku.

Konsonantní akord může vystupovat v úloze *tóniky*, může však mít též funkci jinou, *netónickou*. V prvém případě lze ho použít jako závěrečného akordu skladby, ve druhém nikoliv (předpokládáme-li ovšem, že skladba má působit jako pevně uzavřená).

Jako *tónika* (T) může působit konsonantní akord dur nebo moll vybudovaný *na základním tónu vládnoucí tóniny*.

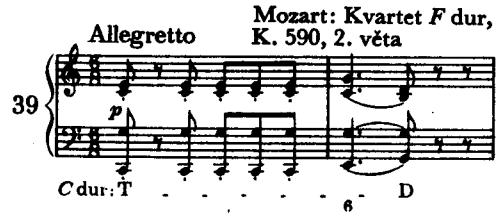
V tónině *C* dur zní tedy tónika *c e g*, v *c* moll *c es g*, v *A* dur *a cis e* apod.

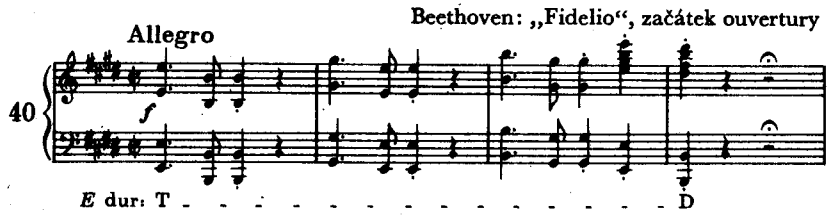
K tónice jakožto tonálnímu centru jsou všechny ostatní akordy vztahovány a podle ní posuzovány (určovány). Říkáme o nich, že jsou netónické.

Z netónických akordů je nejdůležitější akord dominantní čili *dominanta* (D). Dominanta je *konsonantní akord vybudovaný na V. stupni tóniny*. V tónině dur i moll je to trojzvuk durový. (Mollová dominanta je velmi vzácná.)

Postup od tóniky k dominantě v tóninách dur ukazují tyto příklady:

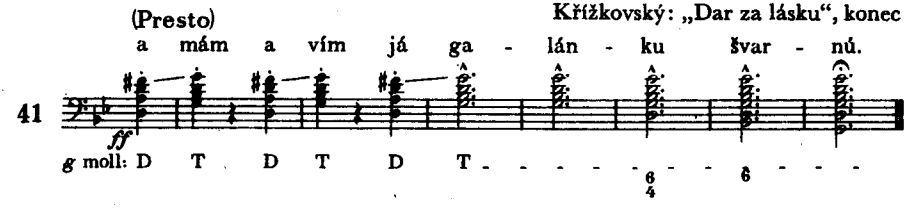
Skenováno pro studijní účely

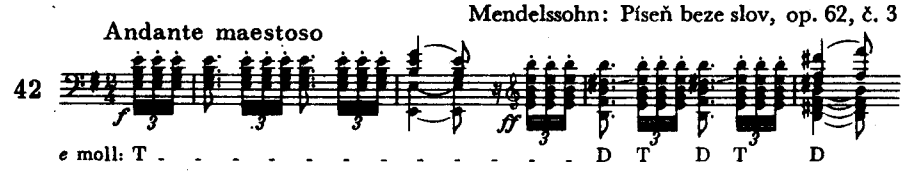




V př. 39 je tónický kvintakord vystřídán sextakordem, načež teprve nastoupí dominanta. V př. 40 je tónika nejprve rozkládána a teprve před nástupem dominanty je vyjádřena jako plně znějící kvintakord.

Uplatnění tóniky a dominanty *v tóninách moll* ukazují tyto příklady:





Pro durovou dominantu v moll je třeba použít zvláštní posuvky, která není zahrnuta v předznamenání.

Z tónů dominanty má zvláštní postavení tercie, již označujeme jako *citlivý tón*. Je to VII. stupeň tóniny (v moll VII. stupeň zvýšený). Citlivý tón má *stoupavou tendenci*, proto jej skladatelé *rozváději nahoru do I. stupně tóniny* (= do primy tóniky). Skladatelé též pečlivě dbají toho, aby citlivý tón nebyl zbytečně zdvojován.

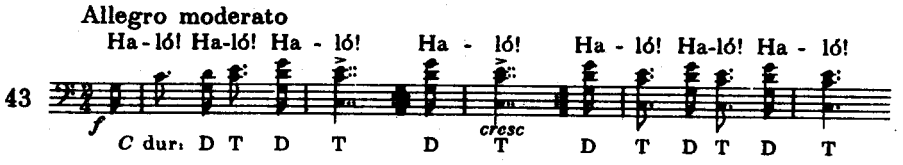
V příkladech 41 a 42 je řádné rozvedení citlivých tónů vyznačeno silnou stoupající čarou. Zdvojení citlivého tónu, k němuž došlo v posledním taktu v př. 42, jest jen dočasné: postupem melodie k následnému akordickému tónu *(fis)* zdvojení mizí.

Spoj D T v závěru skladby nebo skladebné části nazývá se *pravý* čili *autentický závěr* (viz př. 41). Je to nejčastější závěr.

Závěr na jakékoliv netónické harmonii se nazývá *poloviční*. Uplatňuje se přirozeně jenom uprostřed skladby (na konci skladebné části). Závěr T D (viz př. 40, též 42) se nazývá *poloviční autentický*.

Při domýšlení prázdné kvinty ve funkci dominanty nemohou vzniknout rozpaky o tom, jakou tercií je třeba tuto kvintu doplnit: bude samozřejmě vždy velká. *Neúplné tóniky* (bez kvinty) a *dominanty* (bez tercie) slyšíme například ve Smetanově „Písni na moři":

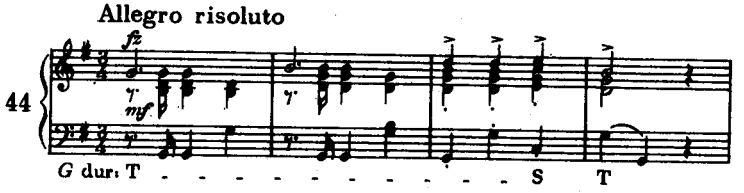
Skenováno pro studijní účely



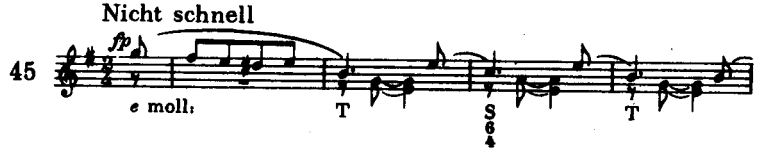
Protějškem dominanty je *subdominanta* (= spodní dominanta). Je to *netónická funkce reprezentovaná konsonantním trojzvukem na IV. stupni* (= o kvintu níže než tónika). V tónině moll je to trojzvuk moll, v tónině dur trojzvuk dur, někdy však též moll (mollová subdominanta).

Subdominanta v tónině dur se uplatňuje například na začátku 1. věty Dvořákovy Sonatiny pro housle a klavír, op. 100:

37

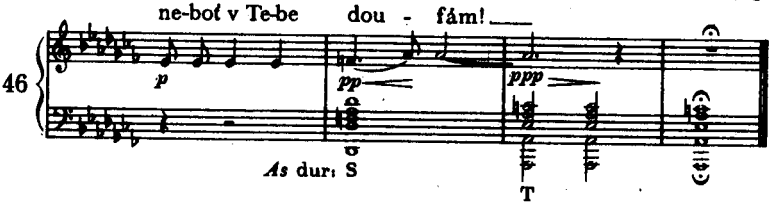


Uplatnění subdominanty v moll ukazuje začátek skladbičky „Erster Verlust" („První ztráta") z Schumannova „Alba pro mládež" (op. 68, č. 16):

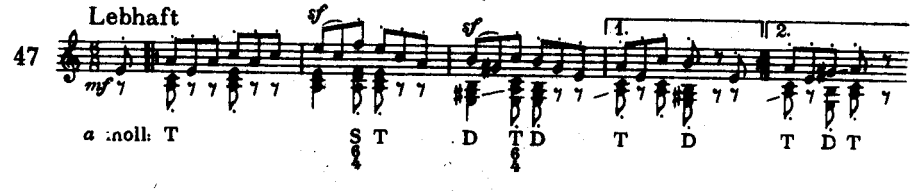


Závěr skladby, v němž před tónikou předchází subdominanta, nazývá se *plagální* (odvozený, též církevní). Je to závěr mnohem vzácnější než autentický. Je příznačný pro starou, církevní hudbu.

Autentický (D T) i plagální závěr (S T) jsou závěry *celé*, ústící do tóniky. Plagálním závěrem končí např. osmá Dvořákova „Biblická píseň" (op. 99):



Tónika, dominanta a subdominanta jsou *základní funkce*. (Později se seznámíme s funkcemi pomocnými, viz dále kap. V.) *Netónické funkce*, dominanta a subdominanta, skrývají v sobě vždy *pohybovou tendenci*, i když jsou představovány konsonantními akordy. V tom se liší od tóniky. Dominanta i subdominanta *tíhnou do tóniky*, jež je pro ně *tonálním centrem* („těžištěm"). Po tónice může následovat libovolná netónická funkce. Pěkně to ukazuje tento příklad ze Schumannova „Alba pro mládež" (ze skladbičky „Wilder Ritter", „Divoký jezdec", op. 68, č. 8):



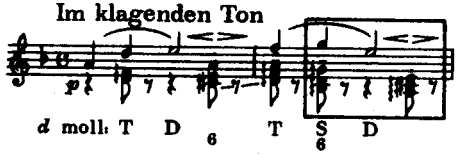
Skenováno pro studijní účely

Zde po každé netónické funkci následuje tónika.

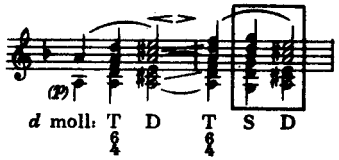
Ve srovnání s dominantou vyskytuje se subdominanta mnohem řídčeji. Zejména ve starší hudbě se skladatelé dotýkali subdominanty jen letmo. Proti šesterému uvedení dominanty v př. 47 v celkovém trvání 14 ♪ je subdominanta uvedena jen dvakrát v celkovém trvání 2 ♪.

Skladatel nemusí ovšem vždy vyhovět přirozenému spádu každé netónické harmonie do tóniky. Při *spojení dvou netónických funkcí* není pak pohybové napětí uvolněno, nýbrž trvá dále. Jako *přirozený* se jeví spoj S D. Naproti tomu spoj D S působí nepřirozeně, a je tudíž vzácný. Přirozený spoj S D vidíme ve skladbičce „Volksliedchen" („Lidová písnička") ze Schumannova „Alba pro mládež" (op. 68, č. 9):

48

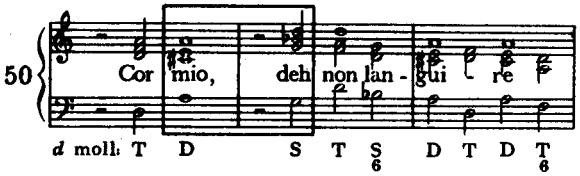


49



Po dominantě v polovičním závěru působí však subdominanta zcela dobře, zejména je-li oddělena pomlkou. Vidíme to v tomto úryvku (začátku) z madrigalu „Cor mio, deh non languire" („Zanech touhy, srdce mé") od Luzzasca Luzzaschiho:

50



Hojné používání spojů D S v souvislém hudebním toku je příznačné pro starou hudbu předbarokní.

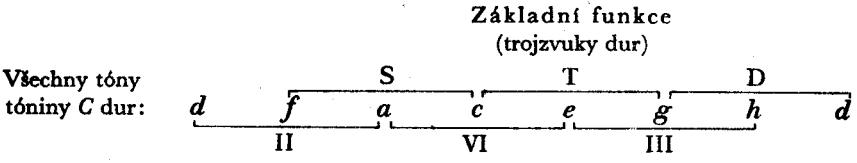
Vedlejší konsonantní trojzvuky

§ 13

Tři základní funkce (T, D, S) jsou v tónině dur i moll reprezentovány třemi konsonantními trojzvuky (na I., V. a IV. stupni). Ostatní konsonantní trojzvuky v tónině, jež nazýváme *vedlejšími*, můžeme pojímat jako *funkční směšeniny*.

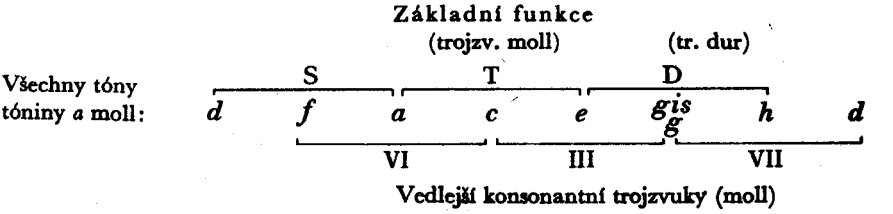
Vedlejší trojzvuky budeme označovat římskými číslicemi, podle stupně, na němž jsou vybudovány: II, VI, III. Je to nejjednodušší způsob.

Ježto základní funkce obsahují všechny tóny tóniny, uplatňují se v každém vedlejším trojzvuku *složky jednotlivých funkcí*. Ukazuje to tento přehled:



Vedlejší konsonantní trojzvuky (moll)

Skenováno pro studijní účely



Trojzvuk na II. stupni v dur je tedy subdominantní *(f a)* s dominantní příměsí *(d)*. Trojzvuk na VI. stupni je tónicko-subdominantní (z tóniky *c e*, ze subdominanty *a c*). Trojzvuk na III. stupni je dominantně tónický (v *C* dur *g h* + *e g*); v tónině moll lze utvořit konsonantní trojzvuk na III. stupni jen s použitím mollové dominantní tercie (v *a* moll *g*). Podobně je tomu na VII. stupni v moll; velký trojzvuk na nezvýšeném VII. stupni v moll je funkční směsí mollové dominanty (v *a* moll *e g h*) a subdominanty.

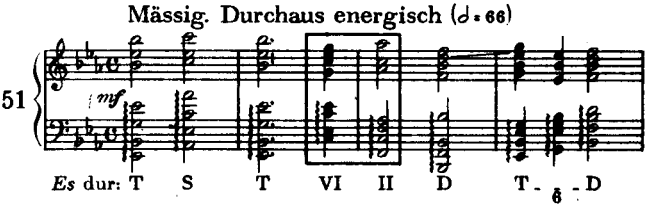
39

Dvojfunkčnost vedlejších konsonantních trojzvuků je patrna zejména při přímém spojení s tónikou (tedy při II T, VI T, III T). Při jiných sledech, zejména při spojích vedlejších trojzvuků navzájem, projevuje se někdy nápadný *odklon od hlavní tóniny*, způsobený nejčastěji tím, že vedlejší akordy jakožto konsonance stojí svou kvalitou na stejné úrovni jako akordy, jež reprezentují základní funkce, a prosazují se tudíž jako *základní funkce z paralelní tóniny*.

Z přehledu vedlejších konsonantních trojzvuků vskutku vidíme, že vedlejší akordy v tónině dur se celkem kryjí se základními funkcemi paralelní tóniny moll a obráceně.

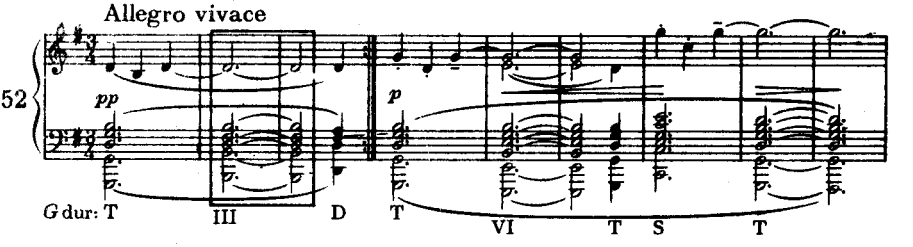
Uvidíme dále, že zakotvení v tónině je uvolňováno v tzv. *sekvencích*, v nichž se právě uplatňují zvýšenou měrou vedlejší harmonie, funkčně rozeklané. (Viz dále § 35.)

Z vedlejších konsonancí v dur jsou zcela běžné trojzvuky na II. a na VI. stupni. Je jich použito v tomto úryvku ze Schumannovy Fantazie, op. 17:

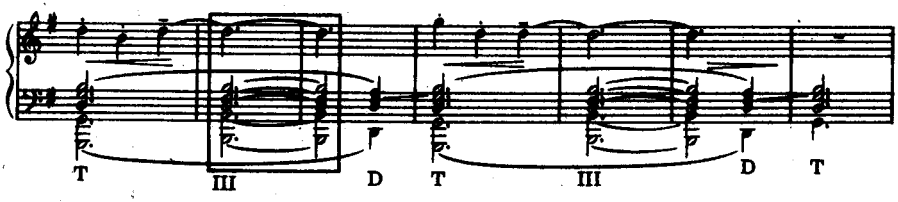


Naše ukázka končí polovičním autentickým závěrem. Skočné paralelní kvinty mezi basovým a nejblíže vyšším tónem jsou v instrumentálních skladbách romantiků zcela běžné. Ostatně zde nejde o samostatně vedené hlasy, nýbrž o vhodné výplně akordickými tóny v prostoru mezi vrchní melodií a basem; proto jsou též oktávové postupy v pravé ruce slohově nezávadné.

Trojzvuk na III. stupni v dur je ve starší hudbě vzácný. Novější skladatelé jej však rádi zdůrazňují častějším uváděním. Vidíme to v ukázce z 2. věty IV. symfonie J. B. Foerstra, op. 54:



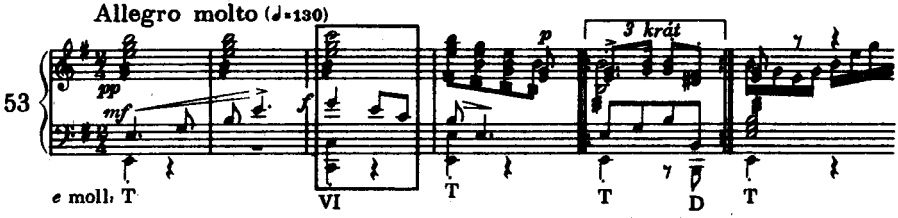
Skenováno pro studijní účely



Skladatel zde použil výhradně kvintakordů. Vedlejší trojzvuky jsou vesměs uvedeny tónikou nebo spojeny s ní; tónika se tudíž ustavičně vrací.

Trojzvuk na VI. stupni v moll je vlastně jediný vedlejší konsonantní akord, v němž se neuplatňuje tercie vzácné mollové dominanty. Použil ho v přímém navázání na tóniku Dvořák v hlavním tématu 1. věty symfonie „Z Nového světa“:

40

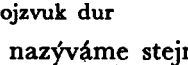


Zde se uplatňují ve větší míře následné akordické tóny. Všechny akordy jsou upraveny jako kvintakordy. Skladatel se nerozpakoval ve spoji VI T (mezi 3. a 4. taktem) vést soprán a tenor v paralelních oktávách.

Dominantní čtyřzvuk. Septakord

§ 14

Nejčastějším disonantním akordem je *dominantní čtyřzvuk*. Vznikne nakupením tří tercií *na V. stupni v tónině dur i moll*. Je to tedy trojzvuk dur obohacený o další tón, vzdálený o malou septimu od základního tónu. Jeho terciové schéma vypadá takto:



Jednotlivé tóny čtyřzvuku nazýváme stejně jako tóny trojzvuku podle intervalových vzdáleností od základního tónu v terciovém schématu; tón *f* v akordu *g h d f* je tedy jeho *septimou*.

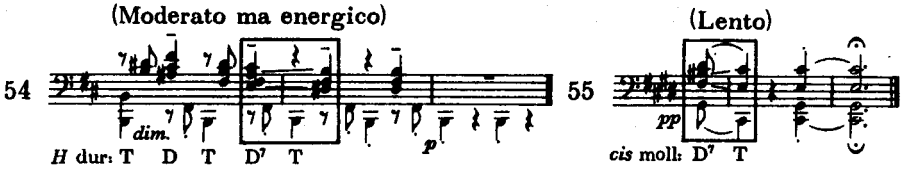
Dominantní čtyřzvuk je mírně dráždivý, přitom však velmi lahodný. Jeho *disonantnost* je *charakterizována malou septimou (g f)* a *zmenšenou kvintou (h f)*; v úpravách mohou ovšem tyto dvojzvukové disonantní složky znít v obratech jako velká sekunda (též nóna) a zvětšená kvarta.

Stoupavost citlivého tónu (v *C* dur i moll *h*) je v dominantním čtyřzvuku ještě *výraznější* než v trojzvuku. *Septima má tendenci klesavou*, a *rozvádí se* tudíž *dolů*. Dominantní čtyřzvuk tíhne do tóniky naléhavěji než trojzvuk. Uplatňuje se proto obzvlášť dobře *v autentickém závěru* na konci skladby nebo na konci pevně uzavřené skladebné části. V polovičním závěru, na němž se skladba jen dočasně zastaví, jeví se jako vhodnější pouhý konsonantní trojzvuk, neboť disonantní harmonie čtyřzvuková je nadána přílišnou pohybovostí.

Funkčně představuje dominantní čtyřzvuk *dominantu se subdominantní příměsí*. Označujeme jej D^7.[4]

Skenováno pro studijní účely

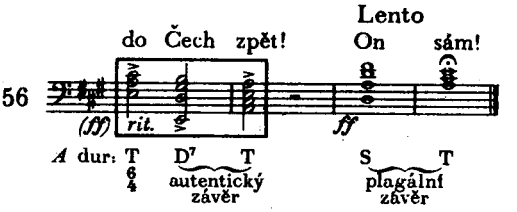
Jako ukázky *autentických závěrů*, v nichž je použito dominantních čtyřzvuků, uvádíme závěr první části Smetanovy skladby „Před hradem" (z klavírního cyklu „Sny", př. 54) a závěr Chopinovy Etudy *cis* moll, op. 25, č. 7 (př. 55):



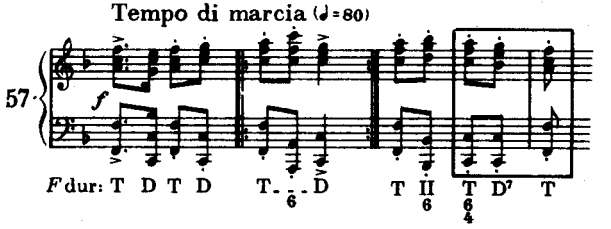
41 Dominantě v autentickém závěru předchází často *tónický trojzvuk* na těžké době ve tvaru *kvartsextakordu.* V tomto sledu představuje tónický kvartsextakord harmonii, tíhnoucí velmi naléhavě do následující dominanty, která ovšem zase sama tíhne do dalšího, pevně zakotveného tónického kvintakordu. Závěr, v němž zní před lehčí dominantou těžký tónický kvartsextakord, byl pro svou účinnost velmi oblíben. Uvádíme dva příklady z tvorby Smetanovy a Dvořákovy:

KADENČNÍ KVARTSEXTAKORD

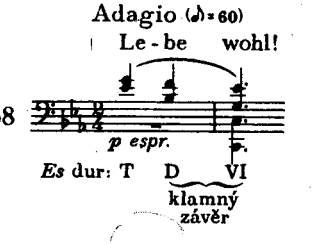
Smetana: „Tři jezdci"



Dvořák: „Čert a Káča", 1. jednání



Beethoven: Sonáta, op. 87



Tónický kvartsextakord před dominantou se nazývá *kadenční.* Slovo *kadence* (od lat. cadere = padati) znamená sled akordů se závěrem na konci, někdy též sám závěr.

Po dominantě, ať již trojzvuku či čtyřzvuku, nemusí ovšem vždy následovat tónika. Nástup jiného akordu než očekávané tóniky posluchače „oklamává". Stane-li se tak v závěru, nazývá se takový závěr *klamný.*

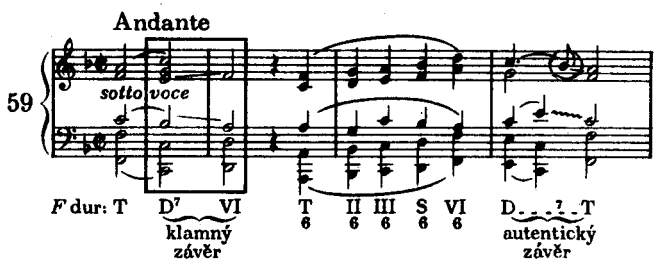
Klamným závěrem začíná například Beethovenova klavírní sonáta „Les adieux, l'absence et le retour" („Loučení, nepřítomnost a návrat"), př. 58.

Dominanta je zde vyjádřena jenom jako neúplný trojzvuk. Rovněž vstupní tónika je neúplná (bez kvinty).

Podobně začíná klamným závěrem pochod kněží na začátku 2. jednání Mozartovy „Kouzelné flétny":

[4] Toto označení je vžité. Kdybychom chtěli vystihnout funkční povahu dominantního čtyřzvuku obecněji, mohli bychom jej značit D^S, kdež připojené S upozorňuje právě na subdominantní příměs. K takovému způsobu značení se uchýlíme až u alterovaných akordů (v kap. V).

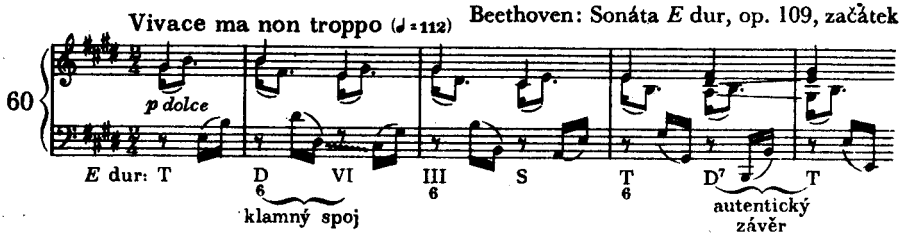
Skenováno pro studijní účely



Tento příklad ukazuje, jak dává klamný závěr podnět k dalšímu rozvoji hudby a jak je o něco dále vyhověno přirozenému spádu dominanty do tóniky autentickým závěrem. V autentickém závěru na konci ukázky je zároveň vidět, jak může být dominantní trojzvuk *dodatečně obohacen septimou.* Citlivý tón, znějící ve středním hlase, není zde rozveden, jak ukazuje vlnovka; avšak rozvodný tón, do něhož měl vyplynout, zazní přesto v jiném hlase. 42

Náš příklad též ukazuje, jak se může skladatel vyhnout nežádoucím kvintovým a oktávovým paralelám v sledu sextakordů v základní poloze; činí tak *střídavým zdvojováním různých tónů.* (Nejspodnější oktávy představují zde pouhé zesílení jediného hlasu, basu.)

Sled D VI nebo D7 VI v souvislém toku hudby nemůže ovšem působit jako klamný závěr, neboť chybí členicí zářez. Říkáme mu *klamný spoj:*



Viděli jsme již, že dominantní čtyřzvuk nemusí nastoupit naráz, nýbrž i postupně v posloupnosti trojzvuk - čtyřzvuk (viz konec příkladu 59). Obrácený postup — od složitější harmonie čtyřzvukové k jednodušší trojzvukové, konsonantní — není u dominanty možný, neboť *jednou zazněvší dominantní septimu nelze z posluchačova vědomí vyhladit jinak než rozvedením do dalšího, nejvhodněji tónického akordu* nebo aspoň prostým *nástupem nového akordu.* Dává-li skladatel zaznít po dominantním čtyřzvuku pouhému trojzvuku, jde o trojzvuk *domnělý* (jen „v notách"), neboť dominantní septima v něm působí dále. I taková septima („zmizevší") si žádá rozvedení, ať již autentického či klamného (do VI).

Vidíme to na konci uvedeného příkladu 60: těsně před nástupem poslední tóniky zní předcházející dominanta jako trojzvuk, má však přesto význam čtyřzvuku; Beethoven též septimu *a* skutečně rozvedl (dolů do *gis*).

Ve všech dosud uvedených příkladech bylo použito dominantních čtyřzvuků *se základním tónem v basu* čili *v základním tvaru.* Základní tvar každého čtyřzvuku, sestaveného z tercií, nazývá se *septakord.* Tento název je utvořen podle rozpětí terciového schématu.

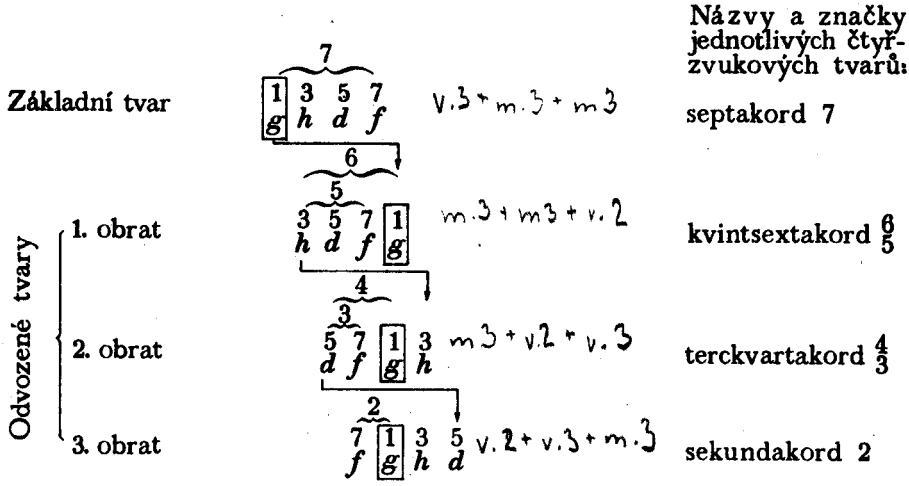
Obraty dominantního septakordu

§ 15

Na rozdíl od trojzvuků, majících 3 tvary, mají čtyřzvuky 4 tvary. Ze základního tvaru čtyřzvuku, zvaného *septakord,* utvoříme *odvozené tvary* postupným

Skenováno pro studijní účely

přenášením nejspodnějšího tónu do výše čili *obracením*. Podle toho se pak nazývají odvozené tvary čtyřzvuku *obraty septakordu*:

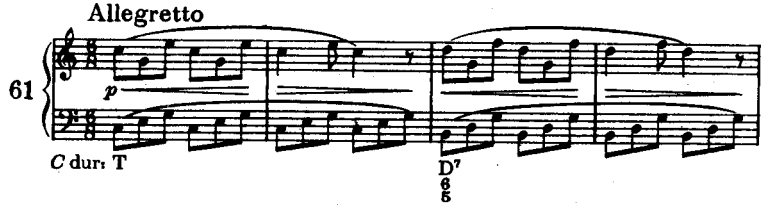


Názvy jednotlivých tvarů jsou utvořeny podle intervalových vzdáleností mezi nejnižším tónem a septimou a nejnižším tónem a původní primou. První dva obraty jsou podle toho vymezeny vždy dvěma intervaly, základní tvar a třetí obrat jen jedním (neboť zde zní nejníže jeden z tónů, k němuž vzdálenost měříme).

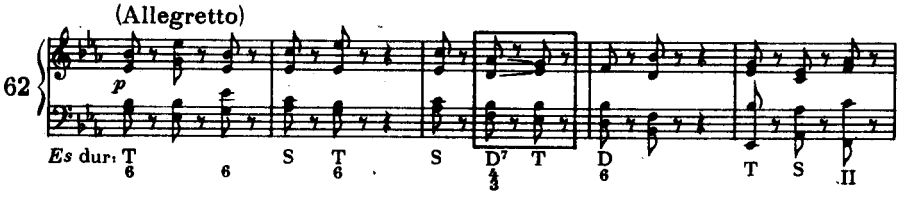
Odvozené tvary (obraty) jsou poněkud méně pevné než základní tvar, septakord. Uplatňují se proto vhodněji v souvislém proudu hudby než v závěru. Pro autentický závěr D^7 T i pro klamný závěr D^7 VI se hodí lépe septakord.

Ve značce D^7 znamená číslice 7 tón, který se ve srovnání s trojzvukem uplatňuje *navíc*. Užíváme tudíž značky D^7 jak pro septakord, tak i pro jeho obraty. Značky tvarů ($\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, 2), pokud je jich třeba, píšeme zvlášť (v jiném řádku).

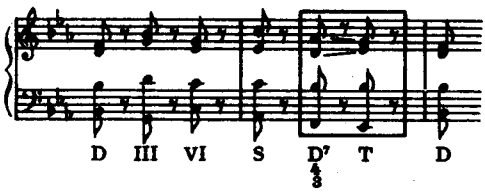
V následujícím úryvku z Vaňhalovy klavírní Sonatiny (op. 1, č. I) je použito *dominantního kvintsextakordu* ve figuračním vyjádření:



V dalším příkladu z 3. věty Mozartova smyčcového Kvartetu *Es* dur, K. 428, ozve se dvakrát *dominantní terckvartakord* (v rámečku):

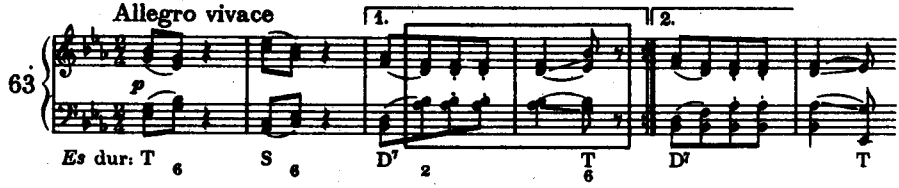


Skenováno pro studijní účely



V obou terckvartakordech jsou citlivé tóny i septimy řádně rozvedeny.

Z téhož Mozartova kvartetu (ze 4. věty) uvádíme ukázku, v níž se vyskytuje *dominantní sekundakord*. Nastupuje po výměně tónů (= změně úpravy) po septakordu:



V předposledním taktu ukázky zní na druhé osmině pouhý trojzvuk. Vzhledem k tomu, že septima zazněla už na první osminu, působí po celé trvání dominanty, až do jejího rozvedení do tóniky.

O *rozloze* subdominanty v druhém taktu můžeme říci, že je *rozštěpená*, neboť skupina dolejších hlasů je příliš vzdálena od skupiny hlasů horních.

Rozumí se, že dominantní čtyřzvuk se může uplatnit též jako *neúplný*, právě jako trojzvuk. Aby bylo zřejmo, že jde o čtyřzvuk, nesmí v něm ovšem scházet septima. V septakordech bývá zcela běžně vynechávána kvinta.

Literatura k rozboru

§ 16

Konsonantní trojzvuky a dominantní čtyřzvuk představují *nejzákladnější harmonický materiál*, s nímž se v hudbě setkáváme napořád. I ve velmi prostých skladbách se však vedle toho objevují harmonické jevy další. Nadto pak bývá tento materiál rozmanitě vyzdobován a někdy též uplatňován v odchylném funkčním významu. Úseky hudby, vhodné pro nejelementárnější harmonický rozbor, jsou tudíž poměrně vzácné a je třeba je zvlášť *vyhledávat*.

Upozorňujeme v dalším na několik vybraných skladebných úseků, které se hodí k analýze na základě dosud probrané látky. Je třeba si všímat použitých akordických druhů, tvarů, poloh, rozloh, zdvojených tónů, následných akordických tónů a případného figuračního vyjádření a způsobu spojů. K tomu je třeba si uvědomit u každého akordu jeho tonální funkci. U dominantních trojzvuků i čtyřzvuků je třeba dále si všímat toho, byly-li tóny, jež si žádají určitého postupu (citlivý tón a septima), skutečně rozvedeny či ne.

Při určování funkcí musí analytik nejprve *rozpoznat tóninu*, v níž zkoumaný skladebný úsek probíhá. Viděli jsme v některých uvedených ukázkách, že tóninu nelze vždy určovat jen podle předznamenání (srov. příklady 46, 50, 54).

Na některé rysy připomínaných úryvků skladeb je upozorněno zvlášť. Při studiu je radno si zahrát souvisle větší část skladby nebo i skladbu (větu) celou, podrobně analyzovat pak jen požadované takty.

Skenováno pro studijní účely

Beethoven: Sonáty pro klavír **Es dur,** op. 7, 3. věta, prvních 8 taktů; v téže větě střední část *(Minore)*, prvních 6 taktů. **As dur,** op. 26, 3. věta *(Marcia funebre)*, první 4 takty. **D dur,** op. 28, 3. věta, prvních 8 taktů v *D* dur, dalších 8 taktů v *A* dur, dalších 8 taktů opět v *D* dur a dalších 8 opět v *A* dur. První 4 takty v každém úseku představují neúplnou tóniku. Pozoruhodné je zde vyjádření první tóniky pouhou tercií; teprve pozdější nástup plného trojzvuku ozřejmí, o který akord šlo. **Es dur,** op. 31, č. III, 2. věta (scherzo), prvních 9 taktů. V dominantním terckvartakordu (v 1. a 5. taktu) není septima rozvedena, nýbrž volně vedena vzhůru; mezi nejvyššími hlasy vzniká tak postup od zmenšené kvinty k čisté. **C dur,** op. 53, finale (rondo), prvních 8 taktů. — Trio **Es dur** pro housle, violu a violoncello, op. 3, 1. věta, posledních 8 taktů. Neúplné dominantní čtyřzvuky, jen někdy dodatečně doplňované; pokud se vůbec neozve základní tón, jsou takové neúplné čtyřzvuky shodné se zmenšeným trojzvukem (viz dále kap. III). — Trio (serenáda) **D dur** pro housle, violu a violoncello, op. 8, 2. věta (menuet), posledních 10 taktů (coda). Neúplné akordy. — Kvartety. **G dur,** op. 18, č. II, finále, posledních 12 taktů. **C moll,** op. 18, č. IV, 2. věta, posledních 13 taktů; tamtéž 3. věta, trio, prvních 10 taktů. **Es dur,** op. 74, 1. věta, posledních 17 taktů. — Symfonie. **II,** 1. věta, posledních 7 taktů. Poslední tónika vyznívá neúplně jenom na základním tónu. **III,** 1. věta, posledních 11 taktů; tamtéž 3. věta, posledních 12 taktů. **IV,** 3. věta, posledních 19 taktů. **V,** 1. věta, posledních 12 taktů; tamtéž 4. věta, posledních 41 taktů. **VIII,** 1. věta, posledních 16 taktů.

Dvořák: Moravské dvojzpěvy, op. 32, č. 9, „Prsten", posledních 13 taktů.

Erben-Martinovský: Nápěvy písní národních v Čechách (nové vydání J. Jindřicha). **„Krádež"** (píseň „Naše Káča pláče, co je jí?", str. 282—283), celá píseň. **„Oklamaný milý"** (píseň „Sil jsem proso na souvrati", str. 175), 8 taktů. **„Otcovské napomenutí"** (píseň „Pí, synáčku, pomaloučku", str. 122), 8 taktů. **„Podivná svíčka"** (píseň „Přemilá kmotra, jste-li vy tak chytrá", str. 136), 8 taktů. **„Škaredá žena"** (píseň „Pořád mně dávají, co se mně nelíbí", str. 64), celá píseň. **„Zápověď"** (píseň „Všecky, všecky Klášterský panenky", str. 245), 8 taktů. **„Žádost Staročechův"** (píseň „Aby nás Pán Bůh miloval", str. 131), 10 taktů.

Haydn: Sonáta *Es* dur pro klavír, op. 14, č. II (s větami *Allegro moderato* $\frac{3}{4}$, *Minuetto Es* $\frac{3}{4}$ *Presto* $\frac{2}{4}$), 1. věta, první 4 takty. Neúplné a figuračně vyjádřené akordy. V dominantním čtyřzvuku na poslední osmině v 1. a 3. taktu schází základní tón. — Kvartety. **G dur,** op. 1, č. IV, 1. věta, prvních 8 taktů. **B dur,** op. 1, č. V, 2. věta, první 4 takty. **Es dur,** op. 20, č. I, 2. věta, prvních 8 taktů. Postup všech nástrojů v tercích v 5. a 6. taktu je harmonicky poněkud neurčitý; lze jej chápat nejspíš jako T II T S D VI. **C dur,** op. 74, č. I, 2. věta, posledních 9 taktů.

Chopin: Mazurka *C* dur, op. 24, č. 2. Posledních 16 taktů. Skočné kvintové paralely, způsobené střídavým užíváním úzké a široké rozlohy.

Jírovec: Valčíky pro klavír (Čeští klasikové, vyd. J. V. Sýkora, I, str. 40). **Č. 2,** posledních 8 taktů. **Č. 6,** prvních 8 taktů.

Křížkovský: „Odpadlý od srdca" (Dílo I, str. 34), posledních 10 taktů. „Věrný do smrti" (Dílo I, str. 33), prvních 6 taktů.

Mozart: Sonáty pro klavír. **G dur** (z r. 1777), 1. věta *(Allegro* $\frac{3}{4}$), první 4 takty. **D dur** (s větami *Allegro* $\frac{6}{8}$, *Adagio A* $\frac{3}{4}$, *Allegretto* $\frac{2}{4}$), 1. věta, první 4 takty. — Variace *A* dur pro klavír na téma „Come un'agnello" od Sartiho, prvních 8 taktů tématu. — Sonáta *B* dur pro housle a klavír, Köch. 378, 3. věta, posledních 12 taktů. — Symfonie. **G moll,** Köch. 550, 1. věta, posledních 7 taktů. **Es dur,** Köch. 543, 3. věta, prvních 8 taktů. — Malá noční hudba, 4. věta, posledních 12 taktů.

Scarlatti D.: Sonáta *D* dur $\frac{3}{8}$, prvních 9 taktů. Skladba je uvedena jako č. 21 v Sauerově výběru 25 sonát Domenica Scarlattiho, jako č. 5 v Köhlerově výběru 18 Scarlattiho skladeb, konečně jako č. 6 ve výběru Bülowově (zde pod názvem Gigue).

Schumann: Album pro mládež, op. 68. „Fröhlicher Landmann von der Arbeit zurückkehrend" („Veselý venkovan při návratu z práce"), poslední 4 takty. „Sicilianisch", poslední 4 takty.

Skenováno pro studijní účely

Smetana Libuše, předehra, prvních 25 taktů. — Lousina polka, trio, první 4 takty.
Turini: Sonáta *Des* dur pro klavír (v Köhlerových „Les maîtres du clavecin" II), 1. věta, posledních 8 taktů.
Vaňhal: Andante *G* dur ze Sonatiny pro klavír, op. 1, č. 2 (České sonatiny, vyd. K. Emingerová a O. Kredba, str. 15), posledních 5 taktů.

Skenováno pro studijní účely

§ 17 Lehké neakordické tóny

Akord může být ve skladbě dočasně pozměněn nebo obohacen tónem, který není jeho součástí. Každý takový cizí, do akordu nenáležející tón označujeme obecně jako *neakordický*. V době, po kterou neakordický tón do akordu zasahuje, nezní vlastně akord, nýbrž *průběžná harmonie*. Je to souzvuk blízký akordu; od akordu, v jehož oblasti působí, se jen poněkud odchyluje.

Neakordické tóny mají ve skladbě především *význam melodický*. Jejich harmonický účin je celkem malý (ve srovnání s účinem akordů). Zcela harmonicky nenápadné jsou *lehké neakordické tóny*, nastupující později než akord, jejž komplikují nebo pozměňují. Lehké neakordické tóny připadají vždy na lehkou (nebo aspoň lehčí) dobu — odtud jejich jméno.

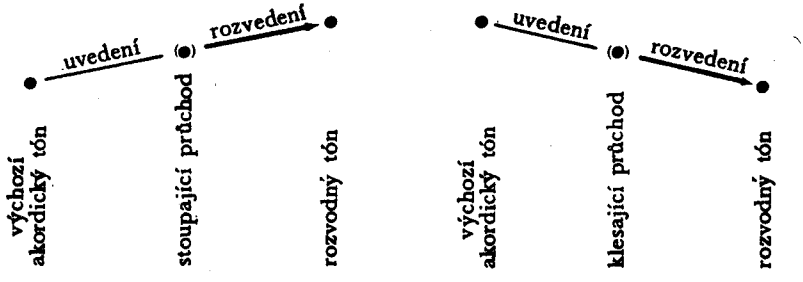
Neakordický tón vnáší do akordu *napětí*, které se musí uvolnit *rozvedením*, tj. sekundovým postupem k nejbližšímu tónu akordickému. Rozvedením přechází průběžná harmonie do akordu. Některé neakordické tóny se nerozvádějí, nýbrž *setrvávají* a nutí k dalšímu postupu jiné tóny (akordické).

O něco méně důležité než rozvedení neakordických tónů jest jejich *uvedení*. Neakordické tóny mohou být uvedeny buď sekundovým krokem, nebo setrváním hlasu na dřívějším místě.

Řádným uvedením a rozvedením se vyznačují *pravidelné neakordické tóny*. Rozlišujeme trojí druh lehkých neakordických tónů. Jsou to: 1. průchodný tón, 2. střídavý tón, 3. předjímka (anticipace).

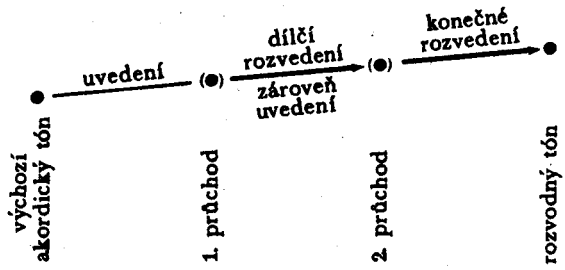
PRŮCHOD

Průchodný tón (krátce *průchod*) je lehký neakordický tón, který se rozvádí týmž směrem, kterým byl uveden. Může být *stoupající* nebo *klesající*:



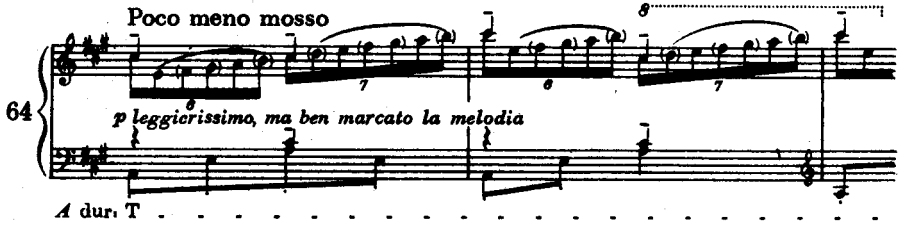
Průchod vyplňuje prostor mezi dvěma sousedícími akordickými tóny. Je-li tento prostor větší (kvartový), musí skladatel použít dvou pravidelných průchodů za sebou:

Skenováno pro studijní účely



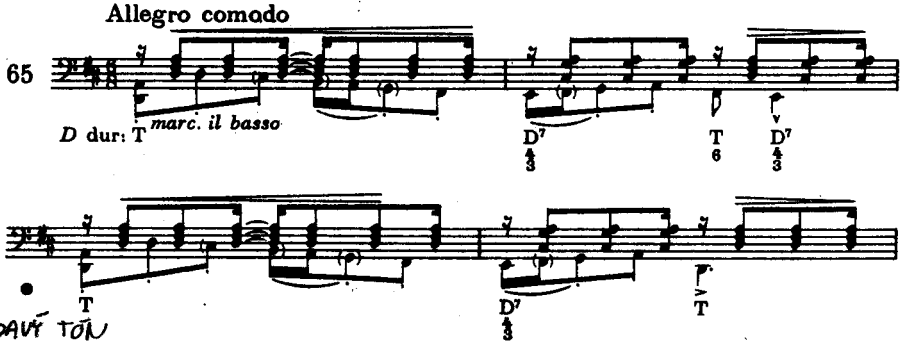
Kvarta představuje největší možný prostor mezi sousedícími akordickými tóny téhož akordu.

Uvádíme ukázku ze Smetanovy klavírní skladby „V Čechách" (ze „Snů"), v níž je trojzvuk *A* dur bohatě vyzdoben průchodnými tóny v souvislých stupnicových bězích:

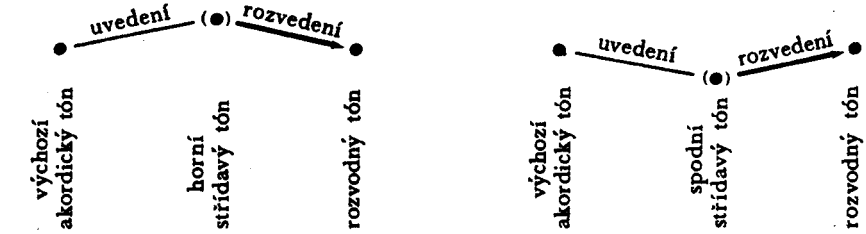


Průchodné tóny jsou zde v oblých závorkách. Vidíme, že základní průzračnost konsonantního akordu není zastíněna množstvím použitých průchodů. Lehké průběžné harmonie, vytvořené jednotlivými průchody, jsou zcela bezvýznamné.

Proti ozdobnému uplatnění průchodů v ukázce ze Smetanových „Snů" mají průchody v následující ukázce z Foerstrových „Erotových masek" (op. 98) poněkud větší váhu, ježto představují v basu melodicky rovnocenné složky s tóny akordickými:



Střídavý tón je lehký neakordický tón, který se rozvádí opačným směrem, než kterým byl uveden. Může být *horní* nebo *spodní:*

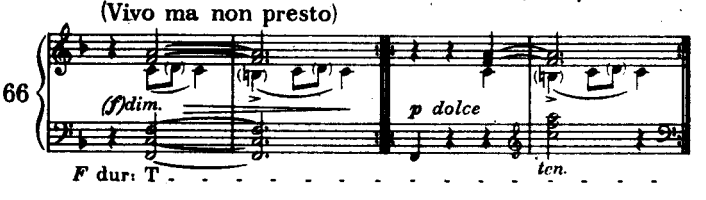


Skenováno pro studijní účely

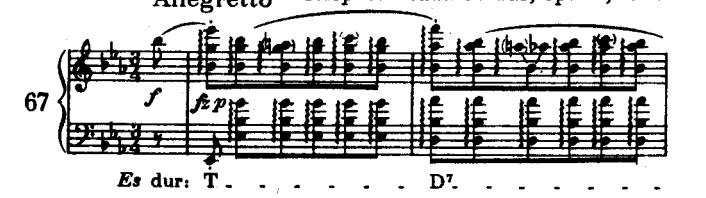
Střídavý tón představuje pouhé *vychýlení* od akordického tónu, k němuž se melodie opět vrátí. Výchozí akordický tón je střídavým tónem jenom dočasně *vystřídán.*

Střídavý tón je poněkud nápadnější než průchod. Je to způsobeno změnou směru v melodickém pohybu, *melodickým zlomem,* v jehož vrcholu střídavý tón právě stojí. Tato okolnost vede skladatele ke zvýšené péči o způsob uvedení a rozvedení. Projevuje se to konkrétně u *spodních střídavých tónů,* které jsou většinou uváděny i rozváděny *půltónovým krokem.* Ukazují to tyto příklady:

Smetana: Furiant z „Českých tanců"

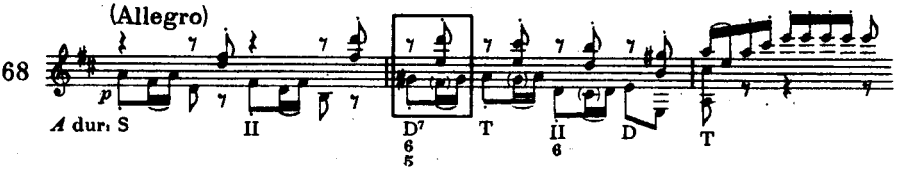


Allegretto Chopin: Etuda *Es* dur, op. 10, č. 11

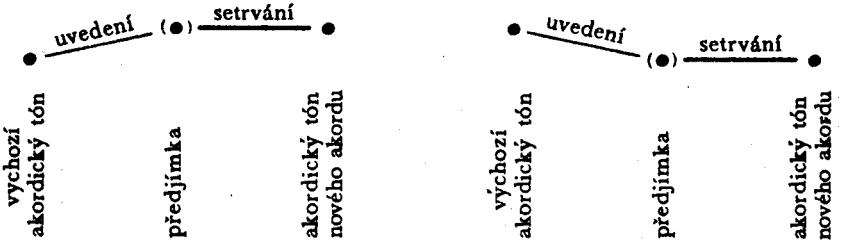


V př. 66 je spodní střídavý tón poněkud zdůrazněn (žádaným akcentem a délkou), nastupuje však v rámci již vládnoucího akordu. V druhém taktu příkladu 67 je pozoruhodna ostrá srážka střídavého tónu *a* s akordickým tónem *as* (septimou dominantního čtyřzvuku). Spodní střídavé tóny se zhusta vymykají tónovému systému vládnoucí tóniny; vidíme to v obou uvedených příkladech (v *F* dur není *h*, v *Es* dur není *a*).

Mezi VI. a VII. stupněm tóniny ponechávají skladatelé běžně spodní střídavé tóny ve vzdálenosti celotónové, jako například v této ukázce z 1. věty Beethovenovy Serenády *D* dur pro flétnu, housle a violu, op. 25:

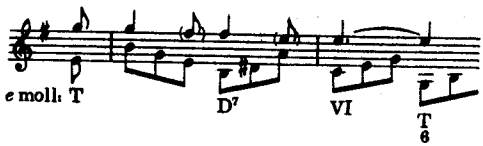


Předjímka čili *anticipace* je lehký neakordický tón, který je uváděn sekundovým krokem a setrvává na svém místě v oblasti následujícího akordu jako tón akordický:



Sestupné předjímky čteme například v Rameauově „Gigue en rondeau":

Skenováno pro studijní účely



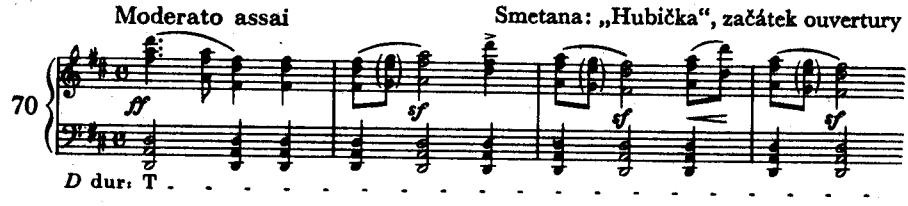
Předjímky v závěrech jsou příznačné pro barokní hudbu.

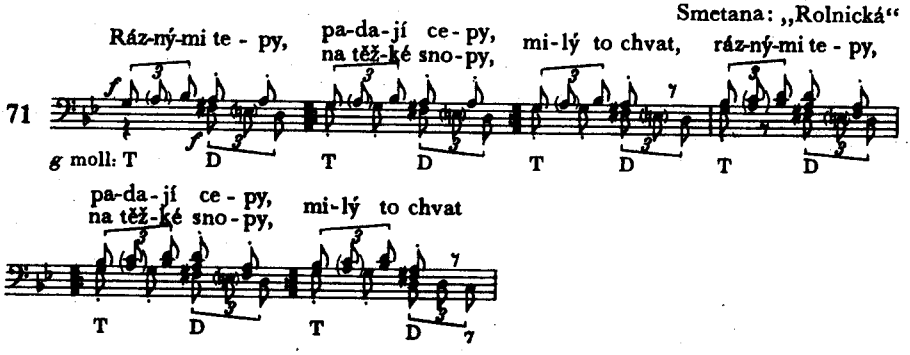
Sdružené lehké neakordické tóny. Lehká neakordická figurace

§ 18

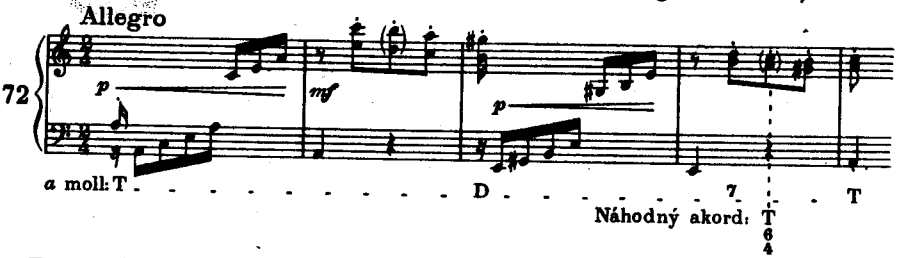
50

Lehké neakordické tóny téhož druhu vystupují často *sdruženě*, ve dvojicích. Takové dvojice jsou nejvhodněji uváděny i rozváděny *v paralelních tercích nebo sextách*, jak ukazují tyto příklady:





Lehké neakordické tóny, zejména sdružené, pozmění někdy akord, v jehož oblasti se uplatňují, takovým způsobem, že vytvoří průběžnou harmonii, která má stejné složení jako odjinud známý akord (jiný než právě vládnoucí). O takové průběžné harmonii mluvíme jako o *náhodném akordu*. Vidíme to například v této ukázce z klavírní Sonatiny *a* moll od Jiřího Bendy:



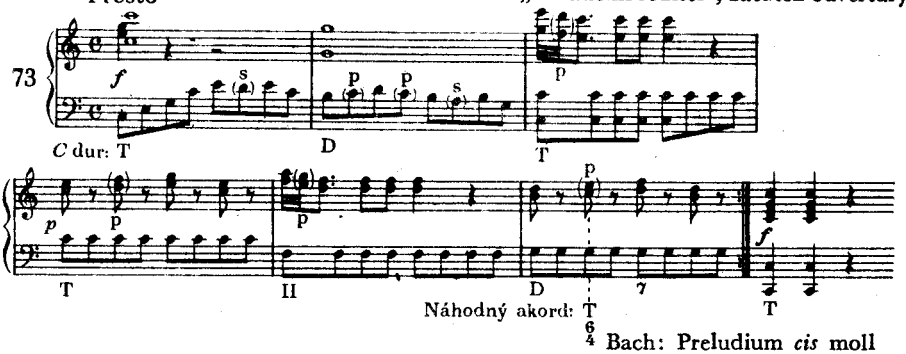
Ze souvislosti je zřejmo, že tónický kvartsextakord ve 4. taktu jest jen náhodným akor-

Skenováno pro studijní účely

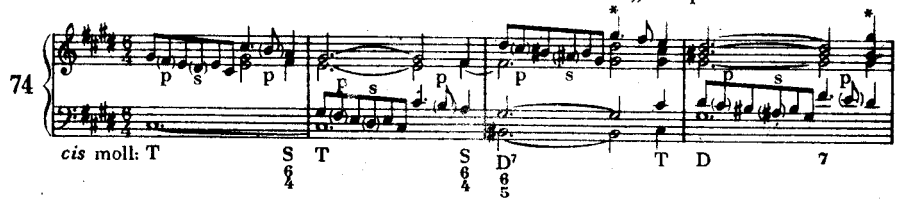
dem, neboť v obdobném místě ve 2. taktu šlo rovněž jen o průběžnou harmonii; nadto pak oblast každého vládnoucího akordu zabírá zde pravidelně vždy 2 takty.

O uplatňování lehkých neakordických tónů mluvíme jako o *lehké neakordické figuraci*. Uvádíme ukázky hudby, v níž je používáno pravidelných průchodů a střídavých tónů.

Presto — Mozart: „Divadelní ředitel", začátek ouvertury



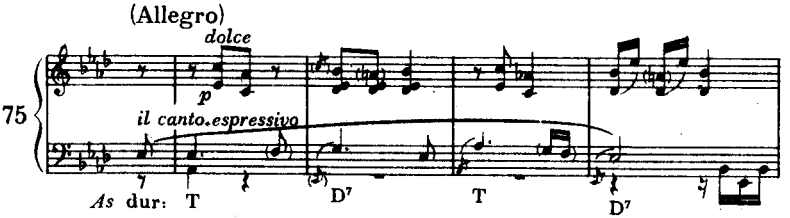
Bach: Preludium *cis* moll z „Temperovaného klavíru" I



Průchodné tóny jsou označeny *p*, střídavé *s*. V místech označených hvězdičkou * zní dominantní trojzvuk, působí však čtyřzvuk. (Viz § 14.)

§ 19 Zvláštnosti a volnosti v lehké neakordické figuraci

Průchody a střídavé tóny se rozvádějí nejčastěji v oblasti akordu, jejž komplikují nebo pozměňují. To jsme viděli v příkladech, jež byly dosud uvedeny. Mohou se však též rozvést až *při spojení s dalším akordem*, tj. v oblasti nového akordu. Průchody rozváděné při spojení tóniky s dominantou vidíme ve střední části (triu) Smetanovy Polky *Es* dur z r. 1846:

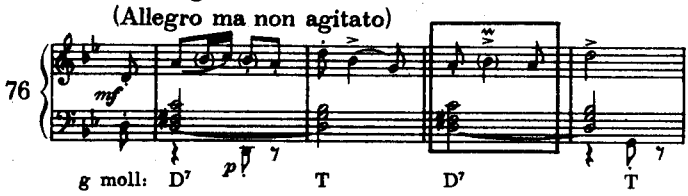


Srov. též př. 74, kde v prvních dvou taktech dochází k rozvedení průchodů *h* až při vstupu do nové, subdominantní harmonie. Uvidíme dále (v kap. III), že tyto průchody lze chápat též jako průchodné septimy (v čtyřzvuku *cis e gis h*).

Lehké neakordické tóny jsou zpravidla kratší, nejvýš stejně dlouhé jako akordické tóny, mezi nimiž se uplatňují. Tím právě míjejí nenápadně, opravdu lehce. Lze je však též *zatížit délkou* nebo *akcentem*, popřípadě obojím.

Skenováno pro studijní účely

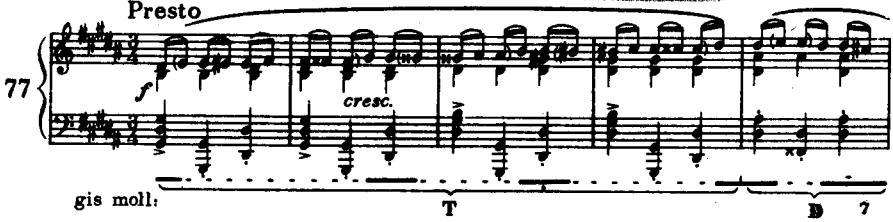
Tím nabývají větší váhy, a průběžné harmonie, jež vytvářejí, neunikají již pozornosti posluchačově jako naprosto bezvýznamné. Bedřich Smetana zatížil takovým způsobem střídavý tón v rámci dominantního čtyřzvuku ve 2. větě klavírního Tria *g* moll:



Střídavý tón ve 3. taktu je ozdoben nátrylem; v podstatě jde o opakování melodické kresby 1. taktu.

Průběžná harmonie přibližuje se tak svým významem akordu, zvláště když má nadto ještě složení jako odjinud známý akord (je-li náhodným akordem).

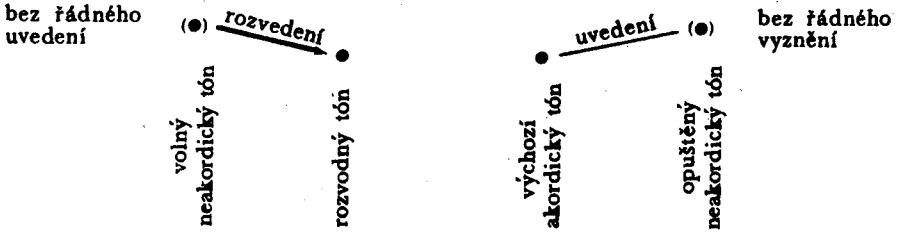
Skladatelé vyplňují zpravidla terciovou vzdálenost mezi akordickými tóny jedním průchodným tónem, kvartovou dvěma. (Srov. příklady 64 a 65.) Mohou však použít též více *průchodných tónů chromatických* (půltónových), jako to učinil například Chopin v klavírním Preludiu *gis* moll, op. 28, č. 12:



V prvních čtyřech taktech probleskuje čistá tónika, vyznačená silnou čarou, jen občas (6 ♪), zatímco průběžné harmonie, vyznačené tečkovanou čarou, zabírají většinu oblasti, v níž tónika vládne (18 ♪). Některé průběžné harmonie jsou velmi drsné (např. na začátku čtvrtého taktu).

Chromatickým průchodem lze vyplnit i celotónovou vzdálenost mezi akordickými tóny. (Viz dále př. 83.)

Neakordické tóny jsou vymezovány („ospravedlňovány") jednak *uvedením*, jednak *vyzněním* (rozvedením, setrváním). Z této vázanosti může být neakordický tón zčásti vyvázán: buď může být zanedbáno jeho řádné uvedení, nebo může být upuštěno od jeho řádného vyznění. V prvém případě mluvíme o *volném* neakordickém tónu, v druhém o *opuštěném:*

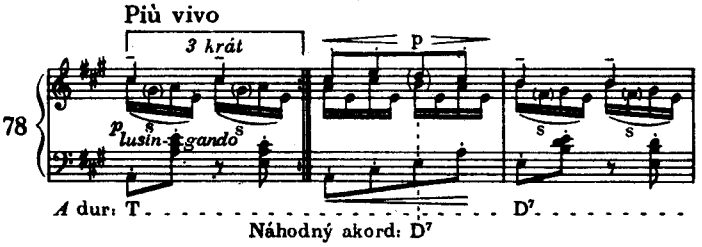


Pominutí řádného uvedení i vyznění neakordického tónu není možné.

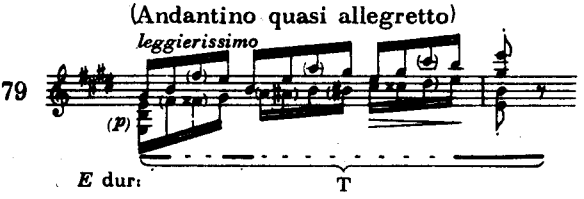
Rozdíl mezi volným nebo opuštěným průchodem a střídavým tónem je dán melodickou kresbou. U průchodu je přímá (jednosměrná), u střídavého tónu lomená, jak bylo ukázáno v obrazcích v § 17.

Skenováno pro studijní účely

Volné spodní střídavé tóny uplatňují se například ve Smetanově skladbě „V Čechách" (z klavírního cyklu „Sny"):

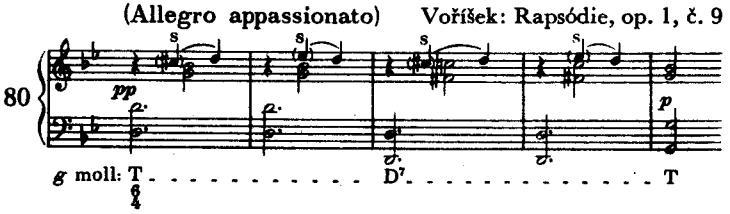


53 *Volné horní střídavé tóny* — zároveň se stoupajícími přísnými chromatickými průchody — čteme v Novákově Serenádě *E* dur, op. 9, č. 4:



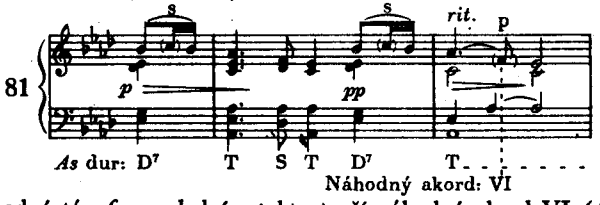
Vládnoucí trojzvuk *E* dur je zde průběžnými harmoniemi poněkud zastřen.

Neakordický tón, který nastupuje po pomlce, pojímáme rovněž jako volný, neboť mu chybí řádné uvedení sekundovým krokem:



Volným je zde ovšem jenom střídavý tón v 1. taktu. Pozoruhodnou průběžnou harmonii vytváří střídavý tón *cis* ve 3. taktu. (Srov. př. 67.)

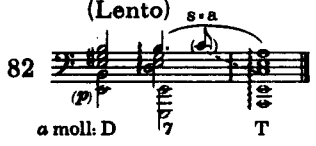
Volný průchod čteme v této ukázce z Dvořákových „Biblických písní" (č. 5):



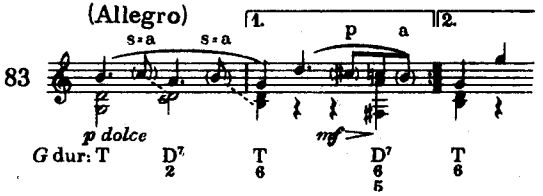
Volný průchodný tón *f* v posledním taktu tvoří náhodný akord VI *(f as c)*. Poučné je zde srovnání s předcházejícím taktem, kde týž tón v melodii je podložen subdominantou.

V následujících příkladech nacházíme *opuštěné střídavé tóny:*

Chopin: Preludium *a* moll, op. 28, č. 2



Beethoven: Trio pro 2 hoboje a angl. roh, op. 87



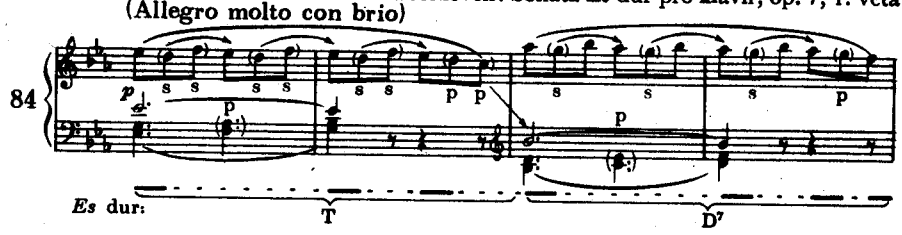
Skenováno pro studijní účely

Opuštěné střídavé tóny zde můžeme zároveň pojímat jako *opuštěné předjímky* (anticipace), neboť jsou vesměs akordickými tóny následujícího akordu, jak ukazují tečkované čáry. Předjímka v 2. taktu př. 83 (označená *a*) je přísná. Průchod tamtéž *(p)* je chromatický, vyplňující pouze celotónovou vzdálenost mezi tóny *d - c*. Dominantní kvintsextakord tamže je neúplný; scházející základní tón *d* zněl však dosti dlouho v předcházející tónice. (Skutečně znějící souzvukový průřez na 4. době představuje zmenšený trojzvuk — viz dále kap. III.)

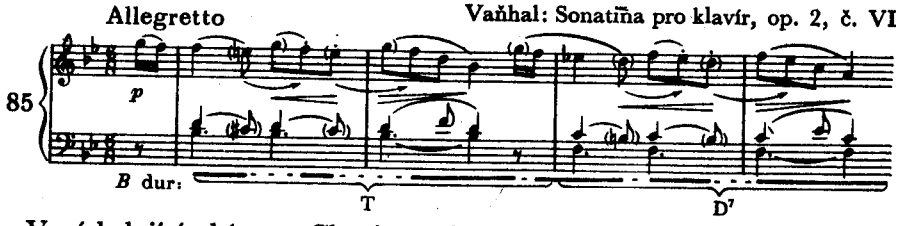
Z volných lehkých neakordických tónů se vyskytují zcela běžně střídavé tóny, vzácněji průchody, ještě vzácněji předjímky. Opouštěny bývají často střídavé tóny a předjímky (což bývá zpravidla totéž — srov. právě uvedené příklady), vzácně průchody.

Opuštění neakordického tónu může skladatel „napravit" *dodatečným (opožděným) rozvedením*. Velmi často tak bývají rozváděny dva střídavé tóny do společného tónu rozvodného (první dodatečně, druhý přísně):

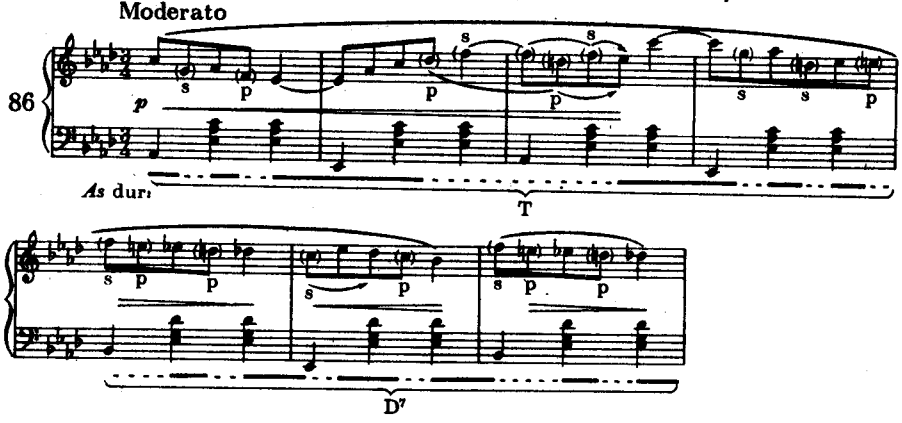
Beethoven: Sonáta *Es* dur pro klavír, op. 7, 1. věta



Vaňhal: Sonatina pro klavír, op. 2, č. VI



V následující ukázce z Chopinova Valčíku *As* dur, op. 64, č. 3, vidíme, jak skladatel dodatečně rozvádí opuštěný průchod i střídavý tón:

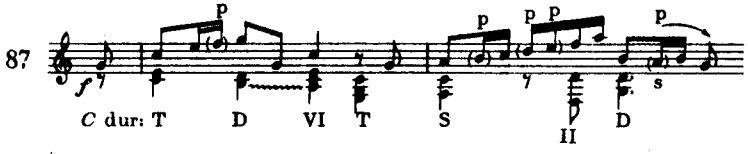


Volný střídavý tón *f*, uvedený na konci druhého taktu, je v dalším taktu prozatímně opuštěn, vrátí se však, aby pak byl řádně rozveden. Opuštěný průchod *des* v 2. taktu je dodatečně veden přes další chromatický průchod do rozvodného tónu *es*, do něhož je zároveň rozváděn zmíněný vrátivší se volný střídavý tón *f*.

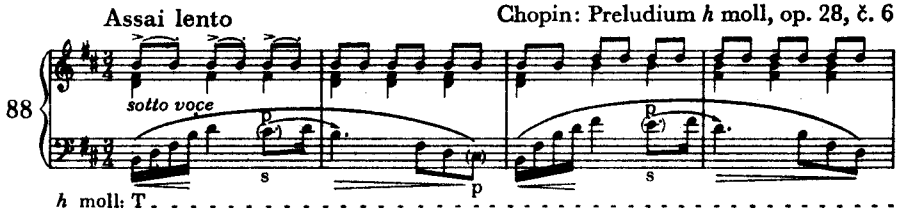
Skenováno pro studijní účely

Vzhledem k možnosti dodatečného rozvádění neakordických tónů musí analytik někdy pečlivě vážit znaky, svědčící pro druhové zařadění konkrétně uplatněných neakordických tónů. Upozorňujeme při této příležitosti na okolnost, že spodní střídavé tóny, zvláště pokud byly uvedeny a rozvedeny celotónovým krokem, bývají dodatečně rozváděny jako průchody; bývá někdy správnější považovat takové tóny za dodatečně rozvedené průchody než za střídavé tóny. K objasnění poslouží tyto ukázky:

Händel: Fantazie *C* dur pro klavír



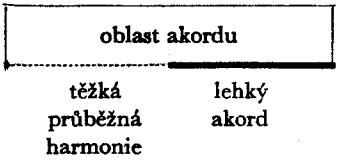
Chopin: Preludium *h* moll, op. 28, č. 6



V př. 87 je třeba považovat poslední neakordický tón *a* spíš za dodatečně rozvedený průchod než za střídavý tón, rozvedený bezprostředně celotónovým krokem vzhůru. Totéž platí o neakordických tónech *cis* a *e* v 1. a 3. taktu příkladu 88. Vzdálenější rozvodný tón strhuje zde na sebe větší pozornost metrickou vahou a délkou, zatímco bližší rozvodný tón je metricky velmi lehký a krátký (zvláště v př. 88). Je třeba si povšimnout, že citlivý tón *h* v D v př. 87 není řádně rozveden (jak upozorňuje vlnovka); rozvodný tón *c* v následujícím akordu VI ovšem zazní.

§ 20 Těžké neakordické tóny

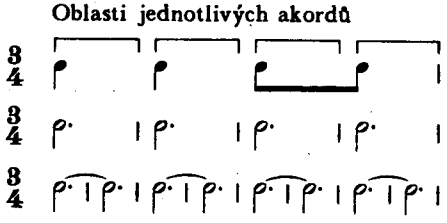
Těžký neakordický tón nastupuje *současně s akordem*, jejž pozměňuje nebo komplikuje. Působí tedy *na počátku oblasti akordu*. Způsobuje, že nejdříve zní průběžná harmonie a po ní — po rozvedení neakordického tónu — čistý akord. Průběžná harmonie je pak ovšem těžká, vyznívající akord zase lehký:



Těžký neakordický tón připadá vždy *na těžší dobu*, než na jaké pak zní čistý akord, do něhož byl rozveden. Nemusí to být vskutku těžká doba taktu. Oblasti jednotlivých akordů prostírají se totiž většinou od relativně těžší doby do lehčích. Zabírají-li celé takty, nastupují vskutku na těžké (první) době taktu a trvají do dalších dob lehkých. Konečně zabírají-li plochy vícetaktové, prostírají se od začátku taktu těžšího do lehčích taktů. Lze to znázornit takto:

Skenováno pro studijní účely

Příklady konkrétní rytmizace jednotlivých akordů



Není tomu tak jen tam, kde se uplatní rozpor mezi metrickým založením hudby a notovým záznamem (např. při synkopách).

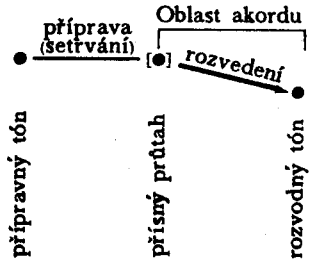
Těžké neakordické tóny jsou nápadnější než lehké. Průběžné harmonie, jež vytvářejí, mají též větší harmonický význam. Pozměnění nebo obohacení akordu těžkým neakordickým tónem má i větší dosah výrazový, než k jakému dochází při uplatnění lehkého neakordického tónu. 56

Stejně jako lehké neakordické tóny jsou i těžké vázány na určité *uvedení* a *vyznění*. Přísným vyzněním těžkého neakordického tónu může být jen jeho *rozvedení*, tj. *vedení sekundovým krokem k nejbližšímu tónu akordickému zvoleným směrem*. Podle způsobu uvedení rozlišujeme pak dva hlavní druhy těžkých neakordických tónů. Jsou to:

1. přísný průtah (retardace), 2. volný průtah.

Jako zvláštní případy volného průtahu lze ještě jmenovat *těžký průchod* a *těžký střídavý tón*.

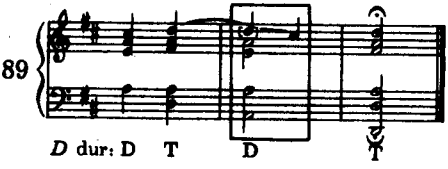
Přísný průtah je uveden *přípravou*, představovanou *setrváním akordického tónu z předcházejícího akordu*, a rozveden sekundovým krokem dolů nebo nahoru:



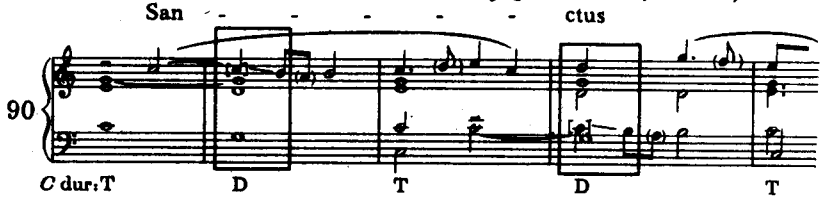
Podle směru rozvedení mluvíme o průtahu *shora* nebo *zdola*. Častější jsou průtahy shora. U nich nezáleží na velikosti sekundy – může být stejným právem velká nebo malá. U průtahů zdola dávají skladatelé při rozvádění přednost kroku půltónovému.

Název „průtah" byl utvořen podle toho, že tento těžký neakordický je *protažen* (pomocí ligatury) z oblasti předcházejícího akordu. Vidíme to v těchto příkladech:

Černohorský: Fuga *gis-D* pro varhany, závěr



Palestrina: Missa papae Marcelli, Sanctus, začátek



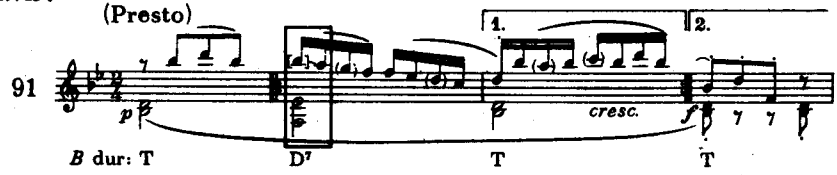
Přísné průtahy v uvedených příkladech jsou rozváděny shora k tercii akordu. Zní tedy v akordu dočasně místo náležité (akordické) tercie kvarta; podle toho se takové průtahy nazývaly dříve kvartové. Byly to průtahy ve staré hudbě velmi oblíbené, zvláště ve spojení

Skenováno pro studijní účely

s následujícím spodním střídavým tónem, jak to vidíme právě v ukázce z Palestrinovy „Mše papeže Marcella".

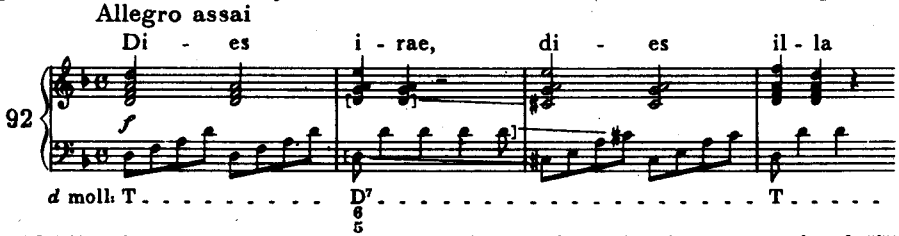
Na rozdíl od lehkých neakordických tónů, jež jsme uváděli v oblých závorkách, budeme uvádět těžké v závorkách hranatých.

Přísný průtah může být stejně dobře připraven *opakováním dřívějšího akordického tónu* (bez ligatury), jak to vidíme v Duškově Sonátě *B* dur pro klavír:



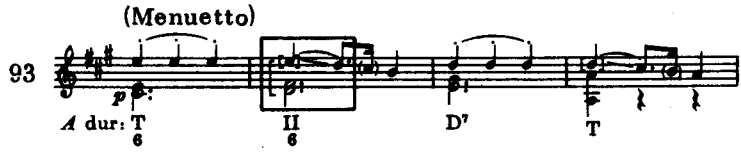
57

Průtah se může vyskytnout v kterémkoliv hlase, i v basu. Užití přísného průtahu v basu ukazuje začátek části Dies irae v Mozartově Requiem:



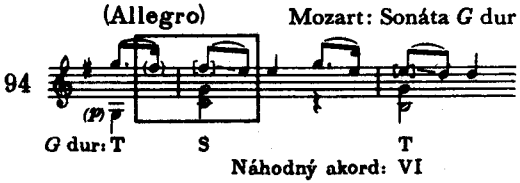
Vokální hlasy smíšeného sboru jsou v naší ukázce uvedeny v hořejší osnově; nejspodnější tóny v ní zpívá bas. Všechny hlasy jsou zesíleny nástroji; nástrojové zesílení basu je vyznačeno ve spodní osnově. Průtah v basu má vždy velkou váhu.

V dosud uvedených příkladech působil průtažný tón *místo akordického tónu*, do něhož byl rozváděn; vystupoval jaksi „v jeho zastoupení". Akord byl průtahem jen dočasně *pozměněn*. Průtah může však působit i *současně s tónem, do něhož má být rozveden*. Takovým průtahem je akord *obohacován* (kompliko-ván). Skladatelé však dbají při tom zásady, *aby průtah nezněl současně se svým rozvodným tónem v téže výši* (bezprostředně vedle sebe). Nejlépe zní rozvodný tón pod průtahem (nejpřijatelněji docela v basu). Tak tomu je u prvního průtahu v této ukázce z 3. věty Mozartova Kvartetu *A* dur (Köch. 464):



Průtah *e* (v rámečku) je rozveden do tónu *d*, který zní současně s ním v nejspodnějším hlase. Zpočátku působí tercie *d fis* (obohacená dočasně průtahem *e*) jako neúplná subdominanta *d fis a;* teprve uvedením tónu *h* na konci taktu je vymezen trojzvuk *h d fis*. Lze tudíž chápat toto místo též jako sled akordů S II.

Septimy dominantního čtyřzvuku *(d)* v 3. taktu je použito jako přípravy průtahu v následujícím taktu; sestupné rozvedení průtahu je zde zároveň rozvedením septimy.



Skenováno pro studijní účely

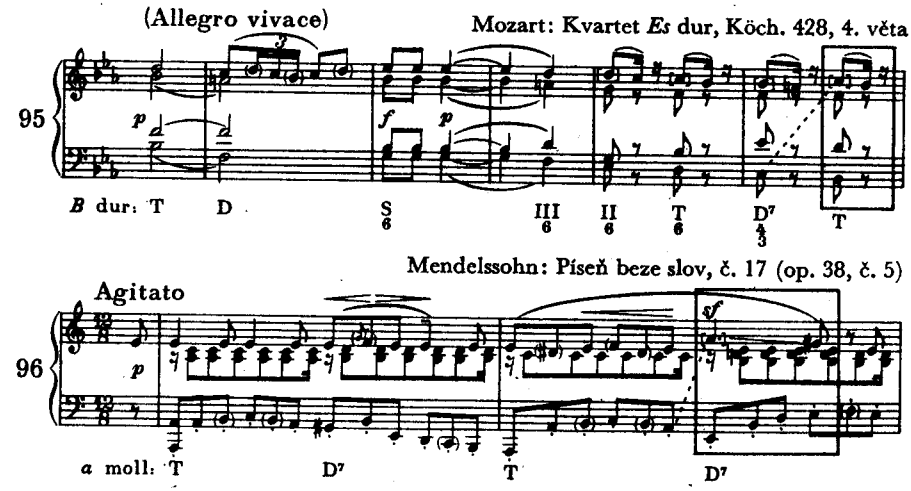
Průtah může být připraven též neakordickým tónem. Vidíme to v př. 94 z úryvku 1. věty Mozartovy klavírní Sonáty *G* dur (z r. 1777), kde je první průtah připraven předjímkou.

Průtah *fis* (v rámečku) je zároveň citlivý tón tóniny. Poněvadž však není součástí dominanty, nemá stoupavou tendenci, a může být tudíž veden dolů. Sestupující citlivé tóny v melodii bývají proto harmonizovány subdominantou.

Na rozdíl od přísného průtahu, který je vždy připraven, nastupuje *volný průtah* bez přípravy. Je-li uveden způsobem, jakým je uváděn průchod, můžeme jej nazvat *těžkým průchodem*. Je-li u něho použito uvedení příznačného pro střídavý tón, můžeme mu říkat *těžký střídavý tón*. Při takovém odlišování považujeme pak za volný průtah jen takový, který nastupuje bez přípravy skokem.

Jiný název pro volný průtah uváděný skokem je *opora* (it. appoggiatura). Je to termín pro starou melodickou ozdobu (zvanou též *dlouhý příraz*). Leoš Janáček užíval názvu *nápor*.

Uvádíme dva příklady, v nichž je použito volných průtahů:

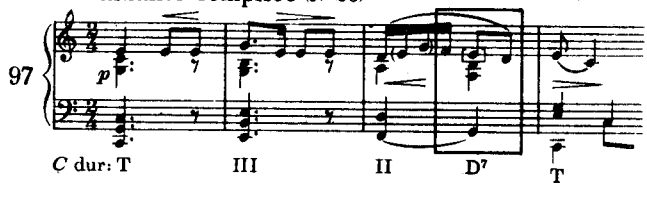


V ukázce z Mozartova Kvartetu (př. 95) čteme po třech přísných průtazích nakonec volný průtah ke zdvojenému základnímu tónu v tónickém kvintakordu. První přísný průtah (v II) je rovněž rozveden do základního tónu akordu, nikoliv však zdvojeného — nezní tam tudíž průtažný tón zároveň se svým tónem rozvodným *(c)*. Stejně je tomu v přísném průtahu třetím (v D^7). Naproti tomu v obou průtazích, uplatňujících se v tónice, zní průtažný tón zároveň s tónem, do něhož je rozváděn.

Ve volném průtahu nejde již o přímé protažení ani o bezprostřední opakování tónu z předcházejícího akordu. Průtažný tón bývá však přesto většinou součástí předcházejícího akordu; jeho *přípravu* lze pak označit jako *volnou* nebo *přenesenou*.

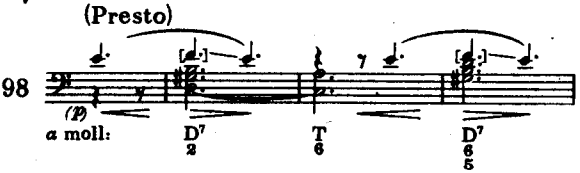
V příkladech 95 a 96 je volná příprava průtahu vyznačena tečkovanou čarou.

Jako příklad *těžkého průchodu* uvádíme začátek první Epizody Josefa Suka:



Skenováno pro studijní účely

Těžký střídavý tón nacházíme v této ukázce z 3. věty klavírní Sonáty *a* moll od Jiřího Bendy:

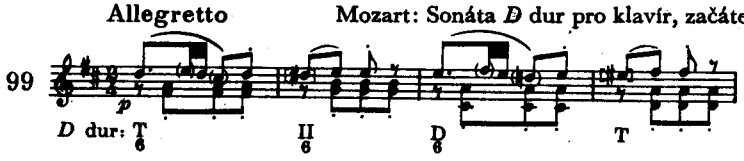


Na rozdíl od volného průtahu, nastupujícího skokem, nastupují těžký průchod i těžký střídavý tón sekundovým krokem. Tím působí plynuleji. Zato však jim schází jakákoliv příprava. Sekundové uvedení lze považovat za náhradu volné (přenesené) přípravy.

Rozdíl mezi účinem volného průtahu na jedné straně a účinem těžkých střídavých nebo průchodných tónů na druhé straně je zcela mizivý. Naproti tomu je ovšem velký rozdíl mezi působením průchodů i střídavých tónů normálních (lehkých) a těžkých.

59

Všechny průtahy, přísné i volné, jež jsme uvedli, byly rozváděny shora. Uvádíme příklad, v němž skladatel rozvedl těžké neakordické tóny *nahoru:*

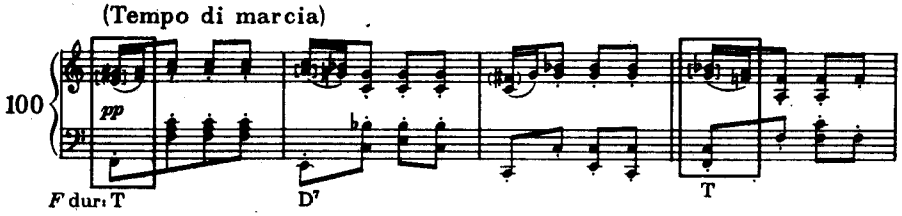


Zde jde o *těžké chromatické průchody.* Zajímavé je, že na začátku oblasti každého akordu jsou v doprovodu pomlky.

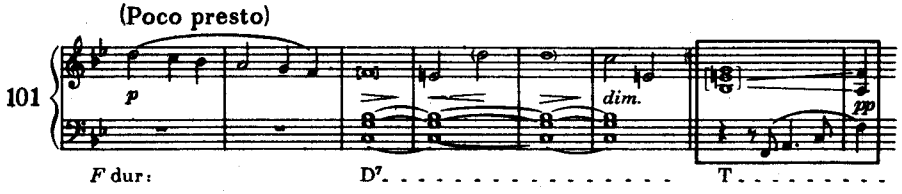
§ 21 Sdružené těžké neakordické tóny. Průtažný kvartsextakord

Akord může být dočasně pozměněn nebo obohacen dvěma i třemi těžkými neakordickými tóny najednou. Mluvíme pak o jejich *sdružování.* Podobně jako lehké, postupují i těžké neakordické tóny často v paralelních tercích nebo sextách.

Dva sdružené průtahy představují *dvojitý průtah,* tři *trojitý* (též *akordický*). V taneční hudbě ve 2. jednání Dvořákovy opery „Čert a Káča" slyšíme dvojité průtahy:



Trojitý průtah jsme vybrali z Rejchovy klavírní Sonáty, op. 46, č. II:



Skenováno pro studijní účely

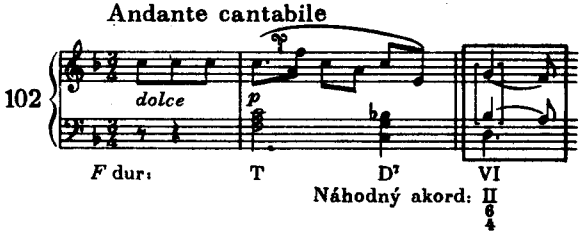
Oblast tóniky, do níž ústí dominantní čtyřzvuk, začíná předposledním taktem naší ukázky, třebaže první tón, náležející do tóniky, nastupuje později. Kdybychom pojímali tóny *b e g* v předposledním taktu jako akordické součásti dále trvající dominanty, pak by byly tóny *f - a - c*, rozkládané v basu, opuštěnými předjímkami. Takové pojetí je zřejmě nesprávné, neboť opuštěné předjímky nebývají takto kupeny, zvláště ne v basu. Zde je třeba připomenout zásadu, že z dvojího teoretického možného pojetí je třeba se přiklonit k tomu, které představuje jednodušší výklad a má přitom oporu v živé skladatelské praxi.

Citlivý tón a dominantní septima jsou zde rozvedeny až při rozvedení celého trojitého průtahu, přičemž směr, jímž měly být rozvedeny – septima dolů, citlivý tón nahoru –, byl zachován.

Opakovaný tón *d* ve 4. a 5. taktu je významně zatížen, takže se blíží svým harmonickým významem (nápadností) těžkému neakordickému tónu (působí téměř jako průtah připravený anticipací).

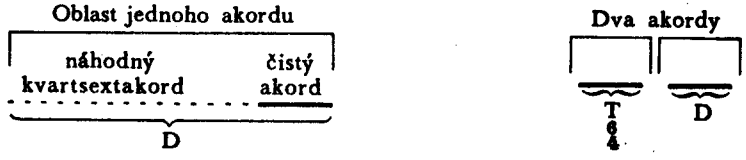
60

Sdružené neakordické tóny pozmění někdy vládnoucí akord tak, že utvořená průběžná harmonie zní jako *náhodný akord.* (Viděli jsme to už u jednoduchého průtahu v př. 94.) Bývá to často *kvartsextakord*, kterému podle vzniku říkáme *průtažný*. Takový průtažný kvartsextakord vznikl v klamném závěru D^7 VI hned na začátku 2. věty v Mozartově klavírní Sonátě *C* dur (z r. 1779):



Citlivý tón *e* v D^7 je zde opuštěn, jeho rozvodný tón *f* se však přece ozve po rozvedení průtažného tónu *g*. Dominantní septima zní v oblasti akordu VI dále jako součást dvojitého průtahu, načež je teprve řádně rozvedena dolů.

Nejčastěji se vyskytují *tónické průtažné kvartsextakordy* těsně *před dominantou* v závěru skladby nebo skladebného oddílu. Lze je pojímat jako průtažné útvary (náhodné akordy) v oblasti jediného akordu, dominanty, též však jako samostatné akordy tónické funkce (ovšem s vratkostí, příznačnou pro kvartsextakord):



Viz dříve uvedené příklady 56 a 57, kde lze kvartsextakord (v rámečku) považovat za dvojitý průtah v oblasti vládnoucí již dominanty.

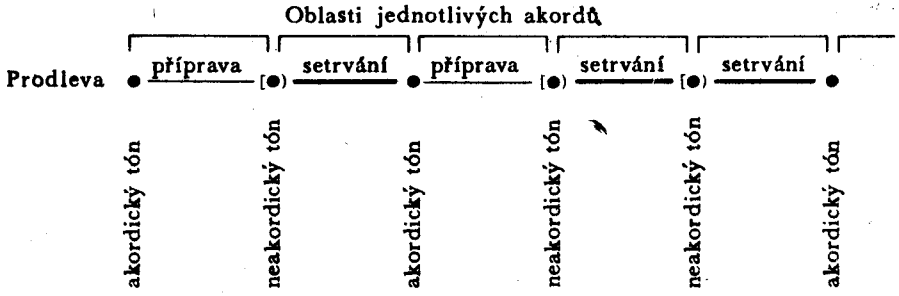
Prodleva

§ 22

Zvláštní postavení mezi neakordickými tóny zaujímá *prodleva*. Je to tón, který *neúhybně trvá přes několik akordů.*

Prodleva je v průběhu akordických postupů *střídavě akordickým a neakordickým tónem.* Jako neakordický tón je sice připravena (na způsob přísného průtahu), není však rozváděna, nýbrž setrvává na svém místě, nutíc k pohybu ostatní hlasy (podobně jako předjímka):

Skenováno pro studijní účely



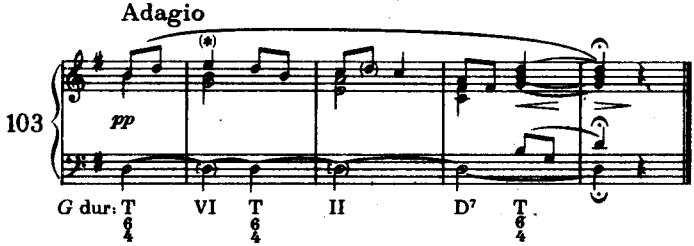
Klasikové umisťovali prodlevu téměř vždy jen do basu na I. nebo V. stupni
61 tóniny, a to tak, že nastupovala jako akordický tón a rovněž tak nakonec vyznívala. Novější skladatelé umisťují prodlevu i do jiných hlasů a na jiné stupně, přičemž jí dávají nastoupit a vyznít třeba i jako tónu neakordickému.

Místo jediného dlouhého tónu může být prodleva vyjádřena ustavičným opakováním téhož tónu; říkáme jí pak *obnovovaná*. (Přeskoky o oktávu výše nebo níže považujeme ovšem rovněž za opakování.)

Prodleva znějící v basu způsobuje, že u akordů, do nichž zasahuje jako neakordický tón, *nelze vymezit jejich tvar*. Nelze tedy mluvit o akordech, pod nimiž zní jim cizí prodleva, jako o kvintakordech, septakordech, sextakordech, kvintsextakordech atd.

Za prodlevu nelze považovat dlouhý tón, který zní v oblasti jediného široce rozprostřeného akordu. Naproti tomu může být prodleva i zcela krátká, pokud se během jejího trvání vystřídávají třeba jen 2 nebo 3 akordy.

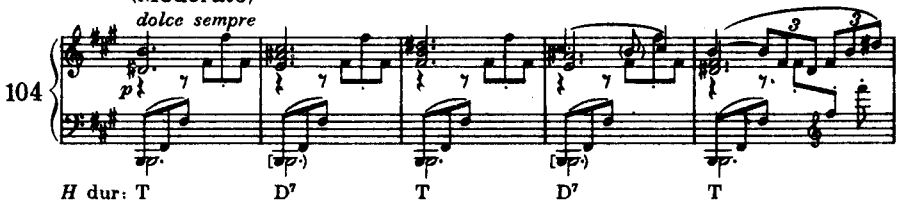
Nad basovou prodlevou vyznívá Janáčkova skladba „V pláči" (z klavírního cyklu „Po zarostlém chodníčku"):



Prodlevový tón je zde skutečně vydržován. V místech, kde působí jako tón neakordický, jsou jednotlivé noty v nestejných závorkách. Prodleva, umístěná na V. stupni tóniny, zasahuje i do závěrečné tóniky, která pak zní jako kvartsextakord; u tóniky, jíž je skladba uzavírána, je to neobvyklé.

Hvězdičkou označený tón *e* v melodii lze chápat též jako střídavý tón v rámci trvající tóniky. Tento tón je však natolik zatížen, že průběžná harmonie, již vytváří, působí spíš jako samostatný akord VI.

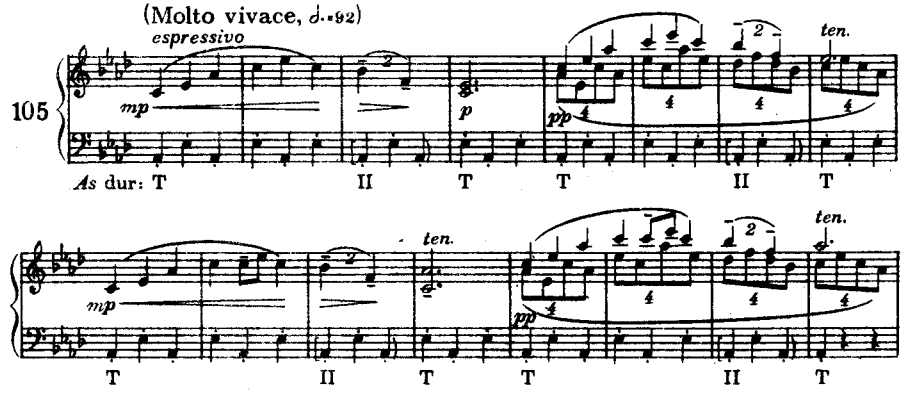
Ve Smetanově houslové skladbě „Z domoviny" (v 1. části) nacházíme prodlevu *obnovovanou:*



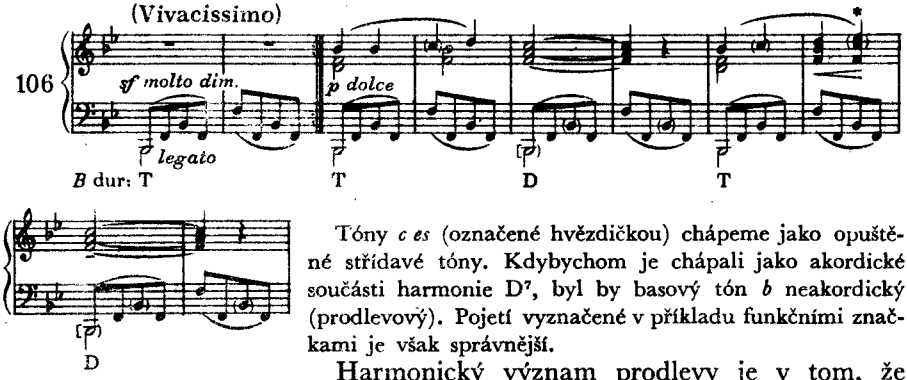
Skenováno pro studijní účely

Tato hudba je opřena o prodlevu v basu na I. stupni tóniny. V dominantách zde zní současně citlivý tón *ais* s prodlevovým tónem *h*, který je zároveň jeho tónem rozvodným. Takové střetání je velmi příznačné právě pro hudbu, v níž se uplatňuje prodleva na I. stupni tóniny.

Prodlevy mohou být sdružovány stejně jako jiné neakordické tóny. Nejčastěji se vyskytuje *dvojitá prodleva* na I. a V. stupni současně. Takové dvojité prodlevy použil Dvořák v 3. větě Kvartetu *G* dur, op. 106:



Oba prodlevové tóny se zde ozývají střídavě, jsouce hrány jedním nástrojem (violoncellem). V T jsou oba akordické, v II neakordické. Při prostém střídání akordů T a D je ovšem V. stupeň tóniny v obou harmoniích tónem akordickým. Tak tomu je ve střední části („Dudácké") Smetanova Dupáku z „Českých tanců":



Tóny *c es* (označené hvězdičkou) chápeme jako opuštěné střídavé tóny. Kdybychom je chápali jako akordické součásti harmonie D^7, byl by basový tón *b* neakordický (prodlevový). Pojetí vyznačené v příkladu funkčními značkami je však správnější.

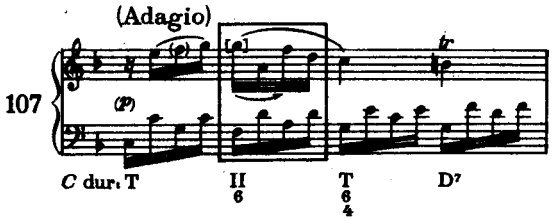
Harmonický význam prodlevy je v tom, že umožňuje skladateli vytvářet srozumitelné („logické"), přitom však někdy dosti odlehlé, popřípadě až překvapující souzvukové útvary.

Zvláštnosti, nepravidelnosti a komplikace v těžké neakordické figuraci

§ 23

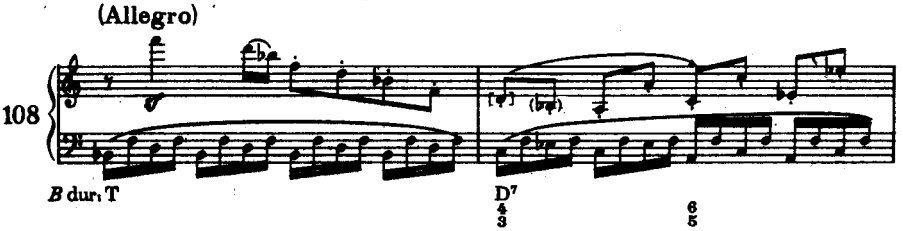
Těžký neakordický tón jakéhokoliv druhu může být rozveden *dodatečně*. Místo očekávaného rozvodného tónu ozve se nejdříve tón jiný, načež se teprve uskutečňuje řádné rozvedení. Vidíme to v této ukázce z 2. věty Haydnovy klavírní Sonáty *C* dur:

Skenováno pro studijní účely



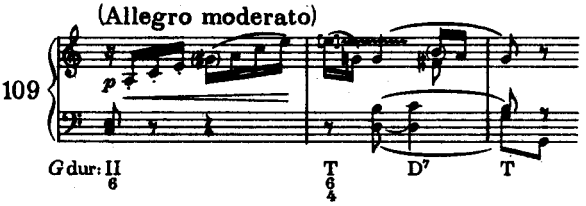
Zde odskočila melodie od prozatím nerozvedeného přísného průtahu *g* k akordickému tónu *a*. Dodatečné řádné rozvedení je vyznačeno šipkou.

Rozvedení může být oddáleno i několika vsunutými tóny, mezi nimiž mohou být i neakordické (lehké), jak to učinil např. Beethoven v poslední
63 větě klavírní Sonáty *D* dur, op. 10, č. III:



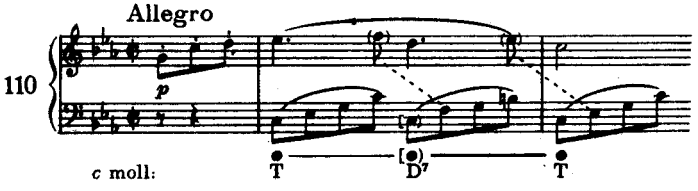
V 2. taktu pokračuje melodie po dočasném opuštění volného průtahu *d* k volnému průchodu *b* a teprve po jeho rozvedení (do *a*) k rozvodnému tónu *c*. Tento rozvodný tón zněl již současně s průtahem v basu; je příznačné, že bas ustupuje z rozvodného tónu v okamžiku, kdy tento tón nastupuje v melodii.

Dodatečně rozváděné těžké neakordické tóny jsou zcela běžné, zejména v instrumentální hudbě (v pohyblivých hlasech). Naproti tomu *opuštění* těžkého neakordického tónu je vzácné. Uvádíme ukázku z 1. věty Mozartovy Sonáty *C* dur (z r. 1779):



Oblast kadenčního kvartsextakordu začíná na 1. době druhého taktu — proto je třeba považovat tón *e* v melodii za průtah. Opuštění tohoto přísně uvedeného průtahu je vyznačeno vlnovkou. Oblast dominantního čtyřzvuku začíná na 2. době druhého taktu; do ní přeznívá tón *g* z předcházejícího kvartsextakordu jako přísný průtah, který je řádně rozveden do tónu *fis* (nikoliv opuštěn postupem na tón *h*).

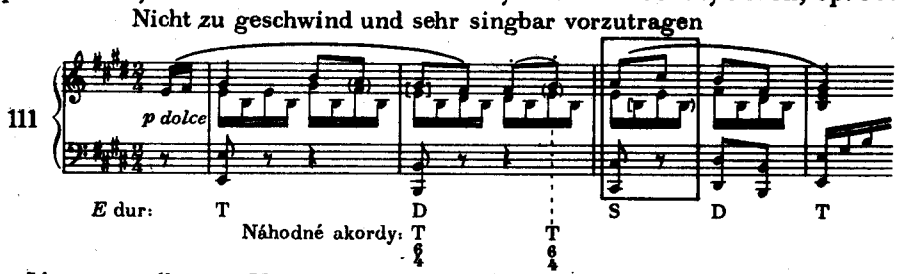
Obnovovaná prodleva může být vyjádřena jen občasným návratem prodlevového tónu. Říkáme jí pak *přerušovaná*. Vyskytuje se často v pohyblivé basové figuraci, jako např. hned na začátku finální věty v Beethovenově Sonátě *c* moll, op. 13:



Skenováno pro studijní účely

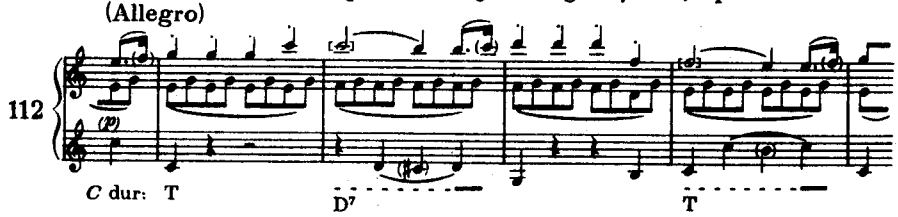
Současně s přerušovanou prodlevou se zde uplatňují opuštěné střídavé tóny (v oblých závorkách); lze je považovat též za volné předjímky, jak ukazují tečkované čáry.

Prodleva působí nenápadně, je-li skryta *ve středním hlase*. Takovou diskrétní prodlevu slyšíme ve 2. větě Beethovenovy dvouvěté Sonáty *e* moll, op. 90:



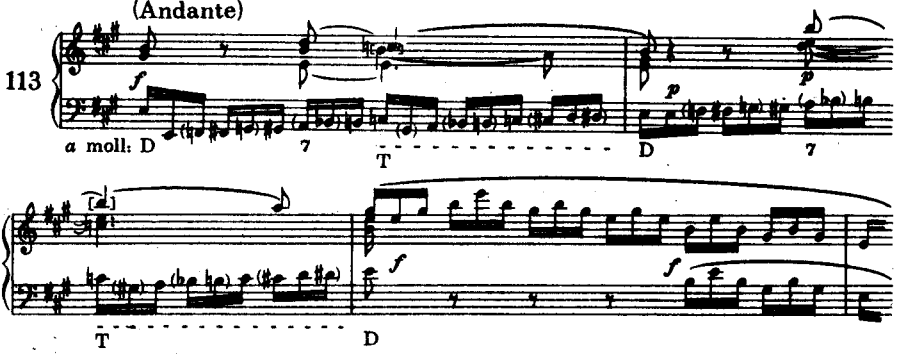
Jde tu o prodlevu na V. stupni tóniny, která je v tónice a dominantě tónem akordickým, v subdominantě však neakordickým. Ježto se prodlevový tón *h* obnovuje vždy na lehké době, označili jsme jej v rámci subdominanty jako lehký neakordický tón (v oblých závorkách). Tónické souzvukové průřezy ve druhém taktu považujeme za náhodné akordy vzhledem k jasnému ohraničení jednotlivých harmonií, majících váhu akordů, basem.

Vedle těžkých neakordických tónů vyskytují se přirozeně i lehké. Viděli jsme to ve většině dosavadních ukázek. Někdy vznikají při souhře těžkých a lehkých neakordických tónů pronikavé *komplikace* vládnoucího akordu. Průběžná harmonie, utvořená průtahem, nemusí ihned vplynout do čistého akordu, nýbrž může být dále pozměňována lehkými neakordickými tóny, takže vládnoucí akord jen krátce probleskne. Vidíme to v této ukázce z 1. věty Beethovenova Tria pro 2 hoboje a anglický roh, op. 87:



V okamžiku, kdy je rozveden průtah *c* v D^7, uplatňuje spodní hlas střídavý tón *cis*, takže místo očekávané harmonie, zbavené rušivého průtahu, zní další průběžná harmonie. Podobně je tomu v T ve 4. taktu. Teprve po rozvedení střídavého tónu zní na chvíli vládnoucí akord v čisté podobě.

Komplikace způsobené souhrou těžkých a lehkých neakordických tónů mohou být takové, že *čistý akord se vůbec neozve*. Ve starší hudbě se tak stává jenom zcela výjimečně. Ukázku uvádíme z Mozartova klavírního Ronda *a* moll:



Skenováno pro studijní účely

§ 24 Figurační rozbor. Literatura k rozboru

Při harmonickém rozboru hudby, v níž se uplatňují neakordické tóny, musí analytik nejprve zjistit („přečíst") akordy, jichž skladatel použil (na něž „myslel"), a stanovit rozsah jejich oblastí. Teprve po tomto kroku může přistoupit k úkolům dalším (k zjišťování úprav, akordických postupů atd.). Na „čtení" akordů, „zamaskovaných" neakordickými tóny, je třeba si zvyknout od prvopočátku. Proto jsme se věnovali studiu neakordických tónů hned po poznání hlavních akordických druhů a základních funkcí. Neakordické tóny se uplatňují stejným způsobem v akordech jednoduchých, jež jsme dosud poznali, i v akordech složitějších a funkčně odlehlých. Je proto lépe přistoupit k figuračnímu rozboru (tj. k odlišování neakordických tónů od akordických) dříve, než se akordický materiál, jímž se budeme probírat, příliš rozroste.

65

V doporučované literatuře k analýzám uvádíme vybrané úseky hudby, v nichž se jako akordy uplatňují pouze konsonance a dominantní čtyřzvuk (podle látky I. kapitoly). Náš úkol je tím zjednodušen (odpadají možnosti akordických druhů, jež budou teprve v dalším probírány).

Při zjišťování a časovém ohraničování akordů vylučujeme ty tóny, které lze pojímat jako neakordické. Poznáváme je podle způsobu jejich uvedení a vyznění, jak jsme o tom pojednali v této kapitole, přičemž ovšem přihlížíme k možnostem, daným látkou probranou v kapitole předcházející. (Nebudeme tedy vůbec předpokládat, že by se nám mohl naskytnout jiný čtyřzvukový druh než dominantní nebo jakýkoliv pětizvuk.) Při rozlišování jednotlivých druhů neakordických tónů (průtahů, průchodů, střídavých tónů atd.) jeví se jako nejdůležitější znak jejich *metrická váha*, pak teprve znaky další. V ukázkách jsme proto pečlivě rozlišovali *lehké* a *těžké* neakordické tóny rozdílným tvarem závorek. Při detailní diferenciaci druhů je třeba se vyvarovat záměny mezi lehkými průchody nebo střídavými tóny (§ 17) a těžkými průchody nebo střídavými tóny, představujícími zvláštní případy volných průtahů (§ 20). Pro jednoduchost je možno se též spokojit s povšechným konstatováním, že jde o lehký nebo zase těžký neakordický tón, bez bližšího druhového rozlišení. Takové zjednodušení je oprávněné zejména tam, kde jde o nepravidelnosti nebo komplikace. (Viděli jsme, že opuštěná předjímka a opuštěný střídavý tón je vlastně totéž, třebaže při pravidelném uplatnění je rozdíl mezi nimi jasný.)

U každého zjištěného neakordického tónu je třeba zjistit, zda průběžná harmonie, jím vytvořená, nepředstavuje *náhodný akord*. Přitom se omezujeme přirozeně jenom na ty akordické druhy, které nám jsou dosud známy (tj. na konsonantní trojzvuky a dominantní čtyřzvuk).

U neakordických tónů, rozváděných nahoru, je třeba po každé si uvědomit, zda skladatel použil rozvodu půltónového či snad méně častého celotónového (zejména u průtahů a střídavých tónů). Rovněž významnější zatížení lehkých neakordických tónů nesmí být přehlédnuto; průběžné harmonie, jež vytvářejí, jsou významnější, blížíce se průběžným harmoniím vytvářeným těžkými neakordickými tóny.

Nakonec ještě upozorňujeme, že *melodické ozdoby*, označované jako trylek (tr), příraz (), nátryl (), mordent () a obal (), představují jen různé způsoby uplatnění střídavých tónů. Dlouhý příraz (nápor), označovaný drobnou notou s nepřetnutou nožkou, představuje zpravidla volný průtah (popřípadě ve specifikaci těžký průchod nebo těžký střídavý tón).

Skenováno pro studijní účely

V dalším uvádíme skladebné úseky, jež se hodí k praktickému rozboru. Na některé zvláštnosti nebo obtíže je upozorněno u jednotlivých skladeb.

Beethoven: Sonáty pro klavír. **Op. 2, č. I,** 1. věta, takty 33–40; 2. věta, prvních 8 taktů; 4. věta, střední část označená *sempre piano e dolce*, 10 taktů (v předposledním taktu je dvojitý průtah, zkomplikovaný opuštěným střídavým tónem). **Op. 2, č. II,** 1. věta, posledních 26 taktů (oblasti akordů v prvních 10 taktech po 2 taktech, pak po jednom). **Op. 10, č. I,** 2. věta, posledních 11 taktů. **Op. 10, č. II,** finále, posledních 26 taktů. **Op. 14, č. I,** 1. věta, posledních 8 taktů (prodleva). **Op. 14, č. II,** 3. věta, prvních 22 taktů. **Op. 26,** 1. věta, posledních 16 taktů. **Op. 27, č. I,** 1. věta, první 4 takty, pak takty 10–14 (počítáno bez ohledu na repetice). **Op. 27, č. II,** finále, posledních 11 taktů. **Op. 28,** finále, prvních 16 taktů; zde je třeba chápat 3. a 4. takt jako T S | II D^7 T, kdež v S je dodatečně rozvedený průtah *e*, od něhož se melodie odchýlí k opuštěnému střídavému tónu *fis (e - fis - d)*; tamtéž posledních 18 taktů. **Op. 31, č. I,** 1. věta, takty 66–72 (vedlejší téma) a posledních 30 taktů (neobvyklé ligaturované předjímky); 3. věta, takty 42–65 a posledních 20 taktů. **Op. 31, č. II,** 1. věta, posledních 24 taktů; 2. věta, takty 31–38; 3. věta, posledních 30 taktů. **Op. 31, č. III,** 1. věta, posledních 8 taktů; 3. věta bez tria (v 2. části výrazný půltónový průtah k základnímu tónu D^7); 4. věta, prvních 28 taktů. **Op. 49, č. I,** 2. věta, posledních 17 taktů. **Op. 49, č. II,** 1. věta, posledních 13 taktů; 2. věta, prvních 8 taktů. **Op. 53,** finále, posledních 29 taktů. **Op. 79,** prvních 8 taktů, posledních 26 taktů; 2. věta, takty 10–17. – Smyčcové kvartety. **Op. 18, č. I,** 1. věta, prvních 8 taktů; 4. věta, posledních 8 taktů. **Op. 18, č. II,** 3. věta (scherzo), prvních 8 taktů. **Op. 18, č. III,** 1. věta, prvních 10 taktů; 4. věta, posledních 14 taktů. **Op. 18, č. V,** finále, posledních 16 taktů. **Op. 18, č. VI,** 1. věta, posledních 12 taktů; 2. věta, prvních 8 taktů; 3. věta, trio, prvních 8 taktů; 4. věta („La malinconia"), prvních 8 taktů. **Op. 59, č. I,** 1. věta, prvních 19 a posledních 33 taktů; finále, posledních 11 taktů. **Op. 127,** 2. věta, prvních 8 taktů. **Op. 130,** 4. věta *(Alla danza tedesca)*, prvních 8 taktů. **Op. 132,** 2. věta, posledních 17 taktů střední části (před D. C.). **Op. 135,** 2. věta, prvních 16 taktů. – Symfonie. **I,** 2. věta, posledních 14 taktů; 3. věta, posledních 14 taktů; 4. věta, posledních 39 taktů. **V,** 2. věta, posledních 35 taktů; 4. věta, prvních 33 taktů. **VI,** 1. věta, prvních 16 taktů (první takt nad dvojitou prodlevou lze chápat obdobně jako pátý: T S) a posledních 37 taktů; 2. věta, posledních 11 taktů. **VII,** finále, posledních 15 taktů. **VIII,** 1. věta, prvních 12 taktů; finále, posledních 65 taktů.

Bečvařovský Ant. Felix: Polonéza pro klavír (Čeští klasikové I, str. 36), posledních 8 taktů.

Benda Jiří: Sonáty pro klavír (MAB, sv. 24). **C moll** (č. VII), 2. věta, prvních 7 a posledních 7 taktů. **A moll** (č. IX), 2. věta, prvních 8 taktů. **C dur** (č. X), finále, prvních 10 taktů.

Buxtehude: Passacaglia *d* moll pro varhany, prvních 30 taktů.

Cibulka Matouš Alois: Menuet *D* dur (Čeští klasikové I, str. 39), první část (bez tria).

Couperin: „Les moissoneurs" („Ženci"), prvních 8 taktů v *B* dur, dalších 8 taktů v *F* dur. „Les bergeries" („Selanka"), prvních 8 taktů.

Dušek: Sonáty pro klavír (clavicembalo). **I** in *F*, 1. věta, posledních 16 taktů; 3. věta, posledních 22 taktů, **III** in *G*, 1. věta, prvních 12 taktů a posledních 19 taktů; 2. věta, posledních 15 taktů; 3. věta, posledních 10 taktů (zde VI. stupeň zvýšený jako spodní střídavý tón místo obvyklého nezvýšeného). **IV** in *G*, 3. věta, posledních 9 taktů. **V** in *D*, 2. věta, posledních 8 taktů. **VI** in *A*, 1. věta, posledních 17 taktů; 3. věta, prvních 8 taktů a posledních 12 taktů. **VII** in *F*, finále, posledních 15 taktů. **VIII** in *Es*, 2. věta, posledních 8 taktů.

Dvořák: Humoresky pro klavír, op. 101, č. 7 (*Ges* dur), prvních 8 taktů (*eses* v 7. taktu je chromatický průchod). – „Biblické písně", op. 99, **č. 4** („Hospodin je můj pastýř"), prvních 18 taktů; **č. 9** („Pozdvihuji očí svých k horám"), prvních 23 taktů. – „Cigánské melodie", op. 55, č. 4 („Když mne stará matka"), prvních 16 taktů (v taktu 11 dvojitý průtah, v taktech 15–16 průtah *cis* rozveden dolů přes *h* do *a*). –

Skenováno pro studijní účely

Sonatina pro housle a klavír, op. 100, 1. věta, prvních 8 a posledních 13 taktů. — Slovanské tance. **Op. 46, č. 1,** posledních 21 taktů. **Op. 46, č. 5,** posledních 26 taktů. **Op. 46, č. 6,** posledních 19 taktů (oktávové postupy celého orchestru od 8. taktu od konce lze chápat buď jako průchodné tóny v oblasti stále vládnoucí tóniky nebo jako postup neúplně vyjádřených akordů T | D^7 T | D | II | T | D^7 | T).

Erben-Martinovský: Nápěvy písní národních v Čechách (vyd. J. Jindřich). **„Lítost"** (píseň „Když jsem plela len", str. 22). **„Ztráta"** (píseň „Žežulinka kuká", str. 25). **„Námitka"** (píseň „Louká široká", str. 31). **„Kanafaska"** (píseň „Proto jsem si kanafasku", str. 35). **„Krejčí nad zahradníka"** (píseň „Hrály dudy", str. 36). **„Zahrádka"** (píseň „Nic nedbám", str. 37). **„Mládenci jako pivoňky"** (píseň „Kdyby mně máti na trávu dala", str. 38). **„Poslední chůze"** (píseň „Hezká jsi, Andulko, bejvala", str. 40). **„Lehké oželení"** (píseň „Pršívalo jen se lilo", str. 47). **„Panenství a vdovství"** (píseň „Jak živa jsem neviděla na buku žaludů", str. 49). **„Paní kancelistová"** (píseň „Nevybírej, nepřebírej", str. 52). **„Odlouzený milý"** (píseň „Jen se mi, můj milej, dobře chovej", str. 53). **„Vzdálená"** (píseň „Horo, horo, vysoká jsi", str. 59). **„Rozchod"** (píseň „Stojí hruška v širém poli", str. 62). **„Ospalka"** (píseň „Proto jsem tě nechtěl", str. 62). **„Žel opuštěné"** (píseň „Svič, měsíčku, polehoučku", str. 63). Atd.

67

Haydn: Sonáty pro klavír. **Es dur** (věnovaná paní Bartolozziové), 3. věta *(Presto* $\frac{2}{4}$), posledních 13 taktů. **C dur** (dvouvětá, op. 79), 2. věta, posledních 13 taktů. **Es dur** (věnovaná paní Genzingerové), 1. věta *(Allegro* $\frac{3}{4}$), posledních 18 taktů. **C dur** (č. I ze série 1780), 1. věta *(Allegro con brio* $\frac{4}{4}$), prvních 15 a posledních 19 taktů; 2. věta *(Adagio F* $\frac{4}{4}$), prvních 8 a posledních 7 taktů; 3. věta *(Allegro* $\frac{3}{4}$), prvních 8 a posledních 11 taktů. **D dur** (č. III ze série 1780), 3. věta *(Presto ma non troppo* $\frac{2}{4}$), posledních 9 taktů. **Es dur** (č. IV ze série 1780), 1. věta *(Allegro moderato* $\frac{4}{4}$), prvních 10 a poslední 4 takty. **G dur** (č. V ze série 1780), 1. věta, posledních 8 taktů; 3. věta *(Prestissimo* $\frac{6}{8}$), prvních 16 a posledních 8 taktů. *As* dur (s větami *Allegro moderato* $\frac{4}{4}$, *Adagio Des* $\frac{3}{4}$, *Presto* $\frac{2}{4}$), 1. věta, prvních 8 a poslední 4 takty; finále, prvních 8 taktů. **G dur** (op. 14, č. I, 1776), 1. věta *(Allegro con brio* $\frac{2}{4}$), prvních 8 taktů; 3. věta *(Presto* $\frac{2}{4}$), posledních 8 taktů. **Es dur** (op. 14, č. II, 1776), 1. věta *(Allegro moderato* $\frac{2}{4}$), takty 9—16. **Es dur** (s větami *Moderato* $\frac{4}{4}$, *Andante As* $\frac{3}{4}$, *Allegro molto* $\frac{3}{4}$), 1. věta, prvních 11 taktů; 2. věta, prvních 11 taktů; 3. věta, prvních 11 a posledních 10 taktů. **D dur** (s větami *Moderato* $\frac{4}{4}$, *Adagio ma non troppo A* $\frac{3}{4}$, *Allegro assai* $\frac{2}{4}$), 1. věta, prvních 18 a posledních $9\frac{1}{2}$ taktů; 2. věta, prvních 18 taktů; 3. věta, takty 9—16. **G dur** (s větami *Allegro* $\frac{1}{4}$, *Minuetto G* $\frac{3}{4}$, *Adagio g* $\frac{4}{4}$, *Allegro molto* $\frac{3}{8}$), 2. věta, posledních 10 taktů; 4. věta, prvních 10 taktů. **C dur** (op. 13, č. I, 1774, s větami *Allegro moderato* $\frac{2}{4}$, *Adagio F* $\frac{3}{4}$, *Presto* $\frac{2}{4}$), 1. věta, prvních 10 taktů; 2. věta, prvních 6 taktů; 3. věta, prvních 17 taktů a posledních 19 taktů. **E dur** (op. 13, č. II, 1774, s větami *Allegro moderato* $\frac{4}{4}$, *Andante e* $\frac{3}{8}$, *Tempo di minuetto* $\frac{3}{4}$), 1. věta, prvních 8 taktů. **F dur** (op. 13, č. III, 1774, s větami *Allegro moderato* $\frac{2}{4}$, *Larghetto f* $\frac{6}{8}$, *Presto* $\frac{2}{4}$), 1. věta, prvních 8 a posledních 7 taktů. **D dur** (s větami *Andante* $\frac{4}{4}$, *Presto* $\frac{2}{4}$), 1. věta, prvních 11 taktů. **A dur** (s větami *Andante* $\frac{2}{4}$, *Tempo di minuetto A - a* $\frac{3}{4}$, *Allegretto* $\frac{3}{8}$), 2. věta, posledních 8 taktů. **E dur** (s větami *Moderato* $\frac{2}{4}$, *Tempo di minuetto E - e* $\frac{3}{4}$, *Presto* $\frac{2}{4}$), 2. věta, posledních 10 taktů; v téže větě trio, prvních 8 taktů; 3. věta, prvních 8 taktů v *E* dur, dalších 10 taktů v *e* moll a posledních 11 taktů. **B dur** (s větami *Allegro moderato* $\frac{2}{4}$, *Moderato* $\frac{3}{4}$), 1. věta, prvních 8 taktů, 2. věta, prvních 8 taktů. **D dur** (s větami *Andante con espressione* $\frac{3}{4}$, *Vivace assai* $\frac{2}{4}$), 2. věta, posledních 15 taktů. **F dur** (s větami *Moderato* $\frac{3}{4}$, *Larghetto f* $\frac{6}{8}$, *Allegro* $\frac{2}{4}$), 3. věta, prvních 18 a posledních 14 taktů. **D dur** (s větami *Allegro* $\frac{2}{4}$, *Adagio d* $\frac{3}{4}$, *Tempo di minuetto* $\frac{3}{4}$), 1. věta, posledních 11 taktů; 3. věta, prvních 8 taktů. **D dur** (s větami *Allegro moderato* $\frac{2}{4}$, *Minuetto D - d* $\frac{3}{4}$, *Presto* $\frac{2}{4}$), 1. věta, prvních 12 taktů; 2. věta, posledních 8 taktů; 3. věta, posledních 12 taktů.

Chopin: Valčík *Ges* dur, op. 70, č. 1, prvních 16 a posledních 16 taktů; též střední část *(Meno mosso)*, 16 taktů. — Mazurky. **F moll,** op. 7, č. 3, posledních 13 taktů. **G dur,** op. 7, č. 5, prvních 12 taktů v *C* dur, pokračování v *G* dur. **B dur,** op. 17, č. 1, prvních 8 taktů. **As dur,** op. 24, č. 3, posledních 8 taktů. **Cis moll,** op. 30, č. 4, takty 5—16

Skenováno pro studijní účely

(dvojitá prodleva). **D dur,** op. 33, č. 2, prvních 16 taktů v *D* dur, dalších 16 taktů v *A* dur, dalších 16 taktů zase v *D* dur.

Jírovec: Valčíky pro klavír (Čeští klasikové I). **G dur,** č. 3, prvních 8 taktů. **G dur,** č. 4 (celý). **F dur,** č. 6 (celý). **B dur,** č. 7, prvních 8 taktů. **Es dur,** č. 9, prvních 8 taktů.

Koželuh Leopold: Pastorale pro klavír (Čeští klasikové I, str. 30), prvních 8 taktů (správné pojetí 1. taktu: T D^7 s opuštěnými sdruženými střídavými tóny).

Mozart: Sonáty pro klavír. **C dur** (z r. 1788), 1. věta *(Allegro* $^4/_4$*)*, takty 14—28; 3. věta *(Allegretto* $^2/_4$*)*, prvních 8 a posledních 22 taktů. **C dur** (z r. 1777), 1. věta *(Allegro* $^6/_4$*)*, posledních 9 taktů; 2. věta *(Andante F* $^3/_4$*)*, prvních 6 taktů. **C dur** (z r. 1779), 1. věta *(Allegro moderato* $^2/_4$*)*, prvních 15 taktů; 3. věta *(Allegretto* $^2/_4$*)*, prvních 20 taktů. **G dur** (z r. 1777), 1. věta *(Allegro* $^3/_4$*)*, prvních 16 taktů. **D** dur (s větami *Allegro con spirito* $^6/_4$, *Andante con espressione G* $^2/_4$, *Allegro* $^6/_8$), 2. věta, posledních 19 taktů. **D dur** (s větami *Allegro* $^4/_4$, Rondeau en polonaise — *Andante A* $^3/_4$, variace $^4/_4$), 2. věta, prvních 16 taktů. **D dur** (s větami *Allegro* $^6/_8$, *Adagio A* $^3/_4$, *Allegretto* $^2/_4$), 2. věta, posledních 9 taktů. **A dur,** 1. věta (*Andante grazioso*, variace), posledních 9 taktů; 2. věta (menuet), posledních 8 taktů první části (před *Fine*) a posledních 16 taktů střední části (před *D. C.*); 3. věta *(Alla Turca)*, posledních 32 taktů (koda). **F dur** (s větami *Allegro* $^2/_4$, *Allegretto* $^2/_4$), 2. věta, prvních 8 a posledních 24 taktů. **B dur** (s větami *Allegro* $^4/_4$, *Andante cantabile Es* $^3/_4$, *Allegretto grazioso* $^2/_2$), 3. věta, prvních 16 taktů. **B dur** (s větami *Allegro* $^2/_4$, *Andante amoroso Es* $^3/_8$, *Allegro* $^2/_2$), 2. věta, prvních 15 taktů. — Smyčcové kvartety. **G dur** (Köch. 387), 3. věta, prvních 7 taktů. **Es dur** (Köch. 428), 3. věta (menuet), posledních 23 taktů. **A dur** (Köch. 464), 2. věta, posledních 10 taktů. **C dur** (Köch. 465), 1. věta, posledních 12 taktů. **D dur** (Köch. 499), 1. věta, posledních 14 taktů. **D dur** (Köch. 575), 3. věta, trio, prvních 12 a posledních 10 taktů. **B dur** (Köch. 589), 1. věta, prvních 20 taktů. **F dur** (Köch. 590), 1. věta, prvních 6 taktů; 2. věta, posledních 9 taktů; 3. věta, trio, posledních 10 taktů; 4. věta, posledních 13 taktů. — Malá noční hudba (Köch. 525), 1. věta, prvních 18 a posledních 11 taktů; 3. věta, trio, prvních 8 taktů.

Mysliveček: Rondo *B* dur (České sonatiny, str. 16), střední část v *Es* dur. — Rondo *F* dur (tamtéž, str. 21), prvních 8 taktů. — Menuet *A* dur (tamtéž, str. 28), prvních 8 taktů. — Sonáta *D* dur (tamtéž, str. 54), 1. věta, prvních 14 taktů; 2. věta, takty 9—16 (obdobně v jednotlivých variacích).

Rejcha: Rondo *B* dur (ze Sonáty pro klavír, op. 46, č. II, Čeští klasikové II, str. 39), prvních 16 taktů a posledních 24 taktů, též takty 127—148 (od *f energico)*.

Schumann: „Dětské scény" („Kinderszenen"), op. 15. Č. 3 („Hasche-Mann"), prvních 8 taktů. — Album pro mládež, op. 68, č. 19 („Malá romance"), prvních 8 taktů.

Smetana: „Louisina polka", prvních 16 taktů, dalších 16 taktů v *B* dur. — „Jiřinková polka", posledních 8 taktů. — „Vzpomínka na Plzeň", prvních 8 taktů. — „Salonní polka" *E* dur, op. 7, č. 3, prvních 8 taktů. — „Vzpomínky na Čechy ve formě polek", op. 13, č. 2 (*Es* dur), části označené *Quasi andante* (26 taktů v *Es* dur, pak 33 taktů v *H* dur, konečně zase v *Es* dur v plném zvuku u označení *f con forza* a po *sotto voce*). — Bagately a impromptus pro klavír. **Č. 3** („Idyla"), prvních a posledních 8 taktů. **Č. 7** („Láska"), prvních 8 taktů. — „Rolnická", mužský sbor, prvních 8 taktů.

Tomášek: Ekloga *D* dur pro klavír (op. 63, č. 1, Čeští klasikové II, str. 49), prvních 8 a posledních 10 taktů.

Vaňhal: Allegretto *C* dur pro klavír (ze Sonatiny, op. 1, č. I, České sonatiny, str. 9), první část (k *Fine*). — Allegretto *G* dur (z téže Sonatiny, tamtéž, str. 10), takty 9—16. — Andante *G* dur (ze Sonatiny, op. 1, č. II, tamtéž, str. 14), posledních 11 taktů. — Tempo di marcia (ze Sonatiny, op. 2, č. VI, tamtéž, str. 20), první část (k *Fine*) v *B* dur, střední část v *F* dur. — Allegretto *B* dur (ze Sonatiny, op. 2, č. VI, tamtéž, str. 33), posledních 22 taktů. — Allegro *A* dur (ze Sonatiny, op. 2, č. I, tamtéž, str. 38), prvních 16 taktů.

Voříšek: Fantazie *C* dur pro klavír (op. 12, Čeští klasikové II, str. 63), prvních 12 taktů.

Vranický P.: Presto *A* dur pro klavír (Čeští klasikové I, str. 38, *A* dur $^6/_8$), celá skladba.

Skenováno pro studijní účely

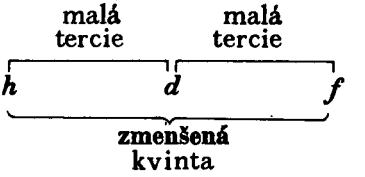
69 DISONANTNÍ AKORDY

§ 25 Zmenšený trojzvuk

Disonantní akordy, jichž užívali klasikové, mají terciovou sestavu. Znamená to, že *každý disonantní útvar v klasické hudbě, pokud má význam akordu, lze převést na terciové schéma* (podobně jako konsonantní trojzvuky a dominantní čtyřzvuk — viz § 5). Souzvuky, jež není možno sestavit do tercií, mají význam pouhých průběžných harmonií.

Akordy, které jsou sestaveny z tercií (a jež lze tudíž vždy převést zpět na terciové schéma), můžeme označovat jako *terciové*. Klasická hudba jiných akordů neznala.

Z disonantních trojzvuků se vyskytuje běžně *zmenšený trojzvuk*. Je sestaven ze dvou malých tercií:



Jak patrno, dává součet dvou malých tercií zmenšenou kvintu. Podle ní je též akord pojmenován.

Název se nemění změnou tvaru. Tedy i sextakord *(d f h)* a kvartsextakord *(f h d)* označujeme jako zmenšené.

Disonantnost zmenšeného trojzvuku je charakterizována pouze *zmenšenou kvintou*. Je to tedy disonance chudší než dominantní čtyřzvuk, jehož disonantnost je nadto ještě charakterizována malou septimou (viz § 14). Ve zvuku se zmenšený trojzvuk blíží dominantnímu čtyřzvuku, a může jej tudíž snadno zastupovat. Takový zastupující zmenšený trojzvuk považujeme pak někdy právem za neúplný dominantní čtyřzvuk:

$$h\,d\,f = g\,h\,d\,f \text{ bez základního tónu } g.$$

Zmenšený trojzvuk se vyskytuje na VII. stupni (citlivém tónu) v tónině dur i moll (např. v *C* dur i *c* moll *h d f*, v *A* dur i *a* moll *gis h d*), mimo to ještě na II. stupni v moll (např. v *c* moll *d f as*, v *a* moll *h d f*). Na VII. stupni má funkci dominantní se subdominantní příměsí (v *C* dur *h d* z D, *f* z S), na II. stupni v moll zase funkci subdominantní s příměsí dominantní (v *a* moll *d f* z S, *h* z D). Nejjednodušeji označujeme tyto akordy

Skenováno pro studijní účely

římskými číslicemi VII a II, přičemž nám ovšem musí být známa jejich svrchu uvedená funkční podstata.

Rozumí se, že úlohu dominantního čtyřzvuku D^7 může hrát jenom zmenšený trojzvuk VII (neboť má stejný funkční význam), nikoliv II v moll.

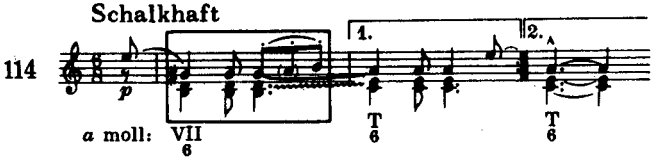
Zmenšený trojzvuk (VII i II) vyskytuje se téměř vždy jen *jako sextakord*, neboť tak zní nejpřijatelněji. Ostatní tvary (kvintakord a kvartsextakord) vyskytují se výjimečně, a to hlavně ve vyšším rejstříku nebo v přímočarém napojení (sekundovými kroky) na předcházející i následující akord.

Zdvojován bývá nejvhodněji terciový tón (tj. basový tón v sextakordu). Zní-li nejvýše kvinta, bývá zdvojena o oktávu níže ve středním hlase.

V VII rozvádí se citlivý tón (prima akordu) nahoru a zmenšená kvinta (= septima v D^7) dolů. Požadované rozvádění se uskutečňuje zpravidla jen v krajních hlasech (u sextakordu tedy jen v sopránu, neboť v basu zní tercie); zejména zmenšená kvinta ve středních hlasech bývá téměř vždy volně vedena nahoru. 70

V II se rozvádí jen kvinta (dolů), pokud je v krajním hlase a pokud následující akord očekávaný rozvodný tón obsahuje. Základní tón v II není citlivým tónem, a je tudíž vždy volný. Může být též zdvojen, což citlivý tón těžko snáší (viz § 12).

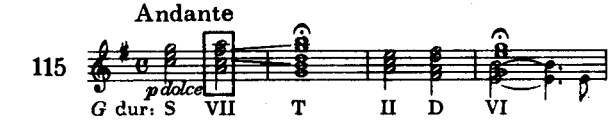
Jako příklad, v němž je použito zmenšeného sextakordu VII v moll, uvádíme začátek „Sicilské" z Alba pro mládež od R. Schumanna, op. 68, č. 11:



Citlivý tón *gis* je zde rozveden nahoru do tónu *a* až při spojení s tónikou, jak ukazuje šipka. Osmina *a* v prvním taktu jest jen průchod v rámci vládnoucího akordu VII (v oblých závorkách). Zmenšená kvinta *(d)* je vedena volně nahoru, ježto zní ve středním hlase; ukazuje to vlnovka.

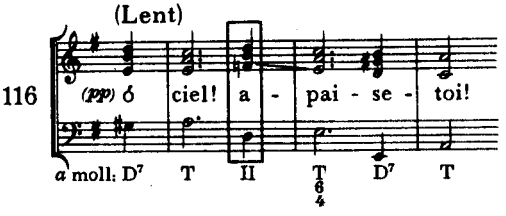
Je slyšet, že zmenšený trojzvuk VII tíhne naléhavě do tóniky, podobně jako D^7. Pro srovnání je poučné zahrát si uvedený příklad s tónem *g* místo *gis*; touto změnou se vytrácí jak disonantnost akordu, tak i výrazný spád do tóniky.

Jako příklad, v němž je použito zmenšeného sextakordu VII v dur, uvádíme začátek 1. věty („V kostele") z Novákovy „Slovácké svity", op. 32:



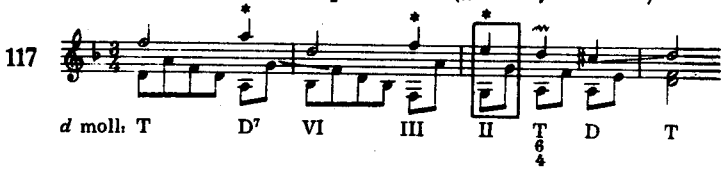
Kdybychom v příkladech 114 a 115 obohatili akordy VII o základní tón dominantního čtyřzvuku (o *e* na terckvartakord *h d e gis* v př. 114, o *d* na *a c d fis a* v př. 115), nezměnili bychom funkční podstatu akordů. Akordy VII zastupují zde skutečně dominantní čtyřzvuky, i když by nebylo zcela oprávněné chápat je jako neúplné D^7.

Zmenšeného sextakordu II v moll použil např. Gluck ve sboru kněžek v 1. scéně opery „Ifigenie v Tauridě":



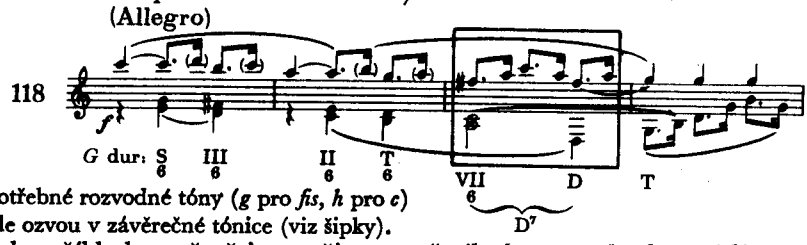
Skenováno pro studijní účely

Při omezeném počtu zúčastněných hlasů se může stát, že zmenšený trojzvuk zní *neúplně*. Znějí-li pouze dva tóny ve vzdálenosti zmenšené kvinty nebo zvětšené kvarty (např. *h f* nebo *f h*), není pochyby, že jde o zmenšený trojzvuk. Zní-li však kterákoliv jiná dvojzvuková součást (*h d* nebo *d f* z celku *h d f*), vyplývá teprve z kontextu, zda jde právě o trojzvuk zmenšený. Jako příklad uvádíme začátek z Rameauova klavírního (clavecinového) rondeau „Les tendres plaintes" („Něžný nářek"):



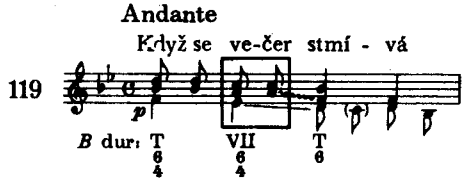
Neúplné akordy jsou označeny hvězdičkou. Skutečně znějící souzvuk *g e* (v rámečku) má význam akordu II (tj. *e g b*), nikoliv význam akordu VII (tj. *g cis e*) nebo dokonce durového trojzvuku na VII. stupni přirozeném (tj. *g c e*), neboť prve jmenovaný akord bývá běžně uváděn před kadenčním kvartsextakordem (jako právě zde) a nadto zní v nejlepším tvaru (jako sextakord), zatímco další dva předpokládané akordy by se uplatňovaly ve tvaru daleko odlehlejším (jako kvartsextakordy).

Zvukové i funkční spříznění mezi akordem VII a dominantním čtyřzvukem je takové, že zmenšený trojzvuk VII může být hladce (nenápadně) doplněn základním tónem dominanty; celek pak přirozeně vplývá do tóniky. Vidíme to v tomto úryvku z finální věty Haydnovy klavírní Sonáty *C* dur (první ze série publikované r. 1780):



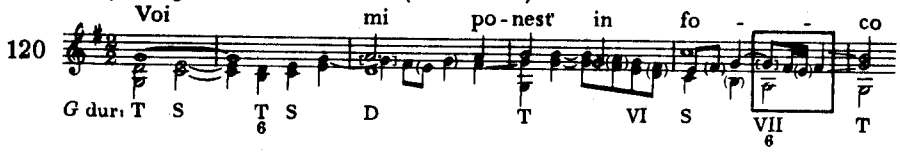
Potřebné rozvodné tóny (*g* pro *fis*, *h* pro *c*) se zde ozvou v závěrečné tónice (viz šipky).

Jako příklad, v němž je použito *zmenšeného kvartsextakordu*, uvádíme první takt ze Smetanova ženského sboru „Má hvězda":



Na akord VII je možno se zde dívat jako na neúplný akord D⁷ (sekundakord – jako kdyby uprostřed zněl tón *f*). Neobvyklý tvar zde zní v jednočárkované oktávě, bez basu.

Již ve staré, předbarokní hudbě byl zmenšený trojzvuk na VII. stupni zcela běžný, zatím co dominantní čtyřzvuk se prakticky nevyskytoval. Oblíbené byly *průtahy ve zmenšeném trojzvuku shora k primě*, jako např. hned ve vstupní frázi madrigalu „Voi mi ponest' in foco" („Uvrhla jste mne do ohně") od Jacoba Arcadelta (z r. 1542):



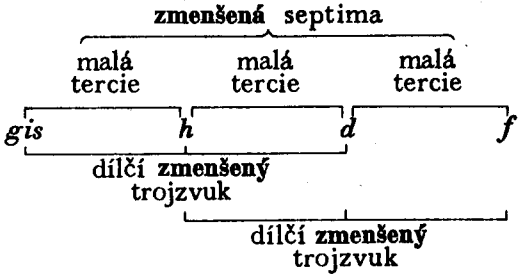
Skenováno pro studijní účely

V novější hudbě je zmenšený trojzvuk na VII. stupni zatlačen poněkud do pozadí, neboť místo něho dávají skladatelé přednost plnějšímu akordu D^7.

Zmenšený čtyřzvuk

§ 26

Terciové schéma zmenšeného čtyřzvuku představuje nakupeninu tří malých tercií:



72

Ze zmenšeného čtyřzvuku lze vyjmout dva *dílčí zmenšené trojzvuky*. (Lze též říci, že je sestaven ze dvou zmenšených trojzvuků se dvěma společnými tóny.) Na rozdíl od dominantního čtyřzvuku, jehož terciové schéma má rozpětí malé septimy, má terciové schéma čtyřzvuku zmenšeného *rozpětí zmenšené septimy;* podle ní a podle dílčích zmenšených trojzvuků (a zmenšených kvint v nich) je též utvořen název.

Zmenšený čtyřzvuk rozděluje oktávu na 4 stejné díly (čtvrtiny) o rozpětí $1^1/_2$ tónu: *gis h + h d + d f + f gis*. Z této skutečnosti vyplývají dvě zvláštnosti:

1. zmenšený čtyřzvuk *zní ve všech tvarech stejně* a
2. má *místo 12 zvukově rozlišených transpozic*, obvyklých u jiných akordů, *pouze 3.*

Septakord *gis h d f* zní stejně jako kvintsextakord *gis h d eis*, terckvartakord *as ces d f* a sekundakord *as h d f*.

Vedle akordu *gis h d f* existují jen další 2 ve zvuku odlišné transpozice *a c es ges* a *ais cis e g*. Všechny ostatní transpozice představují jen enharmonické obměny uvedených tří (např. *h d f as = h d f gis = gis h d f, fis a c es = ges a c es = a c es ges* atd.).

Tato okolnost představuje pro skladatele výhodu i nebezpečí: výhodu snadné orientace a nebezpečí jednotvárnosti, plynoucí z malého výběru.

Disonantnost zmenšeného čtyřzvuku je dána působením *dvou zmenšených kvint.* Zmenšený čtyřzvuk zní plněji než trojzvuk, přičemž však míra disonantnosti není podstatněji zvýšena. To je též příčinou jeho značnějšího rozšíření na úkor zmenšeného trojzvuku.

Zmenšený čtyřzvuk se vyskytuje běžně *na citlivém tónu* v moll (např. v *a* moll *gis h d f*, v *c* moll *h d f as*), o něco vzácněji v dur (v *A* dur *gis h d f*, v *C* dur *h d f as* — tedy stejně jako ve stejnojmenné tónině moll). V dur se pak ovšem používá VI. stupně sníženého *(A: f, C: as)*.

Funkčně představuje zmenšený čtyřzvuk vybudovaný na VII. stupni (citlivém tónu) *směsininu durové dominanty a mollové subdominanty* (v *A* dur i *a* moll *gis h* z D, *d f* z S, v *C* dur i *c* moll *h d* z D, *f as* z S). Přes rovnoměrné zastoupení obou základních netónických funkcí přiklání se zmenšený čtyřzvuk na VII. stupni víc k dominantě. (Uvidíme dále, že jej lze někdy považovat za neúplný dominantní pětizvuk, podobně jako lze zmenšený trojzvuk považovat někdy za neúplný dominantní čtyřzvuk.)

Skenováno pro studijní účely

Nejjednodušší jeho označení jest VII⁷ (tj. trojzvuk na VII. stupni obohacený septimou). Musíme si však být vždy vědomi jeho funkční podstaty.

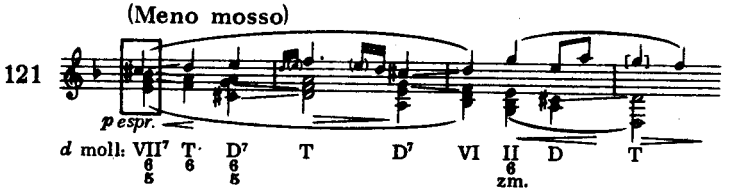
Zmenšený čtyřzvuk se vyskytuje stejným právem *v kterémkoliv tvaru* (jako septakord, kvintsextakord, terckvartakord i sekundakord — viz § 15). Jednotlivé tvary můžeme rozlišovat jenom podle pravopisu a kontextu. Podle zvuku osamoceného zmenšeného čtyřzvuku nelze jeho tvar určit.

Zdvojován ani vynecháván nebývá ve čtyřhlase žádný tón. Při menším počtu užitých hlasů může se zmenšený čtyřzvuk uplatnit též *neúplně*. Kterékoliv jeho tři tóny znějí vždy jako zmenšený trojzvuk; že jde o neúplný čtyřzvuk, pozná se ze souvislosti.

Ve zmenšeném čtyřzvuku VII⁷ se rozvádí citlivý tón (prima akordu) nahoru, zmenšená septima a zmenšená kvinta dolů. Celý akord *tíhne velmi naléhavě do tóniky.*

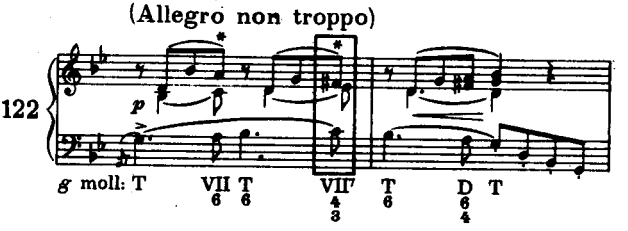
73

Zmenšeným kvintsextakordem začíná tato ukázka ze Sonáty Leopolda Ant. Koželuha, op. 35:



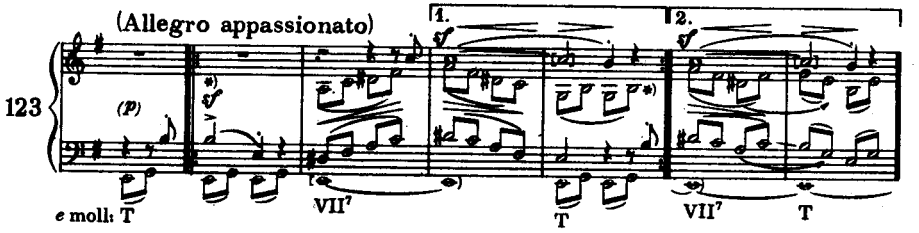
Že jde právě o kvintsextakord, pozná se teprve z jeho rozvedení do tóniky *d* moll. Stejně znějící akord *e g b des* by byl rozveden do tóniky *F* dur nebo *f* moll, *fes g b des* pak do *As* dur nebo *as* moll, konečně *e g ais cis* do *H* dur nebo *h* moll.

Neúplný zmenšený terckvartakord nacházíme v této ukázce z Tomáškovy Eklogy, op. 35, č. 1:

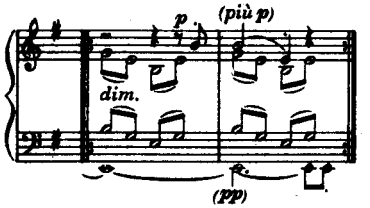


Druhý akord považujeme spíš za neúplný zmenšený sextakord VII než za neúplný zmenšený kvintakord II, neboť sextakord je běžnější. Neúplný zmenšený terckvartakord VII⁷ zní zde stejně jako zmenšený kvintakord *c es ges*; podle souvislosti slyšíme ovšem *fis* (ježto jde o tóninu *g* moll), nikoliv *ges*.

Zmenšený čtyřzvuk bývá často *obohacován* nebo *pozměňován neakordickými tóny*. V této ukázce z 1. věty Smetanova kvartetu „Z mého života" zní např. zmenšený čtyřzvuk nad prodlevou (čímž je ovšem určení jeho tvaru vůbec znemožněno):



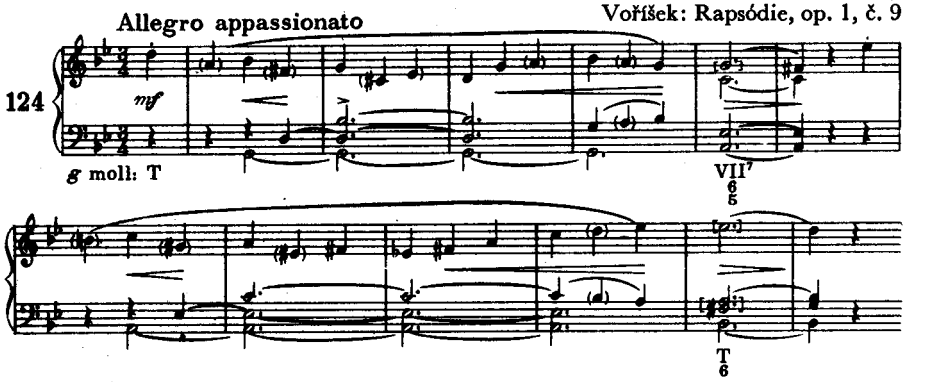
Skenováno pro studijní účely



*) Při repetici pokračují II. housle souvisle figurou g-h-g-h.

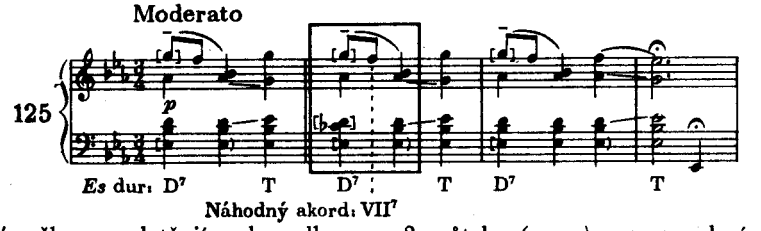
Jednotlivé tóny akordu VII⁷ nejsou poprvé rozvedeny, po druhé však ano (viz šipky). Po obakrát vplývá akord VII⁷ do tóniky zkomplikované dočasně průtahem v prvních houslích (v hranatých závorkách).

V následující ukázce je zmenšený kvintsextakord VII⁷ pozměněn nejdříve průtahem, pak volnými střídavými tóny:



Prima akordu VII⁷ se zde ozývá zprvu jako rozvodný tón průtahu *g (g - fis)*, pak je již jen občasně obnovován melodií. Při rozvedení akordu VII⁷ do tónického sextakordu uplatňuje se trojitý průtah, tvořící pěkně zaostřenou těžkou průběžnou harmonii, přičemž jsou řádně rozvedeny nejdůležitější součásti předcházejícího akordu (citlivý tón *fis*, na němž je akord VII⁷ vybudován, a zmenšená septima *es*).

Zmenšený čtyřzvuk se uplatňuje často *jako náhodný akord.* Vzhledem k tomu, že se liší od D⁷ jenom půltónovým posunutím jednoho tónu (např. v *C* dur D⁷ *h d f g* - VII⁷ *h d f as*), může snadno představovat těžkou průběžnou harmonii, utvořenou průtahem k D⁷. Vidíme to např. v této ukázce z Lisztových „Polských písní“:



V rámečku se uplatňují nad prodlevou *es* 2 průtahy *(g, ces)*; po rozvedení prvního *(g - f)* zní zmenšený čtyřzvuk *d f as ces*, zkomplikovaný trvající prodlevou *es*. Příklad je zároveň ukázkou pro použití zmenšeného čtyřzvuku v dur (*ces* místo *c*). Stojí za povšimnutí, že prodlevový tón *es* nastupuje zde jako tón neakordický (srov. § 22).

Můžeme odkázat ještě na dříve uvedený příklad 98, v němž těžké střídavé tóny *f* tvoří s ostatními současně znějícími tóny poprvé zmenšený terckvartakord, podruhé zmenšený septakord.

Zmenšený čtyřzvuk se začal uplatňovat teprve v barokní hudbě. Zcela běžný byl ve vrcholném baroku (u Bacha) a u klasiků. Romantikové ho

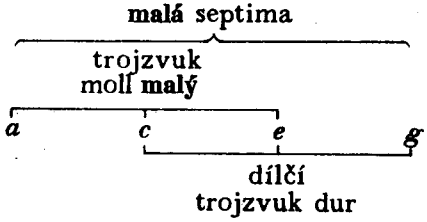
Skenováno pro studijní účely

však tak zneužívali, že novodobým skladatelům se jeví jako velmi již opotřebovaný a vyhýbají se mu.

§ 27 Malý čtyřzvuk. Rameauova subdominanta

Malý čtyřzvuk vznikne obohacením trojzvuku moll o malou septimu. Připojením septimy se utvoří vedle výchozího trojzvuku moll ještě dílčí trojzvuk dur:

75



Název je utvořen podle malé septimy a výchozího mollového (malého) trojzvuku.

K témuž výsledku dojdeme, přidáme-li k trojzvuku dur velkou sextu:

Toto schéma není ovšem terciové; je to první obrat (kvintsextakord).

Disonantnost malého čtyřzvuku je charakterizována pouze *malou septimou.* Ve srovnání s dominantním čtyřzvukem působí poněkud mdle.

Vyskytuje se v dur na II., III. a VI. stupni (v *C* dur *d f a c*, *e g h d*, *a c e g*), v moll na I. a IV. stupni (v *a* moll *a c e g*, *d f a c*). Přesto se ho používá mnohem méně než čtyřzvuku dominantního a zmenšeného.

Funkčně může malý čtyřzvuk představovat *různé směšeniny.* V dur na II. stupni je to úplná subdominanta s dominantní příměsí (v *C* dur S *f a c* + *d* z D), na III. stupni zase úplná dominanta s příměsí tónickou (v *C* dur D *g h d* + *e* z T), konečně na VI. stupni úplná tónika s příměsí subdominantní (v *C* dur T *c e g* + *a* z S). V moll na I. stupni je to úplná tónika s příměsí mollové dominanty (v *a* moll T *a c e* + *g* z D), na IV. stupni zase úplná subdominanta s příměsí tónickou (v *a* moll S *d f a* + *c* z T).

Nejjednodušeji označujeme všechny tyto čtyřzvuky tak, že k značce výchozího mollového trojzvuku připojujeme číslici 7 (na znamení, že jde o obohacení septimou): II^7, III^7 a VI^7 v dur, T^7 a S^7 v moll.

Nejdůležitější je *subdominantní akord* II^7. Jakožto subdominantně dominantní funkční směšenina má *sklon do tóniky*, ne však tak silný jako D^7 nebo VII^7. Podle francouzského skladatele a teoretika Jeana Philippa Rameaua (1683—1764) říkáme mu *Rameauova subdominanta.* Vyskytuje se nejčastěji *jako kvintsextakord*, přičemž prima působí nejlépe v sopránu a rozvádí se do tónické tercie (tedy *nahoru*, v *C* dur *d* - *e*). Ježto v tomto postavení je prima akordu v sextovém poměru k basu, říkáme jí též *Rameauova přidaná sexta* (sixte ajoutée).

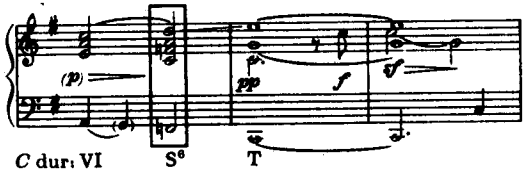
Skenováno pro studijní účely

Akord II⁷ ve významu Rameauovy subdominanty s přidanou sextou můžeme značit též S⁶ (přičemž číslice 6 znamená, že subdominanta je obohacena o sextu, nikoliv že subdominanta zní jako sextakord).

Jako příklad, v němž bylo použito Rameauovy subdominanty v rozvedení do tóniky, uvádíme výňatek z 1. věty Smetanova kvartetu „Z mého života":

(Allegro appassionato)

126



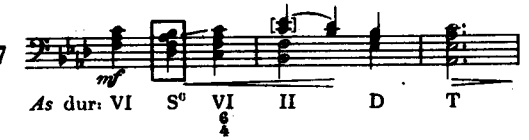
C dur: VI S⁶ T

V Křížkovského „Utonulé" je týž akord rozveden do trojzvuku na VI. stupni:

(Andante poco animato)

ta na - ří - kat bu - de

127



As dur: VI S⁶ VI II D T

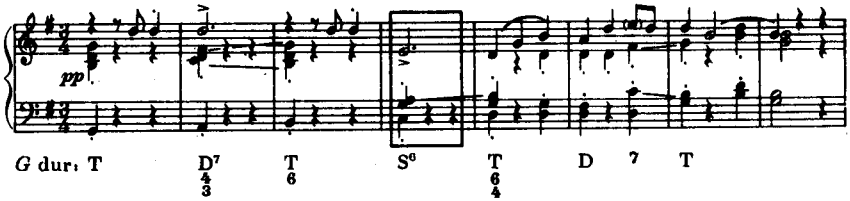
6 4

Spoj S⁶ T představuje *zvukově a funkčně obohacený plagální závěr.* Konečná tónika je v něm pevněji vymezena než v jednoduchém plagálním závěru S T, neboť se v něm uplatňují, ovšem nerovnoměrně, obě základní netónické funkce.

Častěji než přímo do tónického kvintakordu vplývá Rameauova subdominanta *do kvartsextakordu,* po němž musí ovšem následovat ještě autentický závěr. Tak tomu je hned na začátku 3. věty Dvořákovy Sonatiny pro housle a klavír, op. 100:

Molto vivace

128



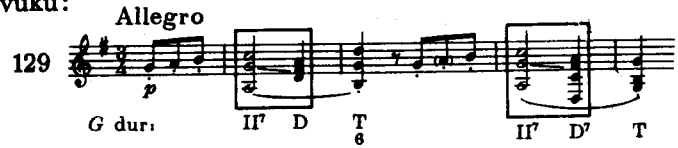
G dur: T D⁷ T S⁶ T D 7 T

4 3 6 6 4

Není-li akord II⁷ rozveden do tóniky (nebo do akordu spřízněného s tónikou, jako do VI), nepojímáme jej jako Rameauovu subdominantu, nýbrž jako *obdobu dominantního čtyřzvuku,* tj. jako přenesení čtyřzvuku D⁷ i s jeho rozvedením na II. stupeň, přičemž zůstávají v platnosti všechny tóny vládnoucí tóniny. (Kdyby šlo o transpozici, bylo by třeba zvýšit tercii, tedy přeměnit např. v *C* dur akord *d f a c* na *d fis a c.*) Jako se rozvádí v D⁷ septima dolů, tak se pak rozvádí i v II⁷ septima dolů, a jako se rozvádí D⁷ do T nebo do VI, tak se i akord II⁷ rozvádí do akordu o kvintu nižšího nebo o sekundu vyššího (tj. do D, po případě do D⁷, nebo do III). Tak v Beethovenovu smyčcovém Triu *G* dur, op. 9, č. I, je na začátku scherza (3. věty) rozveden akord II⁷ poprvé do čisté dominanty, podruhé do čtyřzvuku:

Allegro

129

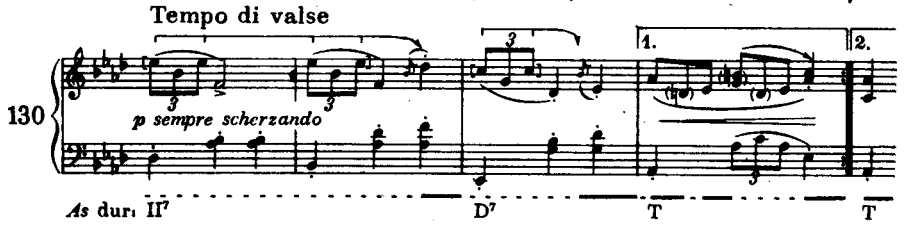


G dur: II⁷ D T II⁷ D⁷ T

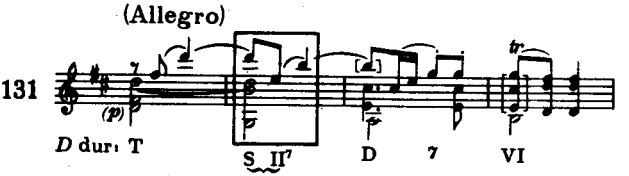
6

Skenováno pro studijní účely

V další ukázce z Lisztova klavírního Valse-Impromptu je spoj II^7 D^7 výrazně obohacen těžkými neakordickými tóny, dodatečně rozváděnými:

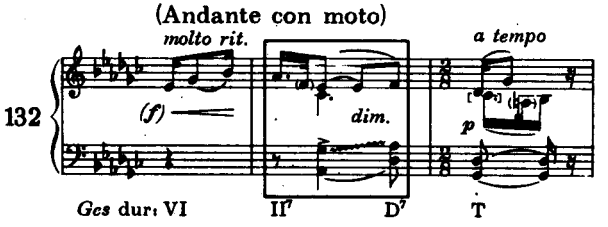


Podobně jako u D může i u S nebo II dojít k dodatečné komplikaci na čtyřzvuk. Vidíme to v této ukázce ze 4. věty Mozartova smyčcového
77 Kvartetu *D* dur, Köch. 499:



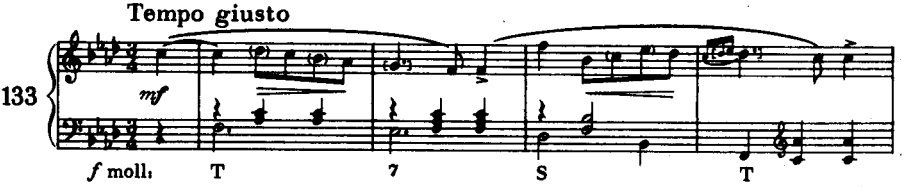
Uvedení i opuštění tónu *e* skokem (v rámečku) svědčí o tom, že jde o tón akordický. (Neakordický by byl aspoň uveden nebo aspoň rozveden sekundovým krokem.) Tón *h* v D je opuštěný průtah (který by ovšem bylo možno chápat též jako nónu – viz dále § 31). Sled S II^7 představuje zde vlastně jednu harmonii postupně budovanou; jasné to je v označení S^6 (podobně jako v třetím taktu D^7) – zde však tohoto označení vědomě nepoužíváme, ježto nejde o Rameauovu subdominantu tíhnoucí přímo do tóniky, nýbrž o období dominantního čtyřzvuku (= D^7 z *A* dur s tónem *g*, příslušejícímu tónině *D* dur, místo náležitého *gis*).

Rozumí se, že tóny ukryté *ve středních hlasech* mohou zůstat *nerozvedeny*. Děje se tak běžně už ve starší hudbě, tím spíše pak v novější. Uvádíme ukázku ze Sukovy klavírní skladby „V očekávání" z cyklu „Jaro", op. 22a, kde septima v II^7 je vedena volně nahoru:



Paralelní skočné kvinty ve spoji D^7 T jsou v instrumentální hudbě, zvláště novější, zcela běžné.

Malé čtyřzvuky v jiném postavení než II^7 bývají rozváděny většinou podle obdoby spojů D^7 T a D^7 VI. Uvádíme příklad z Chopinova Valčíku *f* moll, op. 70, č. 2, v němž je čtyřzvuk T^7 rozveden do subdominanty (tj. podle vzoru D^7 T):



Skenováno pro studijní účely

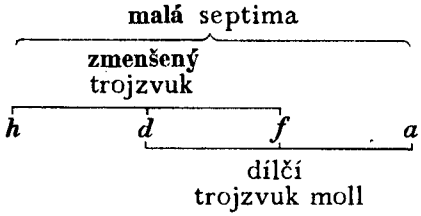
Septima *es* v T^7 zde nastupuje dodatečně jako průchodná (= bylo by ji možno chápat jako průchod *f - es - des*). Tímto způsobem může skladatel uplatnit méně obvyklé čtyřzvuky zcela nenápadně. Srov. též př. 126, kde průchod *g* v akordu VI představuje rovněž septimu řádně rozváděnou dolů.

Zmenšeně malý čtyřzvuk

§ 28

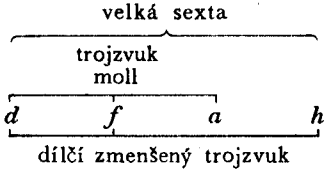
78

Zmenšeně malý čtyřzvuk vznikne obohacením zmenšeného trojzvuku o malou septimu. Přitom se utvoří dílčí mollový trojzvuk:



Název je utvořen podle názvů částí, z nichž je čtyřzvuk sestaven.

K témuž výsledku lze dospět obohacením trojzvuku moll velkou sextou:



Zvukem se blíží zmenšeně malý čtyřzvuk dominantnímu, neboť je charakterizován *zmenšenou kvintou* (v *h d f a: h f*) a *malou septimou (h a)*, tedy stejně jako dominantní čtyřzvuk.

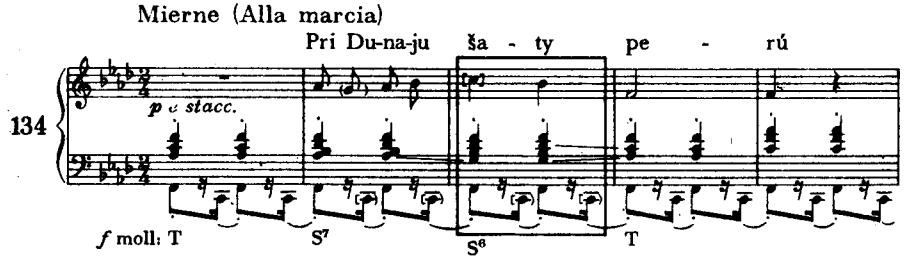
Vyskytuje se na II. stupni v moll a na VII. stupni v dur (např. v *a* moll a v *C* dur *h d f a*).

Na II. stupni v moll má stejný funkční význam jako malý čtyřzvuk; je to tedy subdominanta s dominantní příměsí (v *a* moll S *d f a* + *h* z D). Na VII. stupni v dur je to pak stejně jako zmenšený čtyřzvuk na témže místě smíšenina dominanty a subdominanty, nyní ovšem durové (v *C* dur *h d* z D, *f a* z S).

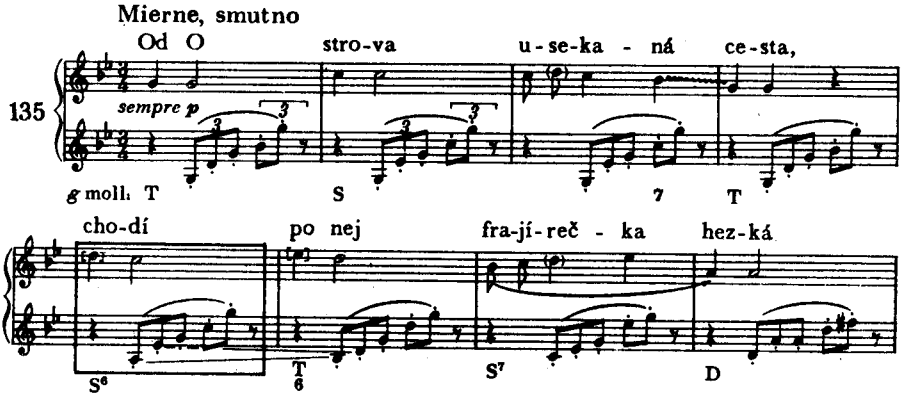
Oba akordy označujeme stejně jako v moll: II^7 a VII^7. Akordu II^7 lze použít jako zmenšeně malého též v dur (v *C* dur *d f as c*, v *A* dur *h d f a*).

Zmenšeně malý čtyřzvuk II^7 chápeme opět buď jako Rameauovu subdominantu (tj. S s přidanou sextou), nebo jako obdobu akordu D^7. Na rozdíl od malého čtyřzvuku II^7 v dur rozvádíme v něm navíc zmenšenou kvintu, a to dolů (pokud není skryta ve středním hlase).

Uvádíme dvě ukázky z Novákových „Slovenských spevů", v nichž se uplatňují mollové Rameauovy subdominanty (II, č. 18, a I, č. 11):



Skenováno pro studijní účely



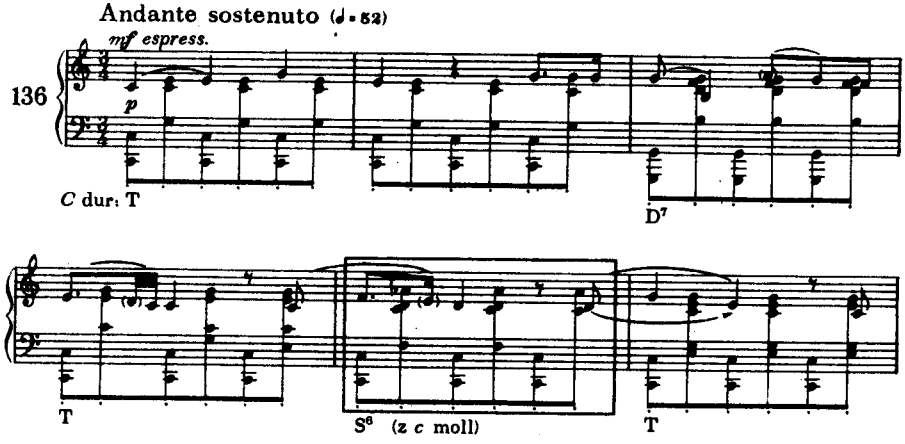
79

V př. 134 je akord S^7 (malý) nejprve spojen s S^6, ten je pak teprve rozveden. Při spojení S^7 S^6 je však dbáno klesavé tendence malé septimy *as*. V basu je přerušovaná prodleva *c* (v nestejných závorkách).

V př. 135 zůstává septima *b* v S^7 poprvé (ve třetím taktu) nerozvedena, podruhé (v 7. taktu) je řádně rozvedena při nástupu závěrečné dominanty.

V př. 135 je jasné ohraničení akordických oblastí patrno jen při nástupu S ve 2. taktu. Podle obdoby tohoto jasného začátku počítáme v dalším s tím, že nový akord začíná vládnout vždy na začátku taktu, třebaže tón, který nastupuje nejdříve jen v melodii, lze vždy ještě slyšet jako součást akordu předcházejícího (*g* ve 4. taktu, jímž začíná T, náleží ještě do předcházející harmonie S, průtah *d* v 5. taktu do předcházející harmonie T, průtah *es* v 6. taktu do předcházející Rameauovy subdominanty atd.). Svědčí to o *rozplývavé hranici mezi oblastmi jednotlivých akordů*, uplatňované zde záměrně; průtahy *d* a *es* v 5. a 6. taktu, rovněž tak i septima *b* na začátku předposledního taktu působí měkce, neboť jejich disonantnost je takřka jen pomyslná. Poučné by bylo srovnání Novákovy vzdušné stylizace se stylizací hutnější, v níž by doprovod (noty ve spodní osnově) zazněl vždy již na začátku taktu; v takovém pojetí by vystupovaly první doby taktové jako skutečně těžké doby — ovšem na úkor měkké, melancholické plynulosti, jíž se vyznačuje mistrovská stylizace v harmonizaci Novákově.

Jako příklad, v němž je použito Rameauovy mollové subdominanty v dur, uvádíme ukázku z Berliozova „Římského karnevalu", op. 9:



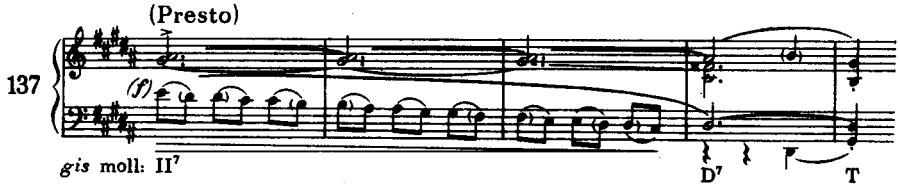
Ve třetím taktu zní volný střídavý tón *a* současně se svým tónem rozvodným v téže výši. Střetnutí tónů *a* a *g* je zde nenápadné, ježto melodie, jež přináší neakordický tón,

Skenováno pro studijní účely

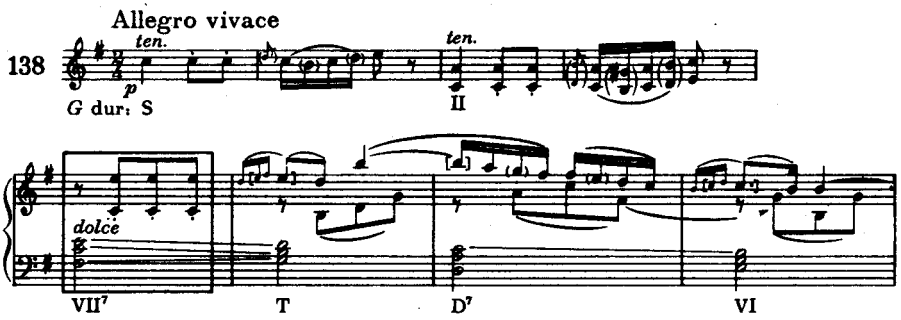
je přednášena bytostně jiným nástrojem (anglickým rohem) než doprovod, obstarávaný pizzicaty smyčců.

Poučné je srovnání Berliozovy harmonizace s harmonizací, v níž by bylo použito durové Rameauovy subdominanty (s tónem *a* místo *as* v 5. taktu).

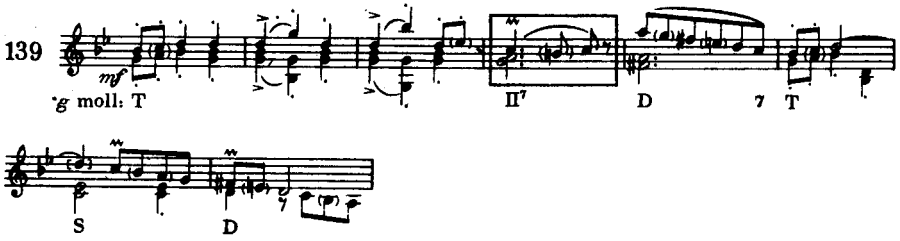
Jako *obdoba akordu* D^7 je zmenšeně malý čtyřzvuk II^7 rozváděn do D nebo do D^7, stejně jako v dur. Vidíme to např. v Chopinovu Preludiu *gis* moll, op. 28, č. 12:



Uplatnění zmenšeně malého čtyřzvuku *jako* VII^7 vidíme v tomto úryvku z 1. věty Beethovenova klavírního Tria *G* dur, op. 1, č. II:



V VII^7 zde schází tercie *a*. Kdyby byl vypuštěn tón *c* (zmenšená kvinta), pozná se, že jde právě o čtyřzvuk zmenšeně malý (a nikoliv malý) teprve z kontextu. Jako příklad, v němž se vyskytuje zmenšeně malý čtyřzvuk bez zmenšené kvinty, uvádíme ukázku z Menuetu *G* dur (z tria) od J. Ph. Rameaua:



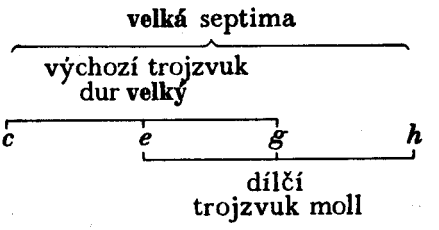
V II^7 zde znějí jen akordické tóny *a c g;* k tomu si přimýšlíme scházející tón *es* (a nikoliv *e*), ježto jsme v *g* moll. Tón *es* se předtím též skutečně ozval jako opuštěný střídavý tón v rámci tóniky.

Velký čtyřzvuk

§ 29

Velký čtyřzvuk vznikne obohacením trojzvuku dur (velkého) velkou septimou. Vedle výchozího trojzvuku dur se v něm uplatňuje ještě dílčí trojzvuk moll:

Skenováno pro studijní účely



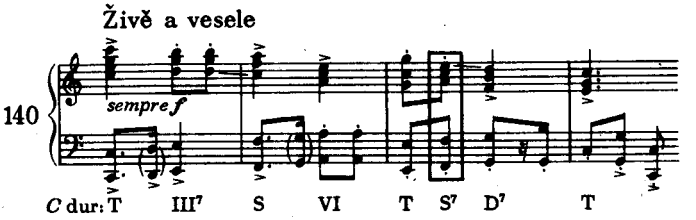
Název je utvořen podle uplatněných součástí, výchozího trojzvuku a septimy.

Velký čtyřzvuk je *ostře disonantní;* je tomu tak zřejmě vlivem znějící *velké septimy* (v *c e g h: c h*).

81 Lze jej utvořit v dur na tónice a na subdominantě (jako T^7 a S^7), v moll pak na III. a VI. stupni (jako III^7 a VI^7).

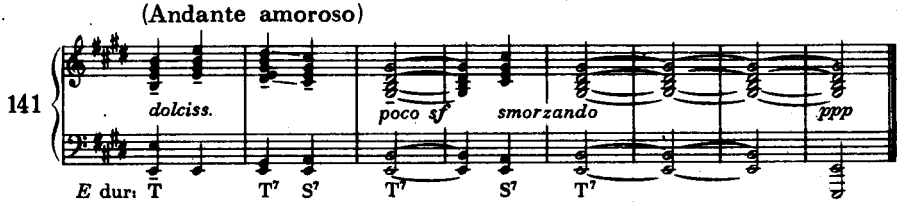
Funkční význam je dán uplatněnými funkčními složkami: T^7 (v *C* dur *c e g h*) je tónický s dominantní příměsí, S^7 (v *C* dur *f a c e*) subdominantní s příměsí tónickou; III^7 v moll (v *a* moll *c e g h*) představuje mollovou dominantu s tónickou příměsí, VI^7 v moll (v *a* moll *f a c e*) zase tóniku s příměsí subdominantní.

Uvedené čtyřzvuky se rozvádějí nejvhodněji *podle vzoru* D^7 *T* nebo D^7 *VI,* přičemž *septima,* třebaže je velká a v T^7 je dokonce citlivým tónem, *směřuje dolů.* V pochodu „V nový život" použil Suk velkého čtyřzvuku S^7:



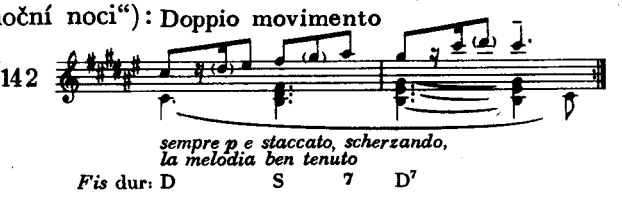
Akord S^7 je zde rozveden do D^7 podle analogie spoje D^7 VI. Podle téže analogie je rozveden malý septakord III^7 v prvním taktu.

První skladba Novákových „Písní zimních nocí" („Píseň měsíčné noci", op. 30, č. 1) končí na velkém septakordu T^7, když byla předtím uplatnila i velký čtyřzvuk S^7:



Rozvedena je zde pouze velká septima v prvním akordu T^7.

Pro svůj ostrý zvuk bývají velké septimy často uváděny *dodatečně* (jako *následné*). Vidíme to v této ukázce z Novákových „Písní zimních nocí" (z „Písně vánoční noci"): Doppio movimento



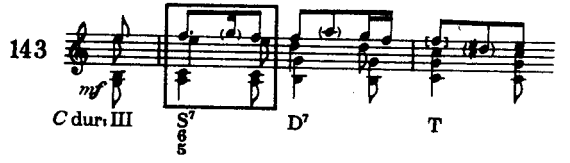
Skenováno pro studijní účely

Velká septima v S^7 zde opravdu jen lehce zajiskří.

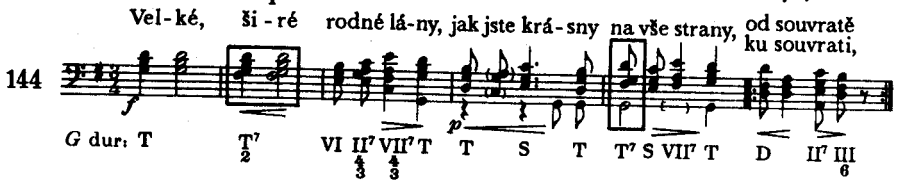
Už skladatelé barokní vyhledávali tvrdý zvuk velkého čtyřzvuku jako *účinný výrazový prostředek*. Zalíbení v něm nacházejí ovšem zejména skladatelé novodobí.

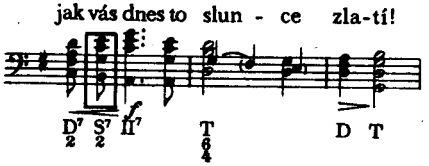
Uvádíme 3 ukázky od skladatelů různých dob:

(Andantino) Jiří Benda: Sonatina pro klavír

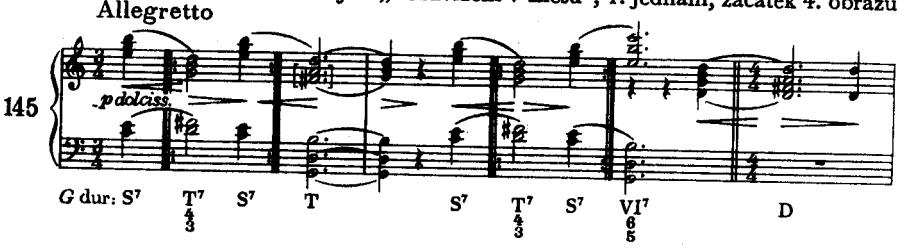


Andante tranquillo — Foerster: „Velké, širé rodné lány", začátek





Iša Krejčí: „Pozdvižení v Efesu", 1. jednání, začátek 4. obrazu



O septimě *e* v akordu S^7 v př. 143 pravíme, že je připravena, ježto zněla již v předcházejícím akordu a nastupuje stejně jako připravený (přísný) průtah. Stejně je tomu u septimy *f* v akordu D^7. Podobně i v př. 144 vidíme, že v akordu II^7 v 3. taktu je septima *g* připravena. Ve starší hudbě byl požadavek *přípravy septimy* příznakem čisté technické práce.

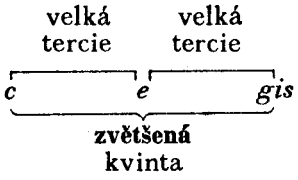
Akord VI^7 v př. 145 lze pojímat též jako T^6, tj. jako tóniku s přidanou sextou.

Zvětšený trojzvuk a jeho uplatnění v čtyřzvucích

§ 30

Zvětšený trojzvuk se skládá ze tří tónů, které jsou od sebe vzdáleny vždy o velkou tercii. Součet dvou těchto tercií tvoří zvětšenou kvintu, podle níž se akord též jmenuje:

Skenováno pro studijní účely



Zvětšený trojzvuk rozděluje oktávu na 3 stejné díly (třetiny) o rozpětí dvou celých tónů: *c e + e gis + gis c*. Odtud vyplývají podobné zvláštnosti, jaké jsme viděli už u zmenšeného čtyřzvuku (viz § 26):

1. zvětšený trojzvuk *zní stejně jako kvintakord, sextakord i kvartsextakord* a
2. má *místo obvyklých 12 transpozic pouze 4.*

Vedle akordu *c e gis* existují jenom tyto zvětšené trojzvuky s jinými tóny (tj. transpozice): *des f a, d fis ais* a *es g h.*

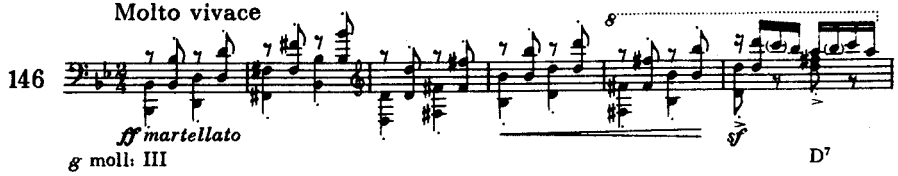
Disonantnost zvětšeného trojzvuku je vymezena *souhrou všech zúčastněných tónů;* vynecháním kteréhokoliv vytrácí se z akordu jeho disonantnost. (Příčinou disonantnosti nemůže být pouze zvětšená kvinta, ježto zní enharmonicky stejně jako malá sexta, tj. v obratu velká tercie.)

Zvětšený trojzvuk se vyskytuje v moll na III. stupni za předpokladu, že je použito citlivého tónu, tj. VII. stupně zvýšeného (např. v *a* moll *c e gis*).

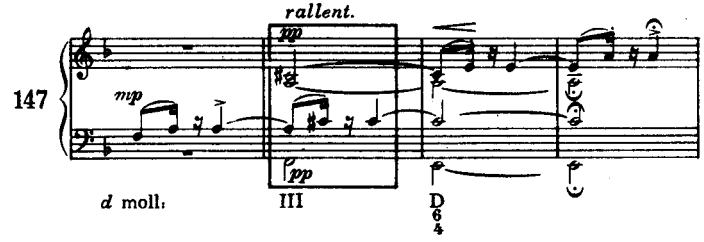
Funkčně představuje smíšeninu mollové tóniky s durovou dominantou (v *a* moll *c e* z T, *e gis* z D). Převahu však má živel dominantní (vzhledem k výraznosti citlivého tónu). Označovat jej můžeme nejjednodušeji III. Citlivý tón má v něm stoupavou tendenci, a rozvádí se tudíž nahoru — obsahuje-li ovšem následující akord potřebný rozvodný tón.

Jako příklady, v nichž se uplatňuje zvětšený trojzvuk, uvádíme dvě ukázky z tvorby Bedřicha Smetany:

Smetana: „Sny", č. 6, „Selská slavnost", začátek



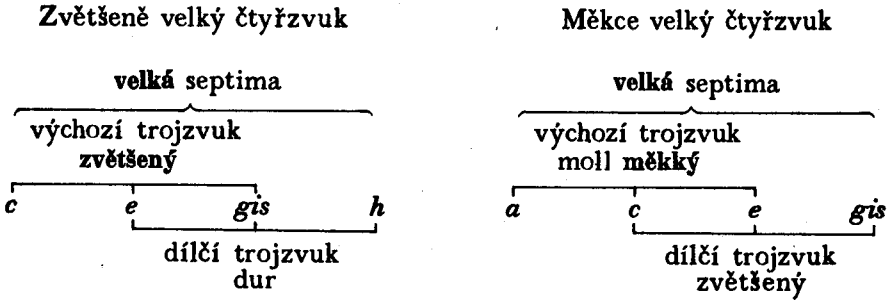
Smetana: „Z mého života", 2. věta



V obou příkladech následuje po zvětšeném trojzvuku III dominanta, která neobsahuje potřebný rozvodný tón, v níž však citlivý tón působí dále.

Zvětšený trojzvuk může působit jako složka ve *zvětšeně velkém* a *měkce velkém čtyřzvuku:*

Skenováno pro studijní účely

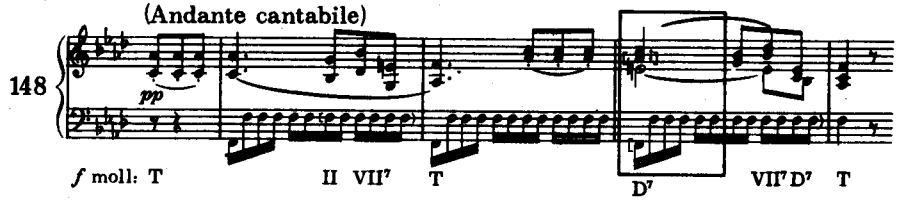


Názvy těchto čtyřzvuků jsou utvořeny podle trojzvuku, který je v terciovém schématu dole, a podle septimy. Zvětšeně velkému čtyřzvuku můžeme říkat též prostě *zvětšený*. 84

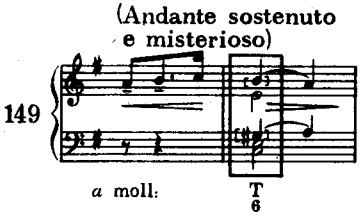
Zvětšeně velký čtyřzvuk se vyskytuje na III. stupni v moll (je-li použito citlivého tónu), měkce velký na I. stupni v moll (za téže podmínky).

Oba tyto čtyřzvuky jsou *disonantně charakterizovány přítomností zvětšeného trojzvuku a velkou septimou.* Jsou neobyčejně ostré. U starších skladatelů se vyskytují spíše jen *ve významu průběžných harmonií* (jež lze chápat právě jako složité *náhodné akordy*).

Uvádíme závěr střední části ve 2. větě Mozartovy klavírní Sonáty *C* dur (z r. 1779), kde průtah nad prodlevou vytváří *měkce velký čtyřzvuk* jako náhodný akord:



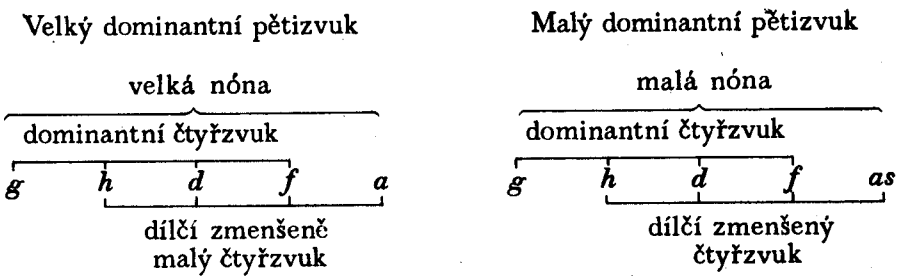
Zvětšeně velký čtyřzvuk jako náhodný akord, utvořený volným dvojitým průtahem, slyšíme např. v Novákově klavírní Baladě podle Byronova „Manfreda", op. 2:



Pětizvuky § 31

Z terciových pětizvuků jsou nejčastější *velký* a *malý dominantní pětizvuk*. Vzniknou obohacením dominantního čtyřzvuku o velkou nebo malou nónu. Přitom se utvoří vždy další dílčí čtyřzvuk:

Skenováno pro studijní účely



Ve výchozím dominantním čtyřzvuku i v dílčích čtyřzvucích dalších jsou obsaženy
85 *dílčí trojzvuky*. Ve velkém dominantním pětizvuku nacházíme jeden dílčí trojzvuk dur *(g h d)*, jeden moll *(d f a)* a jeden zmenšený *(h d f)*, v malém pak jeden trojzvuk dur *(g h d)* a dva zmenšené *(h d f, d f as)*.

Disonantnost velkého dominantního pětizvuku je charakterizována zmenšenou kvintou, malou septimou a velkou nónou. Ježto malá septima i velká nóna představují poměr celotónový, je v podstatě disonantnost pětizvuku stejná jako u dominantního čtyřzvuku — jen celotónový poměr je víc zdůrazněn dvojím uplatněním. Pětizvuk je plnější, hutnější, těžší.

Disonantnost malého dominantního pětizvuku je charakterizována dvěma zmenšenými kvintami, dále pak poměrem celotónovým (malou septimou) a půltónovým (malou nónou). Slučuje tedy znaky dominantního čtyřzvuku a čtyřzvuku zmenšeného. Zní ostřeji než velký dominantní.

Velký se vyskytuje na V. stupni v dur, malý tamže v moll; malého se však užívá i v dur (podobně jako zmenšeného čtyřzvuku VII[7]).

Funkčně jde zde o smíšeninu dominanty *(g h d)* a subdominanty *(f a, f as)*, přičemž základní dominantnost převažuje.

Oba tyto pětizvuky označujeme nejjednodušeji D^9; připojená číslice 9 značí, že dominanta je obohacena o nónu, přičemž obohacení o septimu se předpokládá jako samozřejmost.

V obou akordech se rozvádí vše tak jako v dominantním čtyřzvuku a zúčastněných dílčích čtyřzvucích: citlivý tón nahoru, septima a nóna dolů (tedy v *g h d f a* v *C* dur: *h - c, f - e, a - g;* v *g h d f as* v *c* moll: *h - c, f - es, as - g*). Celý pětizvuk *tíhne do tóniky.*

Dominantní pětizvuky se vyskytují někdy *neúplné;* scházívá v nich kvinta (v *g h d f a* tón *d*); vypuštěním některého krajního tónu terciového schématu dostaneme čtyřzvuky *(g h d f, h d f a; h d f as);* někdy se na ně díváme též jako na neúplné pětizvuky.

Pětizvuky mají 5 poloh a 5 tvarů. Polohy nazýváme podle nejvyššího tónu.

Poloha může tedy být základní, terciová, kvintová, septimová a nónová. Ve starší hudbě se vyskytovala téměř vždy jen nónová; základní byla považována dokonce za nemožnou. (Platila zde totiž všeobecně uznávaná zásada, že *nóna má znít vždy nad základním tónem*, a to *ve vzdálenosti nejméně nónové.*)

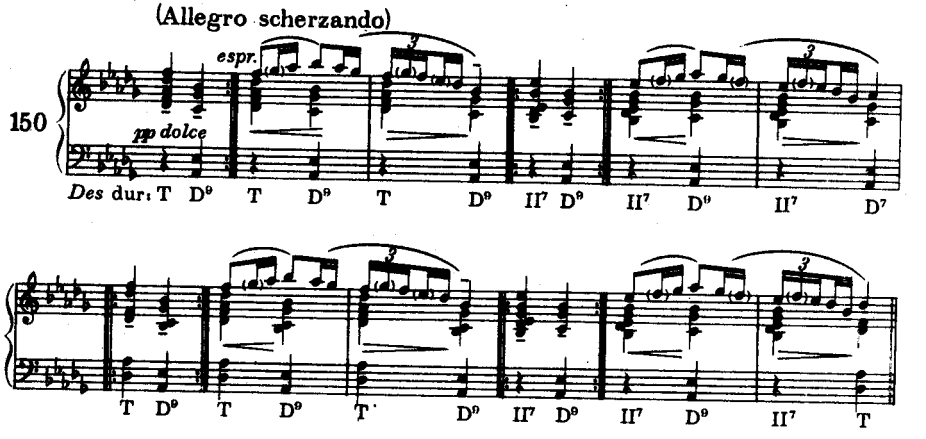
Pro základní tvar je všeobecně vžité označení *nónový akord.* Pro jednotlivé obraty lze doporučit obecná označení „první obrat", „druhý obrat" atd.

Chceme-li používat obdobných názvů jako u obratů čtyřzvuku, můžeme jim říkat: akord *sextseptimový* (1. obrat, *h d f g a*), *kvartkvintový* (2. obrat, *d f g a h*), *sekundterciový* (3. obrat, *f g a h d*) a *sekundseptimový* (4. obrat, *a h d f g*).

Klasikové používali téměř výhradně jen nónového akordu; z obratů byl vůbec vyloučen čtvrtý (neboť v něm zní nóna pod základním tónem).

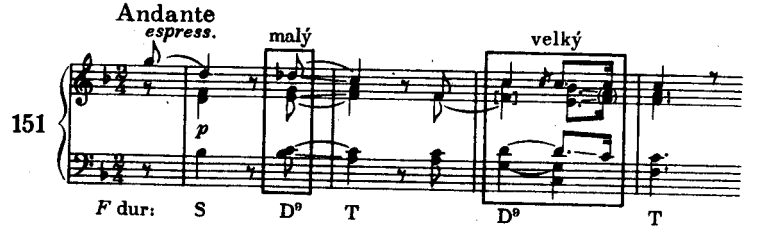
Jako příklad, v němž je bohatě využito lahodného zvuku *velkého dominantního pětizvuku*, uvádíme úryvek z 1. věty („Perdita") Foerstrovy svity „Ze Shakespeara", op. 76:

Skenováno pro studijní účely



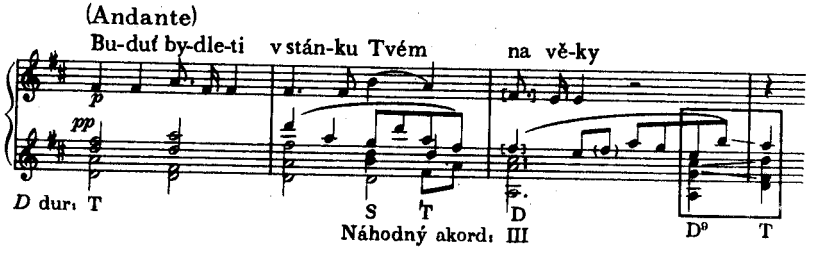
Velký dominantní pětizvuk zde zní vesměs jako nónový akord, většinou v nónové poloze; nóna není rozváděna.

Malého i velkého dominantního pětizvuku použil Smetana v 2. větě klavírního Tria:



Malého dominantního pětizvuku je zde použito v dur; zní jako 3. obrat (se septimou v basu) v nónové poloze (s nónou v sopránu). Všechny tóny jsou řádně rozvedeny. Velký je zpočátku pozměněn průtahem *(f)*, na konci předjímkami *(f a)*.

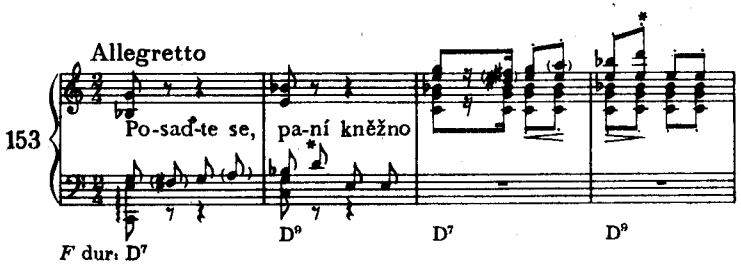
Nóna může též jen dodatečně obohatit dominantní čtyřzvuk jako *následná*. Vidíme to v této ukázce z Dvořákových „Biblických písní" (č. 6):



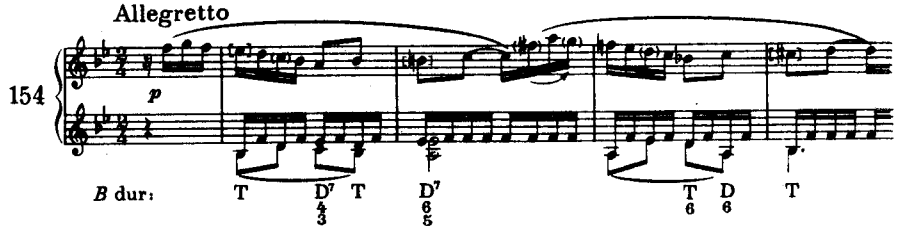
Slyšíme, jak dodatečným uvedením nóny dosahuje skladatel lehkosti. Nóna *h* v dominantě může být pojímána též jako volný střídavý tón, který vytváří náhodný nónový akord.

Nóna zapadá tak dobře do rámce dominantního čtyřzvuku, že s ní skladatelé často nakládají *jako s akordickým tónem*, tj. uvádějí i opouštějí ji skokem. V místě, v němž je s nónou takovým způsobem nakládáno, vládne pak ovšem pětizvuk, nikoliv čtyřzvuk. Vidíme to např. v 2. jednání Dvořákovy opery „Čert a Káča":

Skenováno pro studijní účely

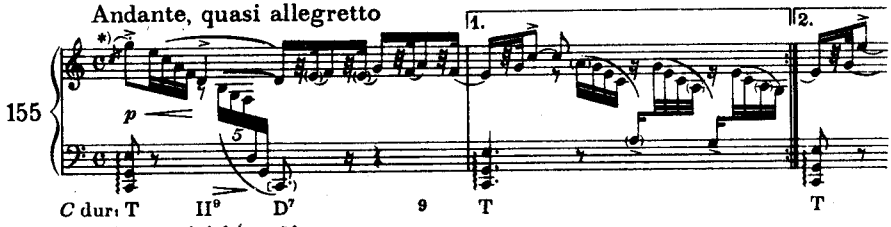


Dočasné obohacení dominantního čtyřzvuku nónou jako řádně uvedeným i rozvedeným neakordickým tónem je zcela běžné. Na takové nóně skladatelé někdy zálibně setrvávají po delší dobu nebo ji zdůrazňují např. tím, že do ní rozvádějí jiné neakordické tóny (jako kdyby nóna sama byla tónem akordickým). Vidíme to v této ukázce z finální věty Beethovenovy klavírní Sonáty *B* dur, op. 22:

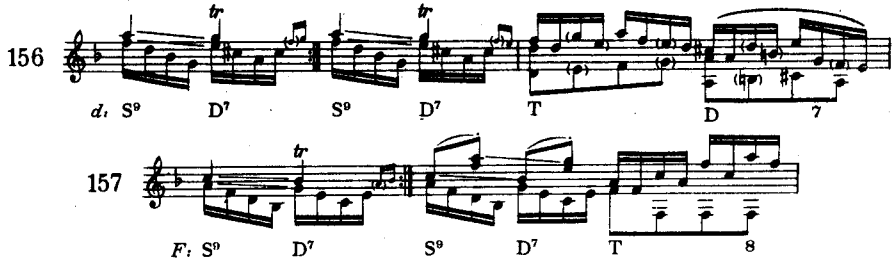


Tón *fis* v 2. taktu je dodatečně rozveden do dominantní nóny *g*, jež však ještě v oblasti trvající dominanty je zase sama rozvedena jako neakordický tón (průchod) do *f*. Ostatně i tón *fis* působí jako s ním enharmonicky shodná malá nóna *ges*.

Jiné než dominantní pětizvuky jsou vzácné. U klasiků je nenajdeme. Vyskytují se někdy u skladatelů barokních, pak ovšem u skladatelů novějších. Uplatnění pětizvuku na II. stupni v dur, složeného z malého čtyřzvuku *(d f a c)* a velké nóny *(e)*, vidíme ve „Vánku" v Sukově klavírním cyklu „Jaro", op. 22a:



Subdominantního pětizvuku použil Domenico Scarlatti (1685—1757) v klavírní Sonátě *d* moll (č. 4 ve výběru E. Sauera):



Skenováno pro studijní účely

Složení pětizvuku S^9 v moll (př. 156) je stejné jako u pětizvuku II^9 v dur (srov. př. 155). Pětizvuk S^9 v dur (př. 157) se skládá z velkého čtyřzvuku *(b d f a)* a velké nóny *(c)*; liší se od velkého dominantního pouze septimou.

Jiné než dominantní pětizvuky jsou ve zvuku drsnější, neboť v jejich disonantní charakteristice schází změkčující vliv tritonového vztahu (v dominantách *g h d f a* i *g h d f as: h f*).

Souhrn. Literatura k rozboru

§ 32

Dosud jsme poznali tyto *druhy akordů:*

88

I. Trojzvuky:

1. konsonantní trojzvuk dur (např. *c e g*, viz § 5),
2. konsonantní trojzvuk moll (*a c e*, § 5),
3. zmenšený trojzvuk (*h d f*, § 25),
4. zvětšený trojzvuk (*c e gis*, § 30).

II. Čtyřzvuky:

1. dominantní čtyřzvuk (*g h d f*, § 14),
2. zmenšený čtyřzvuk (*h d f as*, § 26),
3. malý čtyřzvuk (*a c e g*, § 27),
4. zmenšeně malý čtyřzvuk (*h d f a*, § 28),
5. velký čtyřzvuk (*c e g h*, § 29),
6. zvětšeně velký čtyřzvuk (*c e gis h*, § 30),
7. měkce velký čtyřzvuk (*a c e gis*, § 30).

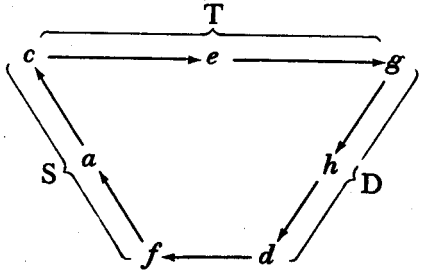
III. Pětizvuky:

1. velký dominantní pětizvuk (*g h d f a*, § 31),
2. malý dominantní pětizvuk (*g h d f as*, § 31),
3. pětizvuk skládající se z malého čtyřzvuku a velké nóny (*d f a c e*, § 31),
4. pětizvuk skládající se z velkého čtyřzvuku a velké nóny (*c e g h d*, § 31).

Některé z uvedených 15 druhů akordů jsou velmi vzácné (poslední dva čtyřzvuky a poslední dva pětizvuky).

Všechny uvedené druhy akordů, zejména však jednodušší, bývají v hudbě dočasně pozměňovány nebo komplikovány *neakordickými tóny*, čímž někdy vznikají *náhodné akordy*. Ve všech akordech se uplatňují *v rozmanité souhře tři základní funkce:* tónická, dominantní a subdominantní (T, D, S).

Pokud jde o možnosti souhry funkcí, uvádíme jako názornou pomůcku přehled všech tónů tóniny *C* dur v terciovém sledu:



Skenováno pro studijní účely

Poněvadž jsou všechny nám dosud známé akordy — včetně základních funkcí — sestaveny z tercií, lze podle uvedeného schématu snadno zjistit funkční příslušnost každého akordu v tónině dur: každý akord obsahuje vždy jen sousedící tóny schématu.

Např. S^7 *f a c e* obsahuje celou subdominantu a část tóniky, II^7 *d f a c* zase celou subdominantu a část dominanty, III^7 část tóniky a celou dominantu apod.

Pro tóninu moll platí pak obdobné schéma (pro *c* moll s tóny *es* místo *e* a *as* místo *a*).

Jednotlivé funkční složky je však třeba *vážit* podle jejich povšechné důležitosti. Je třeba zejména si uvědomit, že *funkce dominantní má větší váhu než subdominantní.* Z toho plyne, že ve funkční složenině, sestavené ze stejného počtu tónů dominantních a subdominantních, má převahu funkce dominantní (např. v VII^7 *h d f a* v *C* dur).

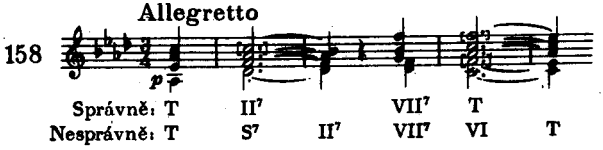
89

Pokud jde o uplatňování *neakordických tónů* a s tím souvisící vznik *náhodných akordů*, uvádíme několik praktických pokynů:

1. Souzvukový průřez, který zní jako akord, považujeme za skutečný akord jenom tehdy, nekomplikuje-li zbytečně sled akordů. Správnější je vždy výklad *jednodušší* (s menším počtem akordů).

2. Ze dvou těsně k sobě přiléhajících souzvukových průřezů, které oba znějí jako akordy, považujeme za skutečný akord ten, který je *složením a funkčně prostší* (běžnější, méně disonantní).

3. Označení „náhodný akord" znamená, že jde o útvar utvořený souhrou neakordických tónů. *Do sledu funkcí* (funkčních značek) *náhodné akordy nezahrnujeme*, neboť prostý základní obraz sledu akordů by tím byl zbytečně komplikován. Neznamená to ovšem, že si nemáme všímat náhodných akordů! Jako příklad uvádíme začátek Schubertova „Moment musical" *As* dur (op. 94, č. 6) se správným (jednodušším) a nesprávným (složitějším) výkladem:



V dalším odkazujeme na vhodné výňatky ze skladeb různých skladatelů pro praktické procvičení harmonického rozboru na základě dosud probrané látky. U jednotlivých skladeb je v závorce uvedeno, které útvary se v nich vyskytují.

Beethoven: Sonáty pro klavír. **Op. 2, č. I,** 1. věta, prvních 8 taktů (VII a II); 4. věta, posledních 8 taktů (VII^7 nad prodlevou). **Op. 2, č. II,** 2. věta, prvních 8 taktů (VII, též náhodné akordy D^9 a VII^7, utvořené průchodnými tóny). **Op. 2, č. III,** 1. věta, prvních 8 taktů (II^7); 3. věta, trio, takty 18–25 (počítáno bez ohledu na repetici, dvojitý průtah ve zmenšeném sextakordu II). **Op. 7,** 4. věta, prvních 8 taktů (chromatický průchod k nóně v dominantě, srov. př. 154). **Op. 10, č. I,** 1. věta, prvních 30 taktů (VII^7, II). **Op. 10, č. II,** 2. věta, posledních 22 taktů (VII^7). **Op. 10, č. III,** 1. věta, posledních 18 taktů. **Op. 13,** 2. věta, posledních 8 taktů (chrom. průchod k nóně v dominantě). **Op. 14, č. I,** 3. věta, prvních 8 taktů. **Op. 14, č. II,** 1. věta, prvních 8 taktů (II^7). **Op. 27, č. II,** 2. věta, trio, prvních 8 taktů (D^9). **Op. 31, č. III,** 3. věta, trio, takty 8–18 (malý D^9 v dur); 4. věta, posledních 15 taktů (zmenšený a zmenšeně malý čtyřzvuk VII^7). **Op. 49, č. I,** 1. věta, prvních 8 taktů (zmenšené sextakordy VII a II). **Op. 54,** 1. věta, prvních 12 taktů (S^6, VII^7) a posledních 18 taktů. **Op. 57,** 1. věta, posledních 14 taktů (S^6). **Op. 78,** 1. věta, takty 5–17. **Op. 109,** 2. věta, prvních 8 taktů (T^7, II^7). — Kvartety. **Op. 18, č. II,** 1. věta, prvních 20 taktů (S^6; chrom. průchod v 17. taktu vytváří jako náhodný akord mollovou subdominantu). **Op. 95,** 3. věta

Skenováno pro studijní účely

(Allegretto assai vivace, ma serioso), prvních 8 taktů (VII^7, *c* moll) a posledních 12 taktů. – Symfonie. **I,** 1. věta, takty 13–41 (zmenšeně malý II^7 v dur). **II,** 1. věta, posledních 21 taktů (II^7); 3. věta, prvních 8 taktů (II^7). **III,** 2. věta, prvních 8 taktů (VII^7, II^7) a posledních 17 taktů (D^9); 3. věta, trio, prvních 31 taktů (náhodný akord D^9 utvořený těžkým průchodem zdola). **IV,** 2. věta, posledních 16 taktů (T^7). **VI,** 2. věta, prvních 18 taktů (S^6); 5. věta, takty 9–39 a posledních 28 taktů (II^7). **IX,** 3. věta, posledních 19 taktů.

Benda Jiří: Sonatina pro klavír (Čeští klasikové I, str. 10, *Allegretto con spirito, A* dur, $^2/_4$), prvních 7 taktů (VII).

Brixi F. X.: Presto z Partity (Čeští klasikové I, str. 15, *Allegro, c* moll, $^2/_4$) prvních 10 taktů (VII).

Dusík: Postní menuet (České sonatiny, str. 74), takty 9–16 (VII, T^7 v průchodu, II^7).

Dušek: Sonáty pro klavír (cembalo). **III** in *G*, 2. věta, prvních 8 taktů (VII); 3. věta, prvních 17 taktů (VII, neúplný). **IV** in *G*, 1. věta, posledních 17 taktů (VII). **VI** in *A*, 1. věta, prvních 11 taktů (S^6). **VIII** in *Es*, 1. věta, posledních 12 taktů (II^7); finále, posledních 11 taktů (VII^7).

Dvořák: „Moravské dvojzpěvy", op. 32, č. 8 („Skromná"), prvních 10 a posledních 12 taktů (D^9 s malou nónou v dur). – „Večerní písně", op. 31, č. 5 („Ten ptáček, ten se nazpívá"), prvních 14 taktů (II^7). – Humoresky pro klavír, op. 101, č. 1, *es* moll, prvních 8 a posledních 23 taktů (T^7, S^7).

Haydn: Sonáty pro klavír. **Es dur** (věnovaná paní Genzingerové), 1. věta *($^3/_4$, Allegro)*, prvních 12 taktů (VII, II^7). **D dur** (č. III ze série 1780), 1. věta *($^4/_4$, Allegro con brio)*, prvních 16 taktů (VII). **Es dur** (č. IV ze série 1780), 2. věta *(Adagio, c $^6/_8$)*, první 4 takty (VII, VII^7). **G dur** (č. V ze série 1780), 2. věta *(Adagio, C $^3/_4$)*, prvních 7 taktů (VII). **C moll** (č. VI ze série 1780), 1. věta *(Allegro moderato $^4/_4$)*, posledních 12 taktů (II). **G dur** (op. 14, č. I, 1776), 2. věta *(Minuetto, G)*, posledních 18 taktů (VII, VII^7); trio téže věty (*g* moll), posledních 8 taktů (VII^7, neúplný akord II). **Es dur** (op. 14, č. II, 1776), 1. věta *(Allegro moderato $^3/_4$)*, posledních 15 taktů (VII^7); finále *(Presto $^2/_4$)*, posledních 20 taktů (VII^7). **A dur** (op. 14, č. IV, 1776), 1. věta *(Allegro $^2/_4$)*, prvních 16 taktů (II^7). **H moll** (op. 14, č. VI, 1776), 1. věta *(Allegro moderato $^4/_4$)*, prvních 8 taktů (VII^7, II); 2. věta, *minore*, takty 9–18 (II, VII). **E moll** (s větami *Presto $^6/_8$, Adagio G $^3/_4$, Molto vivace $^2/_4$*), 1. věta, posledních 10 taktů (II^7); 2. věta, prvních 8 taktů (D^9); 3. věta, posledních 20 taktů (úsek začíná akordem III; D^9, VI^7, II^7; v 9. a 19. taktu od konce je připravený, avšak opuštěný průtah *d*). **G moll** (s větami *Moderato $^4/_4$, Allegretto $^3/_4$*), 1. věta, posledních 12 taktů (VII^7); 2. věta, prvních 6 taktů (II). **E dur** (s větami *Moderato $^2/_4$, Tempo di minuetto E–e $^3/_4$, Presto $^2/_4$*), 1. věta, posledních 9 taktů (II^7); 2. věta, prvních 8 taktů (VII). **D dur** (s větami *Allegro moderato $^2/_4$, Minuetto D–d, Presto $^2/_4$*), 3. věta, prvních 10 taktů (VII).

Chopin: Valčíky. **Es dur,** op. 18, posledních 38 taktů (malý a velký dominantní pětizvuk nad prodlevou v dur). **E moll,** op. posth., prvních 24 taktů (S^6). – Mazurky. **B dur,** op. 7, č. 1, prvních 24 taktů (D^9). **As dur,** op. 7, č. 4, prvních 8 taktů (zmenšený čtyřzvuk VII^7 v dur). **As dur,** op. 17, č. 3, první 4 takty (zmenšený čtyřzvuk VII^7 v dur). **G moll,** op. 24, č. 1, první 4 a posledních 8 taktů (VII^7 nad prodlevou). **As dur,** op. 24, č. 3, prvních 12 taktů (zvětšeně velký čtyřzvuk *as c e g* jako náhodný akord, utvořený dodatečně rozváděným chromatickým průchodem *e*). **C moll,** op. 30, č. 1, posledních 9 taktů (na konci neobvyklý postup VII^7 S T). **Cis moll,** op. 50, č. 3, posledních 20 taktů (II^7). – Preludium *Des* dur, op. 28, č. 15, prvních 8 a posledních 14 taktů (D^9).

Jírovec: Valčíky pro klavír (Čeští klasikové I, str. 40–44), č. 2, *D* dur (D^9).

Koželuh Leop. Ant.: Allegro *F* dur ze Sonáty, op. 35 (České sonatiny, str. 66), prvních 14 taktů (VII).

Mozart: Sonáty pro klavír. **C dur** (1788, s větami *Allegro $^4/_4$, Andante G $^3/_4$, Allegretto $^2/_4$*), 1. věta, prvních 8 taktů (II^7). **C dur** (z r. 1777, s větami *Allegro $^4/_4$, Andante F $^3/_4$, Allegro $^2/_4$*), 1. věta, posledních 19 taktů (S^6). **C moll** (1784, s Fantasií), 1. věta

Skenováno pro studijní účely

(Molto Allegro $^4/_4$*)*, prvních 8 taktů (VII^7). **A moll** (1778, s větami *Allegro maestoso* $^4/_4$, *Andante cantabile con espressione F* $^3/_4$, *Presto* $^2/_4$), 1. věta, posledních 5 taktů (II^7); 2. věta, prvních 14 taktů (S^6); 3. věta, prvních 20 taktů (II, VII). **D dur,** (s větami *Allegro con spirito* $^4/_4$, *Andante con espressione G* $^2/_4$, *Allegro* $^6/_8$), 1. věta, prvních 10 taktů (II^7); 2. věta, prvních 11 taktů (VII); 3. věta, posledních 18 taktů (II^7). **A dur** (s větami *Andante grazioso* $^6/_8$, menuet, *Alla Turca* $^2/_4$), 1. věta, prvních 8 taktů (VI^7). **F dur** (z r. 1777, s větami *Allegro assai* $^3/_4$, *Adagio f* $^6/_8$, *Presto* $^3/_8$), 1. věta, posledních 14 taktů. **F dur** (z r. 1788, s větami *Allegro* $^4/_4$, *Andante B* $^3/_4$, *Allegretto* $^2/_2$), 1. věta, prvních 18 taktů (VII); 3. věta, posledních 18 taktů (D^9). **B dur** (s větami *Allegro* $^4/_4$, *Andante cantabile Es* $^3/_4$, *Allegretto grazioso* $^2/_2$), 1. věta, prvních 10 taktů (VII). **B dur** (s větami *Allegro* $^2/_4$, *Andante amoroso Es* $^3/_8$, *Allegro* $^2/_2$), 1. věta, prvních 8 taktů (VII). **Es dur** (z r. 1777, s větami *Adagio* $^4/_4$, *Minuetto b, Allegro* $^2/_4$), 3. věta, posledních 41 taktů (VII, D^9).

91 Mysliveček: Rondo *B* dur (České sonatiny, str. 16), takty 16–23 (VII^7).

Schubert: Impromptus. **C moll,** op. 90, č. 1, prvních 9 taktů. **Es dur,** op. 90, č. 2, posledních 21 taktů (II). **G dur,** op. 90, č. 3, posledních 11 taktů (D^9). **As dur,** op. 90, č. 4, posledních 18 taktů (následné septimy v T, S a D). – Sonáty pro klavír. **A moll,** op. 42, 3. věta, trio, prvních 20 taktů (S^6). **A dur,** op. 120, 1. věta, první 4 takty (nóna v dominantě); 2. věta, prvních 15 taktů (zmenšeně malý čtyřzvuk jako náhodný akord); 3. věta, prvních 10 a posledních 12 taktů. **Es dur,** op. 122, 3. věta, prvních 10 taktů. **A moll,** op. 164, 1. věta, prvních 6 taktů (D^9 v moll). **A dur** (bez op. označení), 2. věta *(Andantino fis* $^3/_8$*)*, prvních 18 taktů (D^9 v moll v 3. obratu).

Schumann: „Dětské scény" („Kinderszenen"), op. 15. **Č. 2** („Kuriose Geschichte"), posledních 8 taktů (D^9, S^6 jako průchodná harmonie, VII). **Č. 9** („Ritter vom Steckenpferd"), posledních 8 taktů (dvojitá prodleva *c g*; začátek předposledního taktu lze chápat jako D^7 na prodlevě *c* nebo jako S^9 s prodlevou *g*). – „Album pro mládež" („Album fur die Jugend"), op. 68. **Č. 2** („Soldatenmarsch"), posledních 16 taktů (VII^7, VII). **Č. 3** („Trällerliedchen"), prvních a posledních 8 taktů (střední prodleva *g*, VI^7); takty 9–16 (VI^7, II^7). **Č. 4** („Ein Choral"), posledních 20 taktů (VII, II^7). **Č. 9** („Volksliedchen"), prvních a posledních 8 taktů (VII, II^7, III, II). **Č. 27** („Kanonisches Liedchen"), posledních 18 taktů (II, VII, III, VII^7, II^7, T^7). **Č. 37** („Matrosenlied"), posledních 12 taktů (T^7).

Smetana: Polky. **„Louisina polka",** trio, prvních 8 taktů (T^7, D^9). Polka **Es dur** (1846), prvních 12 taktů (II^7). Polka **f moll** (1853–4), posledních 6 taktů (II^7). „Salonní polka" *Fis* dur, **op. 7, č. 1,** prvních a posledních 8 taktů (D^9). „Vzpomínky na Čechy ve formě polek", **op. 13, č. 2** (*Es* dur), takty 9–18 (D^9 s malou nónou v dur). – Bagately a impromptus. **Č. 5** („Radost"), prvních a posledních 8 taktů (II^7). **Č. 6** („Pohádka"), prvních a posledních 7 taktů (D^9).

Vaňhal: Allegretto *G* dur ze Sonatiny, **op. 1, č. I** (České sonatiny, str. 10), posledních 21 taktů (D^9). Andante *F* dur ze Sonatiny, **op. 2, č. V** (České sonatiny, str. 12), posledních 10 taktů (D^9).

Voříšek: Rapsodie *g* moll pro klavír (Čeští klasikové I, str. 58), posledních 22 taktů (II a VII^7; srov. příklady 80 a 124).

Skenováno pro studijní účely

JEDNODUCHÁ SOUHRA TÓNIN

Modulace, vybočení a skok do blízké tóniny

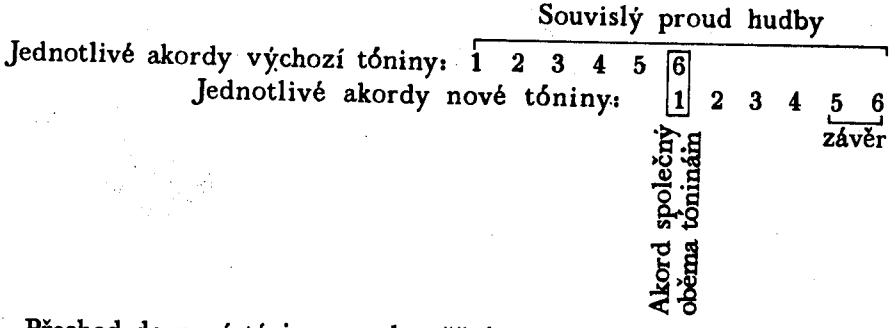
§ 33

Skladatelé nepoužívají jen rozmanitých akordů v jediné zvolené tónině, nýbrž využívají též v rozmanitém sledu *různých tónin*. Přechod do nové tóniny se nazývá *modulace*. Jde-li jen o dočasné, ne příliš dlouhé vychýlení do jiné tóniny, mluvíme o *vybočení*.

Modulace i pouhé vybočení se uskutečňuje *v souvislém proudu hudby*. Přistaví-li skladatel k jedné souvislé ploše hudby náhle jinou plochu v nové tónině, vznikne *tonální skok*. K tonálnímu skoku dochází zpravidla po pevném závěru v předcházející tónině. Naproti tomu modulující hudba dospívá k závěru až po uskutečněné modulaci (tedy už v nové tónině). Při vybočení pevný závěr v nové tónině odpadá.

Kromě modulací, vybočení a tonálních skoků vyskytují se též *ojedinělé výpůjčky z cizích tónin*. Takovým ojedinělým akordům, vymykajícím se z vládnoucí tóniny, říkáme *mimotonální* (viz dále §§ 39–41).

Průběh modulace můžeme znázornit takto:



Přechod do nové tóniny se uskutečňuje po opuštění akordu společného oběma tóninám. Novou tóninu si začíná posluchač uvědomovat při nástupu druhého akordu nové tóniny. Aby se tak stalo, musí se tento akord vymykat tónovému systému výchozí tóniny.

Akord společný oběma tóninám je *funkčně přehodnocován*, tj. postupuje k dalšímu akordu v jiné tonální funkci, než v jaké byl nastoupil.

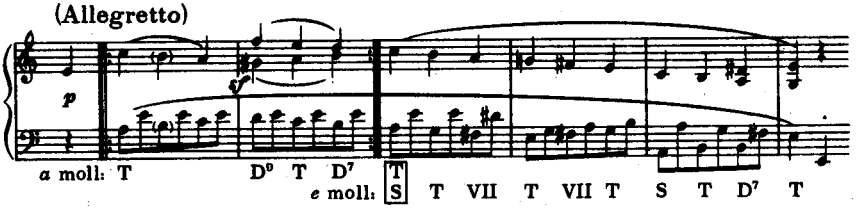
Modulace je přesvědčivá, jestliže akordy, které následují po přehodnocení společného akordu, charakterizují spolehlivě novou tóninu. Jde tu zpravidla

Skenováno pro studijní účely

o to, aby byly jakýmkoliv způsobem zastoupeny *obě základní netónické funkce*, dominantní i subdominantní. Nová tónina musí vskutku *překonat vládu tóniny dřívější* (musí ji vyhladit z posluchačova vědomí).

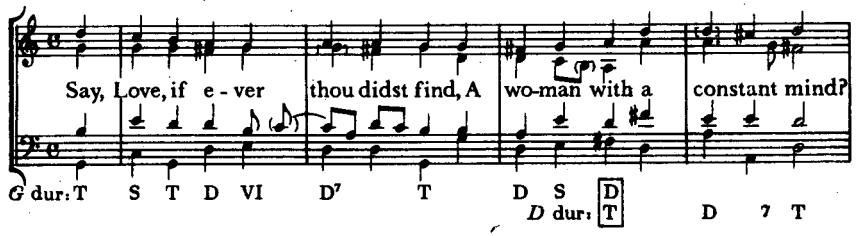
Zvlášť výhodné je přehodnocení posledního akordu dřívější tóniny na subdominantní funkci tóniny nové, neboť k náležité charakteristice nové tóniny stačí pak uvést již jen dominantu a závěrečnou tóniku.

Jako ukázku modulace do blízké tóniny (z *a* moll do *e* moll) uvádíme začátek tria z 3. věty Beethovenovy klavírní Sonáty *A* dur, op. 2, č. II.:



V uvedeném příkladu vidíme, že byla přehodnocena tónika první tóniny *(a c e)* na subdominantu tóniny nové. Druhý akord nové tóniny (T *e g h*) vymyká se tónině výchozí (v *a* moll by zněla dominanta *e gis h*). Zrovna tak se vymyká předposlední akord výchozí tóniny (D⁷ *e gis h d*) systému tóniny nové. Z celkového osmitaktového hudebního proudu připadá na každou tóninu právě polovina. Cílová tónina *e moll* je pevně zakotvena autentickým závěrem.

Na začátku madrigalu „Say, Love, if ever thou didst find" (Rci, Milku, zda jsi kdy našel ženu stálé mysli) od Johna Dowlanda (1563—1626) slyšíme modulaci z výchozího *G* dur do *D* dur:



Zde byla přehodnocena dominanta *(d fis a)* na tóniku. Uskutečněné přehodnocení si uvědomujeme z toho, že druhý akord nové tóniny (D *a cis e*) se vymyká výchozí tónině. V charakteristice nové tóniny schází subdominantní funkce; z toho důvodu nevyznívá modulace dost přesvědčivě.

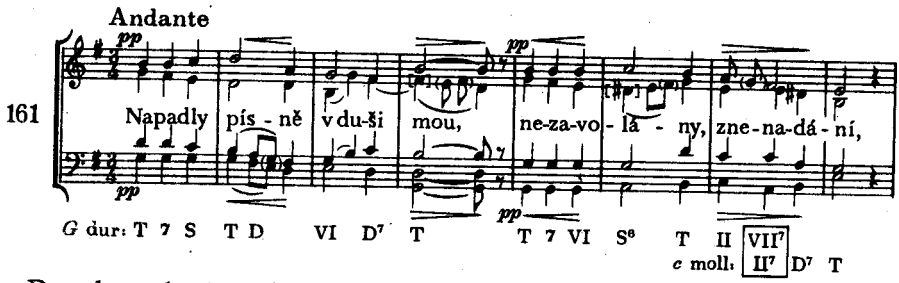
V obou uvedených ukázkách (příklady 159 a 160) směřují modulace do dominantní tóniny (tj. do tóniny na V. stupni tóniny výchozí). Je to nejčastější modulace. Běžné jsou však též modulace do jiných *blízkých tónin*.

Za blízké tóniny se považují především ty, jejichž tóniky se vyskytují jako konsonantní trojzvuky ve výchozí tónině, přičemž v moll se zpravidla počítá s nezvýšeným VII. stupněm. Blízké tóniny k *C* dur jsou tedy *d* moll, *e* moll, *F* dur, *G* dur a *a* moll, k *a* moll pak *C* dur, *d* moll, *e* moll, *F* dur a *G* dur. Kromě toho se považují za blízké též tóniny stejnojmenné *(C - c, A - a)*.

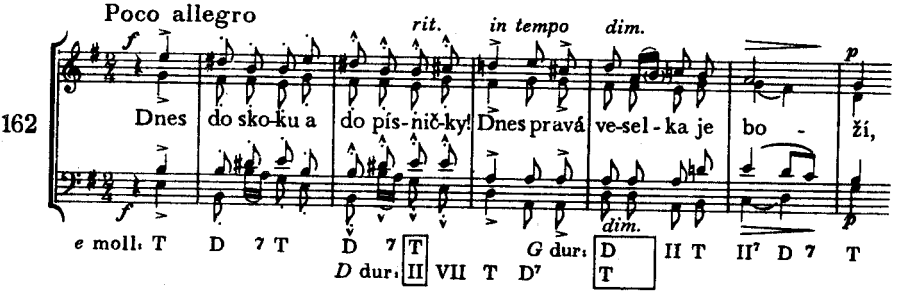
Na začátku smíšeného sboru „Napadly písně" (z cyklu „V přírodě", op. 63) moduluje Dvořák z výchozí tóniny *G* dur do tóniny paralelní (*e* moll), př. 161.

Ve 4. taktu čteme zde připravený průtah *fis*, rozvedený přes průchodný tón *e* do rozvodného tónu *d*, před nímž se však znova ozve *fis* jako opuštěný střídavý tón. Do cílové tóniny *e* moll náleží jak přehodnocovaný akord (v rámečku), tak i akord předcházející (*a c e* = S v *e* moll). Cílová tónina je dokonale vymezena oběma základními netónickými funkcemi a pevným závěrem.

Skenováno pro studijní účely

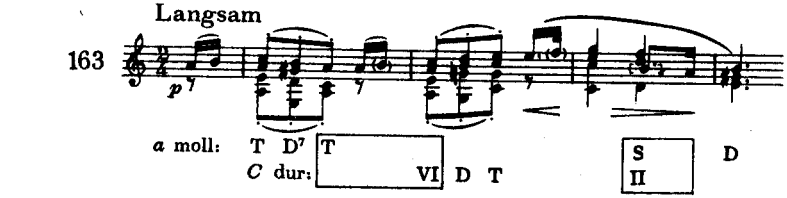


Dosud uvedené modulace jsou vesměs *přímé*. Vyskytují se též modulace *nepřímé*, vyžadující jednoho nebo i několika vybočení do *zprostředkujících pomocných tónin*. Pomocí zprostředkujících tónin může se skladatel dostat i do tónin odlehlejších. Zprostředkující tóniny lze však použít též při modulaci do blízké tóniny. Ukazuje to tato ukázka (začátek) z Dvořákova sboru „Dnes do skoku a do písničky!" (z cyklu „V přírodě", op. 63), kdež je modulace do nejbližší myslitelné tóniny (paralelní) uskutečněna prostřednictvím tóniny méně blízké *(e—D—G)*:



Jak vidíme z uvedeného příkladu, představuje nepřímá modulace vlastně dvě (nebo několik) těsně na sebe navazujících modulací přímých, přičemž prostředkující tónina zazní jen krátce.

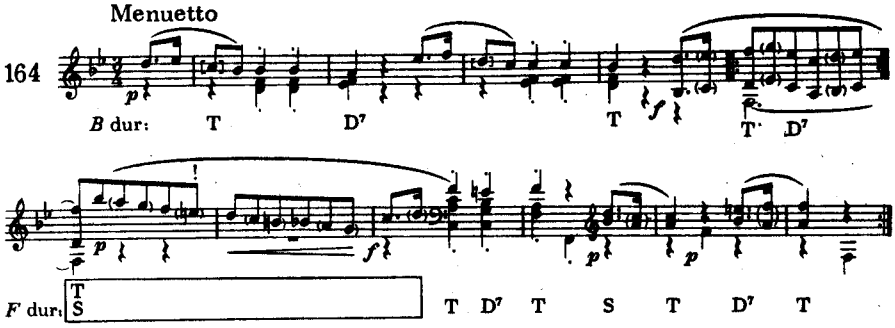
Jako ukázku pouhého *vybočení* do paralelní tóniny uvádíme začátek Schumannovy klavírní skladbičky „Armes Waisenkind" („Chudý sirotek") z „Alba pro mládež" (op. 68, č. 6):



Výchozí tónina *a* moll je zde opuštěna jen krátce; po nedlouhém úseku v *C* dur vrací se skladatel zpět do *a* moll. Mějivost tóniny *C* dur a převaha tóniny *a* moll v uvedené ukázce je posílena ještě okolností, že tóniku v *C* dur *(c e g)* lze pojímat jako trojzvuk na III. stupni v *a* moll. (Jediný akord tóniny *C* dur, který se vymyká hlavní tónině *a* moll, je vlastně dominanta *g h d*.)

Že bude hlavní tónina opuštěna, dozví se posluchač až po doznění přehodnocovaného akordu. Uplatňují-li se však v oblasti přehodnocovaného akordu *neakordické tóny*, může je skladatel volit s prospěchem *už z nové tóniny*, vyhlédnuté k modulaci nebo i k pouhému vybočení, aby tím upozornil ještě před nástupem druhého akordu nové tóniny na to, že výchozí tónina *bude opuštěna*. Vidíme to například v této ukázce z Mozartovy klavírní Sonáty *Es* dur (z r. 1777):

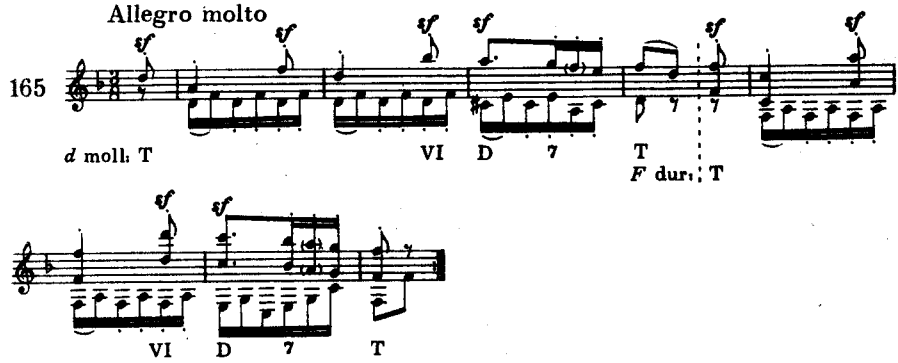
Skenováno pro studijní účely



95

Mezi sestupnými průchodnými tóny v oblasti přehodnocovaného akordu (*B* dur: T *b d f*) slyšíme tón *e*, náležející již do *F* dur, nikoliv *es*, náležející do dřívějšího *B* dur. Z toho důvodu posluchač cítí, že vláda tóniny *B* dur již přestává. (Nebylo by tomu tak, kdyby takový odchylný tón byl chromatickým průchodem nebo spodním střídavým tónem nebo průtahem rozváděným zdola půltónovým krokem, neboť takové postupy jsou obvyklé v hudbě probíhající v jediné tónině. V našem příkladu to platí o tónu *h*, což je zcela běžný chromatický průchod, možný jak v tónině *B* dur, tak i v tónině *F* dur.)

Tonální skok se liší od plynulé modulace i od vybočení tím, že akordy nové tóniny vpadají do hudebního proudu *náhle, bez přehodnocení*. Děje se tak *po jasném formálním zářezu*, opřeném o pevný závěr. Často bývají k sobě přistavovány *plochy téže hudební náplně*, jak to vidíme například na začátku 3. věty Beethovenovy Serenády *D* dur pro flétnu, housle a violu, op. 25:



Tonální skok zde byl proveden do tóniny velmi blízké, paralelní *(d–F)*.

Při tonálním skoku do blízké tóniny náleží téměř vždy poslední akord výchozí tóniny zároveň v jiné funkci do tóniny nové (viz uvedený příklad 165, kde závěrečná tónika v *d* moll se vyskytuje v *F* dur jako trojzvuk na VI. stupni). Avšak vzhledem k tomu, že přistavované plochy jsou jasně ohraničeny a souvislý proud hudby tím přerušen, byť i krátce, není nutné u tonálního skoku mluvit o funkčním přehodnocování takového akordu.

K tonálnímu skoku dochází všude tam, kde skladatel žádá pomocí repetice návrat k hudbě, jejíž tónina byla zatím opuštěna, jestliže je právě u repetice hudební proud ukončen závěrem.

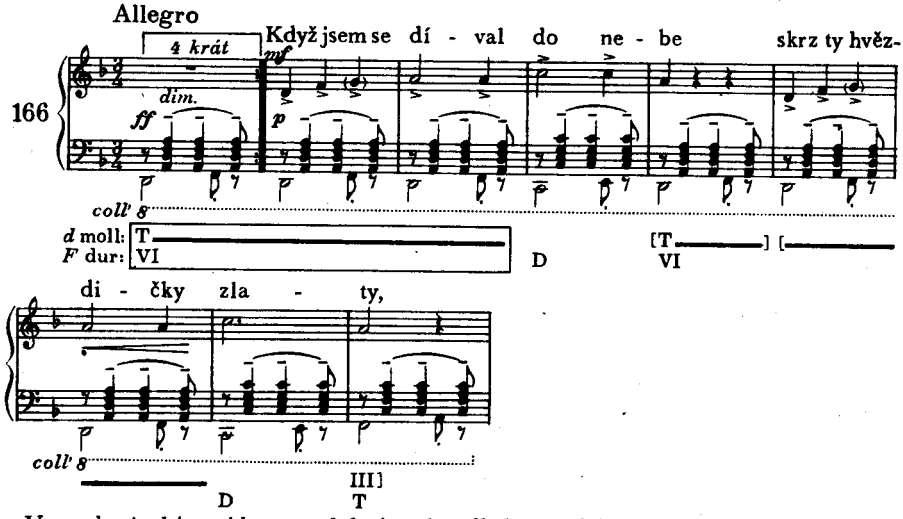
V př. 165 se uskutečňuje při opakování, požadovaném repeticí, skok z *F* dur do *d* moll. Podobně i v př. 164 dochází při opakování k zpětnému skoku z tóniny *F* dur, dosažené modulací, do *B* dur.

Skenováno pro studijní účely

Kolísání mezi paralelními tóninami. Mollová dominanta

§ 34

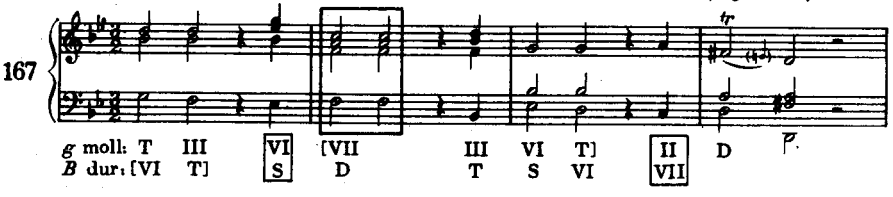
Tónové systémy vzájemně paralelních tónin se liší od sebe jenom tím, že v moll se uplatňuje VII. stupeň zvýšený (např. v *a* moll *gis*), zatímco v paralelním dur zní jemu odpovídající tón, V. stupeň, vždy nezvýšený (v *C* dur *g*). Je zcela přirozené, že mezi tak blízkými tóninami se uskutečňují modulace i vybočení napořád. Opuštění výchozí tóniny neznamená přitom vždy zároveň naprosté její vyhlazení, neboť i po provedeném funkčním přehodnocení skladatel používá aspoň jednotlivých akordů do ní náležejících, nemaje k dispozici jiných. V takovém případě můžeme přímo mluvit o *kolísání mezi paralelními tóninami*, jak to vidíme například na začátku Dvořákovy písně „Když jsem se díval do nebe" (z „Večerních písní", op. 31, č. 1): 96



V uvedené ukázce jde o modulaci z *d* moll do paralelního *F* dur. Přehodnocen je hned první akord (což si ovšem posluchač uvědomí až při nástupu druhého akordu, dominanty v *F* dur). Výchozí tónina je tudíž vymezena nedostatečně jenom jedním akordem, tónikou, který je však zato znovu zdůrazněn po provedené modulaci.

Při kolísání mezi paralelními tóninami může být akord, který náleží do paralely, považován za pouhou obměnu (modifikaci) akordu náležejícího do hlavní tóniny. Týká se to především *trojzvuku dur na nezvýšeném VII. stupni v moll* (např. v *a* moll *g h d*), který je zároveň dominantou v paralelním dur (v *C* dur D *g h d*). Jeho výhoda je v tom, že je konsonantní (na rozdíl od zmenšeného na VII. stupni zvýšeném, v *a* moll *gis h d*) a že jej lze uplatňovat v rozmanitějších úpravách (i jako kvintakord).

Uvádíme ukázku z Händlovy Sarabandy (z klavírní Svity *g* moll):

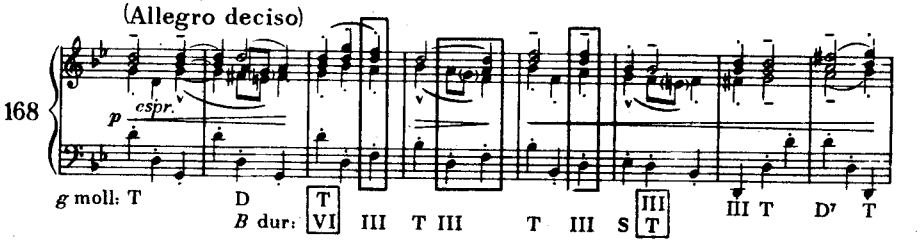


Skenováno pro studijní účely

Z připojeného funkčního výkladu je patrno, že jde o vybočení z *g* moll do *B* dur. Celek lze však zároveň chápat v neměnném *g* moll, v němž se uplatňuje na nezvýšeném VII. stupni konsonantní trojzvuk (v rámečku). Stejně lze téměř celý uvedený úsek hudby chápat v *B* dur (kromě posledního akordu). Správný výklad je ovšem takový, v němž mají jednotlivé akordy co nejprostší funkční význam (neboť tak posluchač hudbu skutečně sleduje). Proto jsme uvedli funkční značky, které upozorňují jen na prodlouženou („rozkolísanou") vládu příslušné tóniny, v hranatých závorkách.

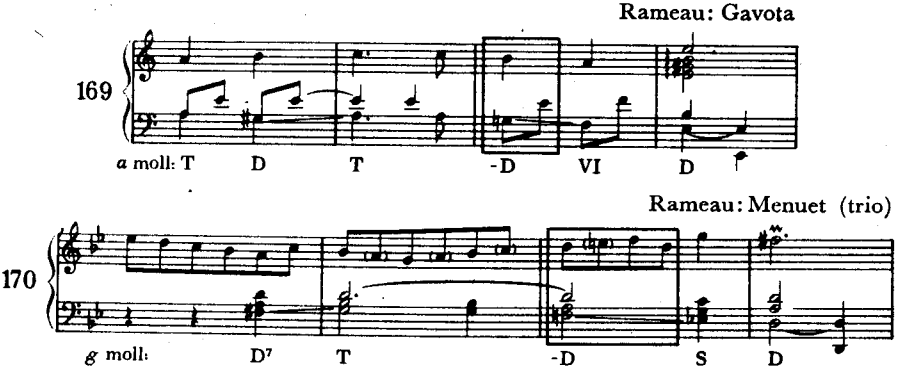
V př. 166 lze podle toho též považovat poprvé uvedený akord *c e g* za akord VII v *d* moll.

V konsonantním akordu VII (na nezvýšeném VII. stupni v moll) se uplatňuje jako hlavní funkční složka *mollová dominanta* (např. v *a* moll v VII *g h d* je *g h* součástí mollové dominanty *e g h*). Mollová dominanta
97 sama je pak v paralelní tónině dur akordem III (např. *e g h* z *a* moll = III v *C* dur), který může hrát při tonálním kolísání mezi paralelními tóninami též výraznou úlohu. Vidíme to například v této ukázce z 2. věty Foerstrovy IV. symfonie:



Durová paralela, do níž se hudební proud, založený celkem v *g* moll, vychýlil, je vymezena akordy T, III a S, kde akord III má zřejmě úlohu dominanty; starší skladatel by zde použil prosté dominanty (v *B* dur *f a c*). Akord III v B dur představuje pak v hlavní tónině *g* moll mollovou dominantu (v rámečcích). Ježto zde hlavní tónina *g* moll skutečně zakolísala, píšeme ve funkčním výkladu jen značky příslušné pro paralelní tóninu *B* dur. Po zpětném přehodnocení tóniky z *B* dur na akord III z *g* moll nastupuje zvětšený trojzvuk III jako pouhá obměna akordu předcházejícího. Jím a dominantním čtyřzvukem rozvedeným do tóniky je pak pevná vláda tóniny *g* moll obnovena.

Mollová dominanta je výhodná v tom, že *neobsahuje citlivý tón* (v *a* moll má *g* místo obvyklého *gis*); její *tercie (g* v *e g h)* má přitom výraznou *sestupnou tendenci* (tedy opačnou než citlivý tón). Tato okolnost umožňuje skladateli, aby vedl dominantní tercii též dolů. Pěkně to vidíme v těchto dvou ukázkách:



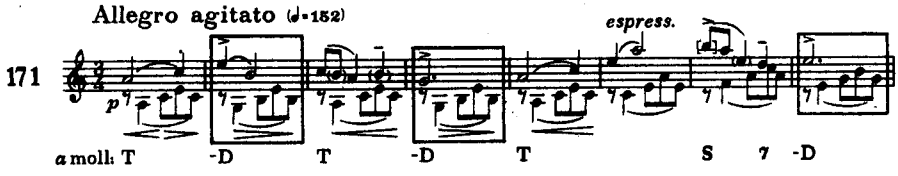
Mollové dominanty jsme zde označili -D. Viz o tom dále v § 37.

Při takových ojedinělých mollových dominantách, vytvářených jen z ohle-

Skenováno pro studijní účely

du na rozmanitost ve vedení hlasů, nevzniká již dojem kolísání mezi základní tóninou moll a její durovou paralelou, zvláště když se uplatňují v dostatečné míře též normální dominanty durové. Vláda hlavní tóniny zůstává neotřesena. Z uvedených příkladů (169 a 170) to jasně cítíme.

Při důsledném pomíjení citlivého tónu v moll mizí sice zcela rozdíl mezi tónovým systémem tóniny moll a s ní paralelní dur, neznamená to však, že nelze v takovém případě rozlišit hudbu podle tonální příslušnosti. Podle míry uplatnění hlavních funkcí poznáme, zda jde o tóninu dur nebo moll. Tak začátek 1. věty („Choré děcko") Novákovy Sonatiny „Z dětského života" (op. 54, č. II) je víc než zřetelně v *a* moll, ačkoliv citlivý tón se tu vůbec neozývá:



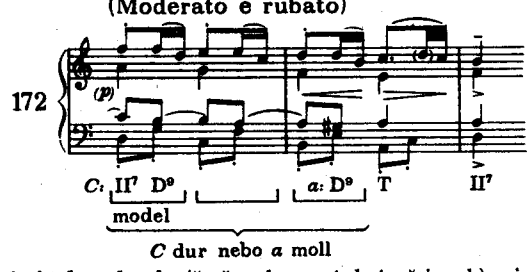
Na rozdíl od příkladů 169 a 170, kde se vyskytovaly vedle mollových dominant též obvyklé durové, jsou zde všechny dominanty mollové (v rámečcích). Nadto pak dominantní tercie *(g)* není nikde vedena dolů. K uplatnění mollových dominant nevedla zde tedy skladatele potřeba sestupného vedení tercie, nýbrž úsilí o vytvoření zvláštního (aiolského) koloritu. Tónina *a* moll je zde pozitivně vymezena opětovaným uváděním tóniky (tedy podobně jako v dříve uvedeném příkladě 166), negativně pak pomíjením tóniky paralelní tóniny dur (*C* dur: T *c e g*). Posluchači tudíž nezbývá než přijmout stále se vracející akord *a c e* jako tóniku (navzdory důsledně uplatňované mollové dominantě).

Tonální (doškálné) sekvence

§ 35

Skladebná část, která vznikla *postupným přenášením* krátkého úseku hudby, nazývá se *sekvence*. Úseku, který je přenášen, říkáme *model*. Sekvence, v níž skladatel zachovává tónový systém jediné tóniny, nazývá se *tonální* (též *doškálná*, od slova škála, znamenající stupnici).

Krátkou tonální sekvenci čteme například ve Smetanově klavírní skladbě „V Čechách" (z cyklu „Sny"):



Model zde obsahuje dva akordy (čtyřzvuk a neúplný pětizvuk) a je dvakrát stupňovitě přenesen dolů.

Při postupném přenášení modelu, který je vytvořen z celkem běžného harmonického materiálu, může skladatel dojít k jednotlivým *méně obvyklým akordickým druhům*, jejichž použití je však ospravedlněno právě důsledností

Skenováno pro studijní účely

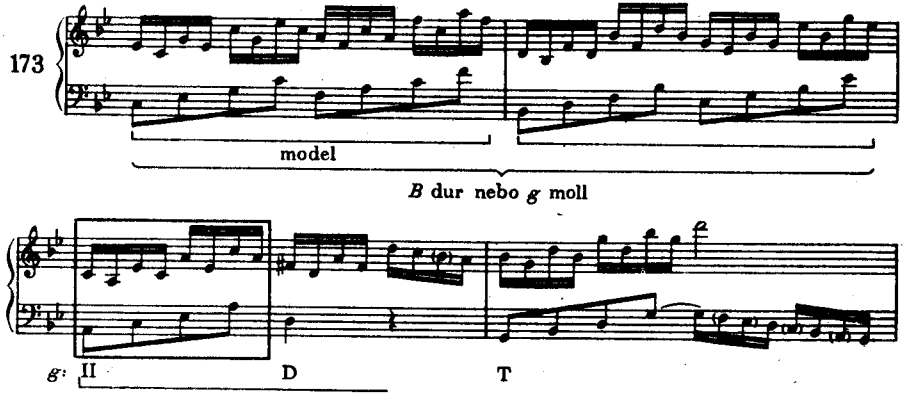
sekvenčního postupu. Lze to říci též obráceně: použití odlehlých akordických druhů může skladatel „zdůvodnit" zasazením do sekvence. V sekvenci vskutku vyznívají i odlehlejší druhy akordů méně nápadně.

Můžeme to pozorovat v uvedené sekvenci Smetanově (př. 172), v níž se objevují i méně běžné druhy akordů: proti malému čtyřzvuku a velkému dominantnímu pětizvuku v modelu *(d f a c, g h d f a)* znějí při prvním přenesení ostře disonantní velký čtyřzvuk *(c e g h)* a pětizvuk složený z velkého čtyřzvuku a velké nóny *(f a c e g)*.

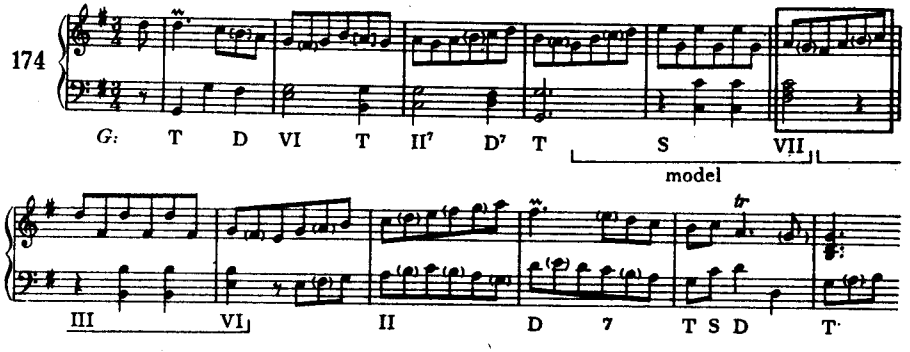
Důsledným přenášením modelu při zachování jediného diatonického tónového systému se mění jednotlivé druhy akordů, nemění se však jejich úprava. Může se pak stát, že úprava, která je vhodná pro akordický druh použitý v modelu, stane se nevhodnou pro akordický druh, který „vyjde" při přenesení. Avšak právě *důsledností sekvenčního přenášení se všechny takové abnormity ospravedlňují.*

99

Týká se to především *zmenšeného trojzvuku*, který se může vyskytnout v sekvencích i *jako kvintakord*, jinak neobvyklý. Vidíme to například v tomto úseku z Händlova klavírního Capriccia *g* moll:



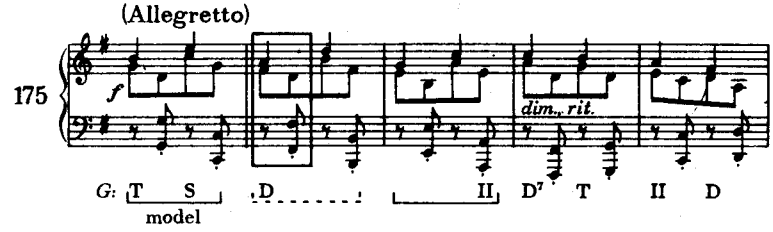
Postup obrácený — použití neobvyklého akordického druhu nebo neobvyklé úpravy hned v modelu a ospravedlnění takové abnormity dalším sekvenčním rozvíjením — je méně častý, vyskytuje se však. V Händlově Courantě z klavírní Svity *G* dur setkáváme se například hned v modelu se zmenšeným kvintakordem (v rámečku), z něhož pak při přenesení vznikne obvyklý kvintakord moll:



Je třeba upozornit na poměrnou neurčitost ve vyjádření akordů VI a II (v 8. a 9. taktu). Vzhledem k ustavičným sekundovým postupům obou hlasů lze chápat vše ve významu jediného akordu VI *e g h*.

Skenováno pro studijní účely

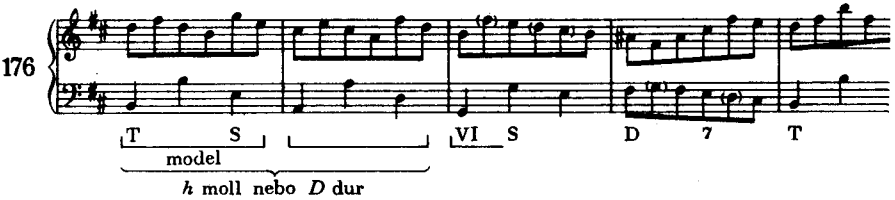
Skladatelé však nevyužívají tohoto „dobrodiní" sekvenčních postupů vždy, nýbrž někdy raději strohou důslednost v přenášení modelu poruší, aby mohli uplatnit vhodnější akordický druh nebo vhodnější úpravu. Vidíme to v této ukázce z Tomáškovy Eklogy (op. 35, č. 6):



Při důsledném přenášení modelu vznikl by na začátku druhého taktu zmenšený kvintakord. Skladatel se však rozhodl pro dominantní sextakord (v rámečku). Že jde o sekvenci, je patrno z dalšího průběhu.

Co platí o neobvyklých úpravách a odlehlých akordických druzích v sekvencích, platí i o jednotlivých postupech, zejména o postupu *citlivého tónu:* není třeba jej v sekvencích rozvádět.

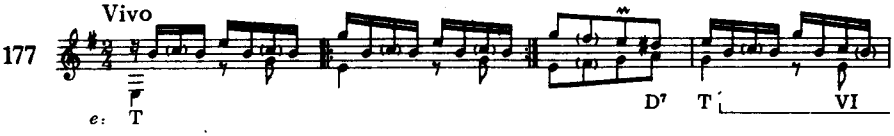
Vzhledem k tomu, že čistá diatonika, jak ji známe v tóninách dur, má pro sekvenční přenášení modelů méně úskalí (v tom totiž, že se v ní vyskytuje pouze jeden zmenšený trojzvuk), užívají skladatelé *i v mollových sekvencích tónového systému paralelní tóniny dur* (tj. nezvyšují, pokud trvá sekvence, VII. stupeň a píší mollovou dominantu, durový trojzvuk na VII. stupni apod.). Je to výhodné i v tom, že vůbec *odpadá citlivý tón.* Vidíme to v této sekvenci z Bachova Menuetu (z „Francouzské svity" *h* moll):



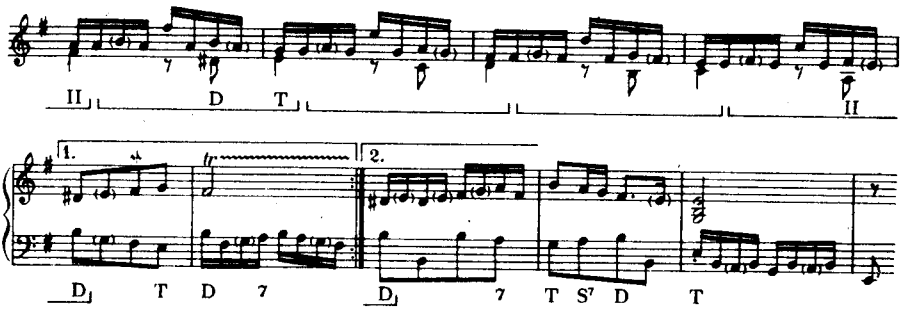
Sekvenční partie hudby, zejména delší, jsou po tonální stránce vždy poněkud *labilní.* Není to jen tím, že kolísají mezi paralelami, nýbrž i tím, že *při přenášení modelu se přenáší do jisté míry i původní funkční význam jednotlivých akordů.* (Tedy například z T S v modelu se stává při přenesení opět T S v jiné tónině — viz př. 176.) Proto jsme v příkladech raději ani neuváděli funkční význam u všech akordů v sekvenci, nýbrž jenom u jednotlivých v modelu a pak až u posledního akordu sekvence.

Funkční a tonální labilnost v sekvenci skýtá znamenitou *příležitost pro modulaci.* Skladatel může pomocí sekvence přejít zejména z tóniny moll do durové paralely nebo obráceně. (Srov. př. 172.)

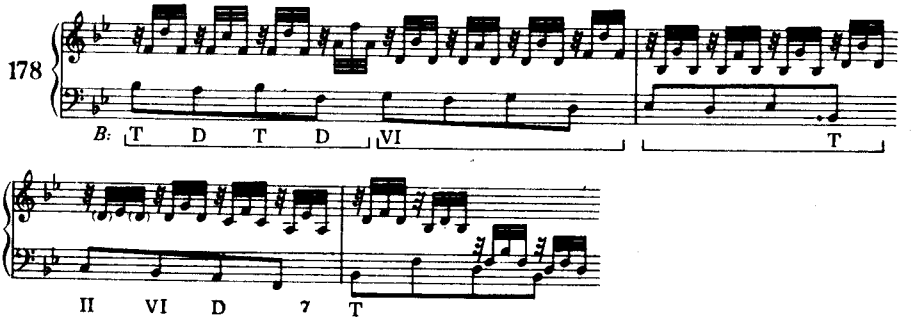
Před jistou *mechaničností* sekvenčního rozvíjení hudby se skladatelé chránili hlavně tím, že sekvenční postup zavčas opouštěli. Sekvence vskutku nebývají dlouhé, a to ani v barokní hudbě, kde byly zvlášť oblíbeny (srov. příklady 174 a 176). Delší sekvence jsou únosné spíš v rychlém tempu, jak to vidíme například v Daquinově „Kukačce":



Skenováno pro studijní účely



101 Že jsou doškálné sekvence většinou *stupňovitě sestupné*, poznali jsme z dosud uvedených příkladů. Sekvenční přenášení o jiný interval než sekundu je ovšem též možné, rovněž tak přenášení nahoru. Uvádíme začátek Bachova Preludia *B* dur z I. dílu „Temperovaného klavíru", kde je model o čtyřech akordech přenášen dolů *po tercích:*



I v takové sekvenci je patrna tonální kolísavost. Cítíme, že se při přenášení modelu přenáší i původní funkční význam jednotlivých akordů (T D T D nejdříve v *g* moll — ovšem s dominantou mollovou —, pak v *Es* dur).

S modelem přenášeným po tercích dolů jsme se setkali již v př. 60 a 115. Na sekvenční rozvíjení hudby nebylo však tam upozorněno. V př. 115 došlo k nápadnému zdvojení citlivého tónu *(fis)*.

Jako na příklad *stoupající doškálné sekvence* odkazujeme na ukázku z Mozartova Kvartetu *Es* dur, Köch. 428 (viz př. 62).

Model o dvou akordech T S je tam přenášen stupňovitě nahoru. Na tomto příkladu je zajímavé, že sekvencové rozvíjení dvoučtvrtečního modelu se uskutečňuje v tříčtvrtečním taktu; sekvenční postup se tak stává méně nápadným.

§ 36 Tonální akordické paralely

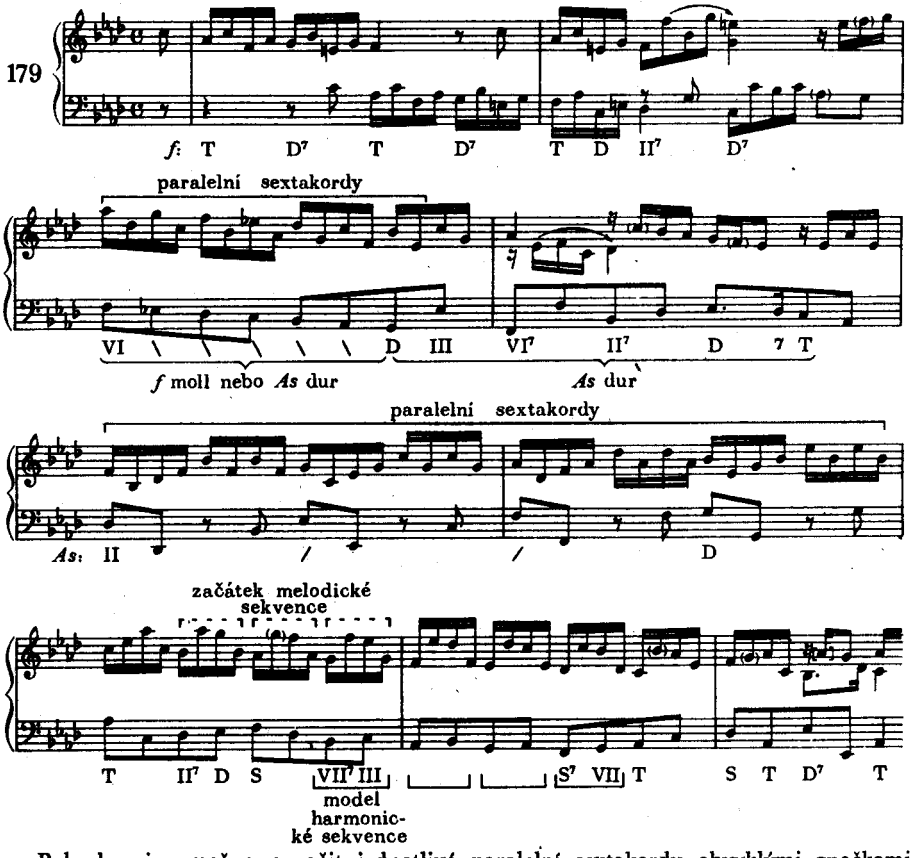
V sekvencích, jež jsme dosud poznali, byl přenášen vždy model sice krátký, avšak takový, v němž se uplatňoval sled nejméně dvou akordů. Model může však být harmonicky tak prostý, že obsahuje jediný akord. Sekvence utvořená z takového modelu představuje z hlediska harmonického jen *posouvání jednoho akordu*. Všechny součásti akordu v modelu pohybují se pak *paralelně*. V takové harmonicky nejvýš prosté sekvenci uplatňují se tedy pouhé *akordické paralely*, často ovšem rozmanitou figurací, uplatněnou v modelu, zakryté (zkomplikované).

Skenováno pro studijní účely

O akordických paralelách — ježto v podstatě nejsou hež sekvencemi — platí totéž, co o sekvencích: mohou se v nich nenápadně uplatnit odlehlé akordické druhy, neobvyklé úpravy, jinak stěží přijatelné postupy atd., přičemž se funkční vztahy mezi jednotlivými akordy citelně uvolňují; v moll se používá přitom týchž tónů jako v paralelním dur, čímž dochází k sblížení mezi oběma tonálními paralelami; posledně jmenované okolnosti může být využito k vyústění do paralelní tóniny.

Z akordických paralel považovali klasikové za možné jen *paralelní sextakordy*, neostýchali se však psát v nich rozkládané paralelní kvinty nebo i oktávy.

Uvádíme začátek Händlovy Allemandy z klavírní Svity *f* moll, kde je využito série sestupujících paralelních sextakordů k velmi plynulé modulaci z výchozího *f* moll do paralelního *As* dur:



Bylo by sice možno označit jednotlivé paralelní sextakordy obvyklými značkami a upozornit na funkční přehodnocení některého z nich, avšak vzhledem k uvolněnosti, způsobené právě mechanickým sestupem nebo vzestupem paralelních sextakordů, spokojujeme se šikmými úsečkami, a jenom u prvního a posledního akordu píšeme příslušnou funkční značku podle vládnoucí tóniny. Podle toho, jde-li o paralelní akordy klesající (v 3. taktu) nebo stoupající (v 5. a 6. taktu), píšeme úsečky šikmo dolů nebo nahoru.

V posledních dvou taktech naší ukázky nacházíme sestupnou sekvenci, která je podle melodické kresby šestičlenná, podle celkového vyjádření však pouze čtyřčlenná. Vidíme, jak může skladatel drobnými úchylkami setřást tíhu přílišné mechaničnosti v průběhu sekvencí.

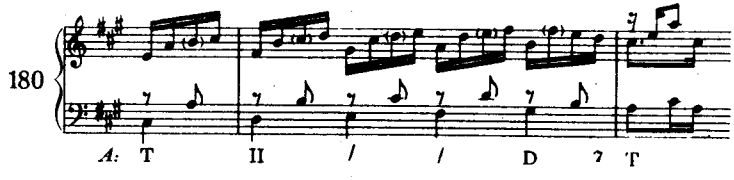
Skenováno pro studijní účely

Druhou polovinu druhého taktu lze pojímat funkčně též jako D^7 T (místo trvajícího D^7). Podobně lze i druhou a čtvrtou čtvrtku v prvním taktu chápat jako II D (místo D^7).

Jednotlivé akordy v paralelní sérii mohou být bohatěji vyjádřeny za použití *neakordických tónů*. Strohý postup paralel je tím oživen. Uvádíme dvě ukázky takového vyjádření paralelních sextakordů (př. 180 se stoupajícími přísnými průchody, př. 181 s volnými spodními půltónovými střídavými tóny):

Händel: Allemanda ze svity *A* dur pro klav.

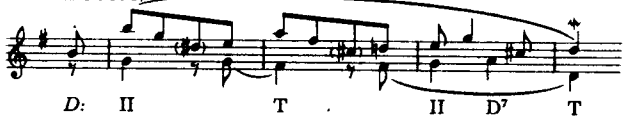
180



Haydn: Sonáta *G* dur, finále

(Presto)

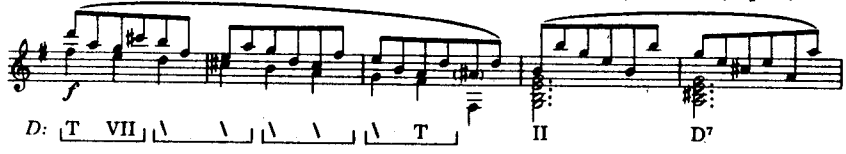
181



Akordické paralely lze vhodně obohatit též tím, že všechny akordy nejsou vyjadřovány stejným způsobem, nýbrž různě. Často se užívá *střídavě dvojího způsobu vyjádření*, jako v těchto ukázkách:

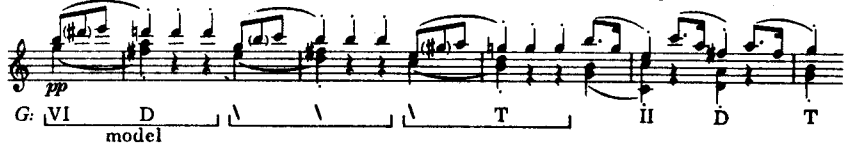
(Allegro moderato) Voříšek: Impromptu pro klavír, op. 7, č. 2

182



(Allegro con brio) Haydn: Sonáta *C* dur pro klavír, 1. věta

183

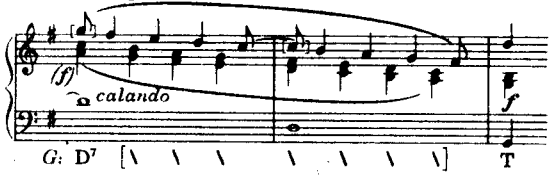


Sekvenční model se tak stává dvoučlenným a přílišný počet přenosů se redukuje na polovici. Sestup nebo vzestup po sekundách se mění zároveň na sekvenční postup po tercích.

Význam jednotlivých akordů v delší sérii paralel může být snížen tím, že *celá série se podřídí vládě jediného akordu*. Může se tak stát za předpokladu, že paralely postupují v dosti rychlém sledu a nejsou příliš zakrývány figurací. Vidíme to v této ukázce z 1. věty Mozartova Kvartetu *G* dur, Köch. 387:

(Allegro vivace assai)

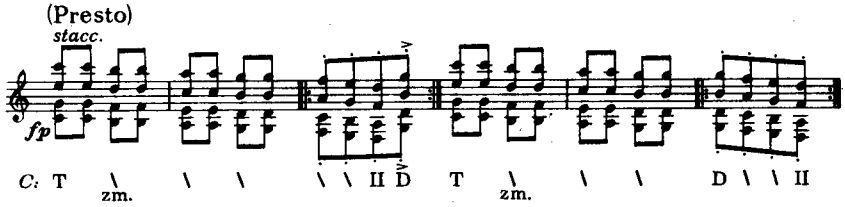
184



Skenováno pro studijní účely

Hořejší 3 hlasy postupují zde v paralelních sextakordech (počtem 8) v rychlém sledu a s nepatrnými komplikacemi přísnými průtahy. Celá tato série paralel však „nikam nevede", představuje jen oživení vládnoucího dominantního čtyřzvuku (což je navíc zdůrazněno reálně znějícím základním tónem tohoto čtyřzvuku v basu).

Omezení v paralelách, které si kladli klasikové, neplatí pro novější hudbu. Moderní skladatelé s oblibou vyhledávají i *paralelní kvintakordy*. Vidíme to například v této ukázce z 2. obrazu I. jednání opery „Pozdvižení v Efesu" od Iši Krejčího:



Takové porušení tradičních zvyklostí představuje výrazný rozlišovací znak slohový.

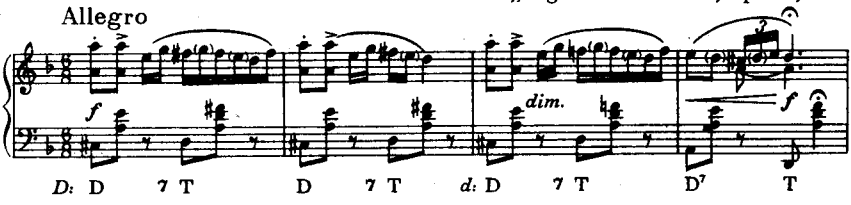
Kolísání mezi stejnojmennými tóninami

§ 37

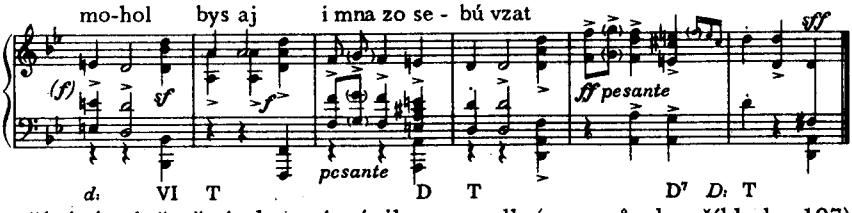
Stejnojmenné tóniny (např. *C* dur - *c* moll) mají společný základní tón, avšak tóniky se v nich jasně odlišují *terciemi (C: c e g, c: c es g)*. Použití durové (velké) tercie v moll nebo mollové (malé) tercie v dur způsobuje značné tonální rozkolísání zvláštního druhu, jež můžeme označit jako *rodové*. Rodové kolísání se dotýká jen tónorodu (a tím i druhu tóniky), nikoliv též základního tónu (a s tím souvisícím umístěním tóniky).

Takové rodové kolísání mezi stejnojmennými tóninami dur a moll ukazují tyto příklady:

Dvořák: „Cigánské melodie", op. 55, č. 7



Novák: „Slovenské spevy" I, č. 11



Používání závěrečné durové tóniky v moll (na způsob příkladu 187) bylo zcela běžné v barokní hudbě.

Například v I. dílu Bachova „Temperovaného klavíru" končí jenom čtvrtina mollových preludií a fug na mollové tónice — všechny ostatní jsou durové.

Skenováno pro studijní účely

Pokud se užívá v moll zvýšeného VII. stupně, mají stejnojmenné tóniny dur a moll *společnou dominantu* (trojzvuk i čtyřzvuk) a *zmenšený trojzvuk na VII. stupni (C: g h d, g h d f, h d f; c: g h d, g h d f, h d f)*. V moll představují tyto akordy vlastně výpůjčky ze stejnojmenné tóniny dur (jako je zvýšený VII. stupeň v moll vlastně normálním VII. stupněm v dur). Jejich používání v moll je však tak vžité, že necítíme při nich ani stopu rodového rozkolísání. Naopak cítíme jako úchylku výskyt mollové dominanty v tónině moll. (Srov. dříve uvedené příklady 169, 170, zvláště 171.)

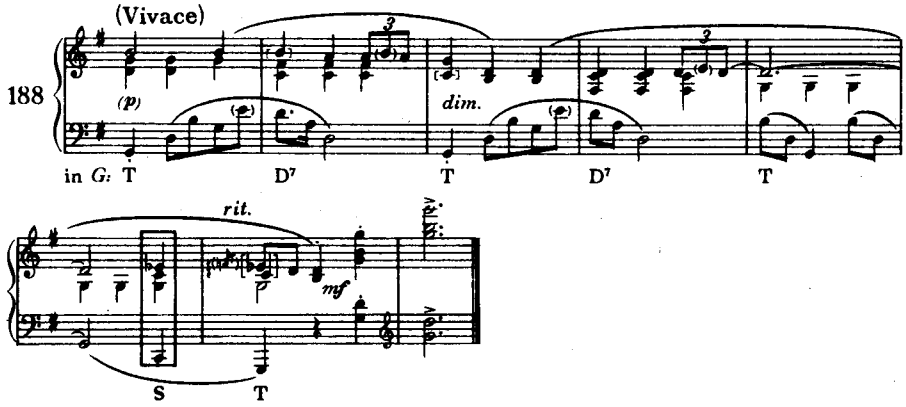
O používání mollové dominanty v dur uslyšíme v kap. VII.

Subdominanty stejnojmenných tónin se od sebe odlišují stejně výrazně jako tóniky, a to opět svými *terciemi (C: f* **a** *c, c: f* **as** *c)*. Obě rodově protikladné tóniny lze pak vzájemně sblížit tím, že se použije v dur mollové
105 subdominanty nebo v moll zase subdominanty durové. Ježto rozlišující tón obou subdominant, tercie, jest v tónině dur i moll VI. stupněm *(C: a, c: as)*, jde tu vlastně o používání VI. stupně v dur *(C: as)* a zvýšeného VI. stupně v moll *(c: a)*.

Rodové kolísání, vyvolávané používáním pozměněného VI. stupně, jeví se ve srovnání s kolísáním, vyvolávaným změnami III. stupně, jako podstatně menší.

Častěji se používá mollového (sníženého) VI. stupně v dur než durového (zvýšeného) v moll. Na běžné používání zmenšeného čtyřzvuku VII^7, malého dominantního pětizvuku D^9 a mollové Rameauovy subdominanty S^6 v dur bylo už poukázáno v §§ 26, 28 a 31 (srov. též příklady 125, 136, 151). V těchto akordech se uplatňuje sníženým VI. stupněm právě mollová subdominanta.

Mollové subdominanty jako trojzvuku v rámci vládnoucí tóniny dur je použito na konci Chopinovy Mazurky *G* dur (op. 50, č. 1). Zní tam plagální závěr:



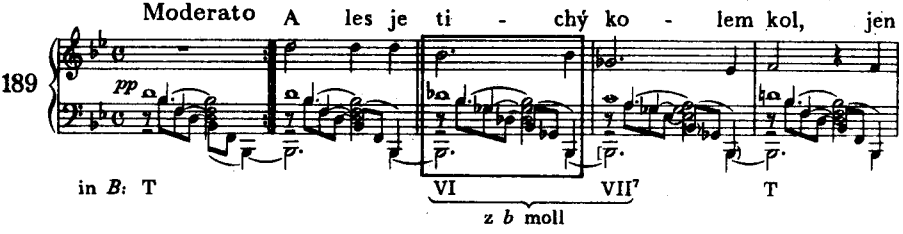
Vzhledem k rodovému rozkolísání, byť i velmi mírnému, mezi *G* dur a *g* moll použili jsme zde označení „in *G*", které může znamenat *G* dur i *g* moll. Zvolili jsme však výslovně velké písmeno *G*, aby bylo zřejmo, že jde právě o tóninu *G* dur, jež se jen nepatrně na chvíli přiklání ke *g* moll.

Vztah mezi S *c es g* a T *g h d* v *G* dur je stejný jako vztah mezi T *c es g* a D *g h d* v *c* moll. Při pominutí dominanty může se proto stát, že plagální závěr, v němž bylo použito mollové subdominanty, působí jako poloviční závěr na dominantě. V našem příkladu k takovému rozkolísání hlavní tóniny *G* dur směrem k *c* moll nedošlo, ježto dominanta byla sdostatek zdůrazněna v předcházejících taktech.

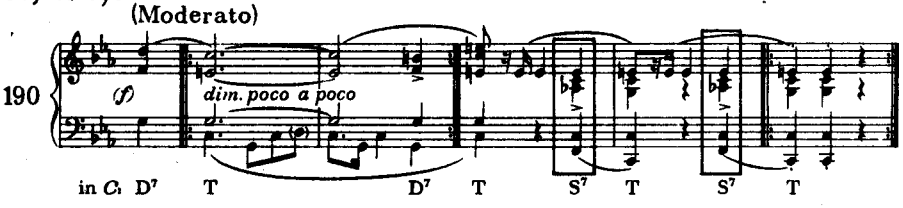
Při vytváření některých akordů může skladatel použít sníženého VI. stupně v dur jakožto složky mollové subdominanty a zároveň sníženého III.

Skenováno pro studijní účely

stupně jakožto složky mollové tóniky. V této ukázce z Dvořákových „Cigánských melodií" (op. 55, č. 3) vpadá náhle do *B* dur trojzvuk na VI. stupni stejnojmenné tóniny *b* moll (se sníženým VI. stupněm *ges* a sníženým III. stupněm *des*):



Lze si však počínat i jinak: *složka mollové subdominanty může spolupůsobit s tónickou složkou durovou.* Vidíme to v závěru Chopinovy Mazurky *c* moll (op. 56, č. 3):



V těchto závěrečných taktech ovládla pole tónina *C* dur. Plagální závěr S⁷ T uplatňuje mollovou subdominantu, avšak s velkou septimou (tj. s durovým III. stupněm, jako měkce velký čtyřzvuk). Septima není rozváděna, nýbrž setrvává na svém místě jako součást rozvodného akordu. (Kdyby souzvuk *f as c e* nebyl známým akordem, mohli bychom setrvávající tón *e* považovat za prodlevu ve vrchním hlase; ostatně setrváváním na způsob prodlevy je užití akordu *f as c e* „zdůvodňováno".)

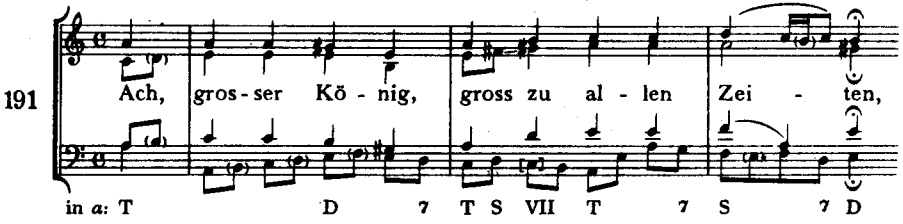
Rodové rozkolísání je zde sice menší než v př. 189, zato však cítíme značnější přiklonění k tónině *f* moll. Akord *f as c e*, zdůrazněný dvojím uvedením, může totiž být pojímán jako T⁷ v *f* moll; závěrečný akord *c e g* působí pak jako D.

Tónině, v níž je vedle durového III. stupně uplatňován snížený VI. stupeň, říkáme někdy *moll-durová.*

V moll se někdy užívá *durových subdominantních akordů* (se zvýšeným VI. stupněm). Děje se tak za předpokladu, že zvýšený VI. stupeň stoupá k VII. stupni zvýšenému podle vzoru melodické stupnice moll.

O takových subdominantních akordech (např. v *a* moll S *d fis a* nebo II *h d fis*) mluvíme někdy jako o *dórských*, neboť se v nich uplatňuje *dórská sexta* (= zvýšený VI. stupeň v moll). Není to však zcela správné; dórská stupnice postupuje totiž od vyššího (dórského) VI. stupně k nezvýšenému VII. stupni, zatím co zvýšený VI. stupeň postupuje zpravidla k VII. stupni rovněž zvýšenému.

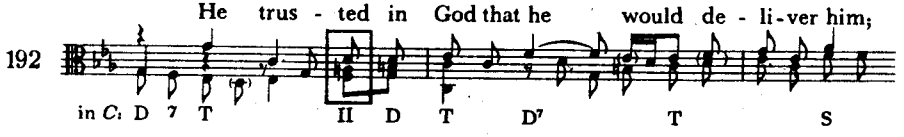
V následující ukázce z Bachových „Janových pašijí" (z chorálu „Ach, großer König" v II. dílu) projde lehce *durová subdominanta:*



V další ukázce, tentokrát z Händlova „Mesiáše" (ze sboru „He trusted

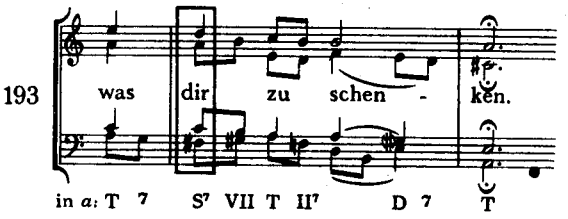
Skenováno pro studijní účely

in God" — „Důvěřoval v Boha" v II. dílu), čteme zase lehce procházející akord II, v němž se uplatňuje *tercie durové subdominanty;* akord II zní tudíž jako *malý:*

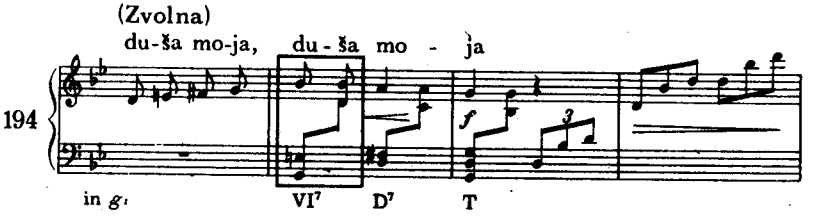


Durová subdominanta, k níž je připojena *malá septima* (= III. stupeň tóniny, *součást mollové tóniky*), zní stejně jako dominantní čtyřzvuk, což je právě po zvukové stránce výhodné. Takový subdominantní čtyřzvuk čteme například v této ukázce z Bachových „Janových pašijí" (z téhož chorálu jako v př. 191):

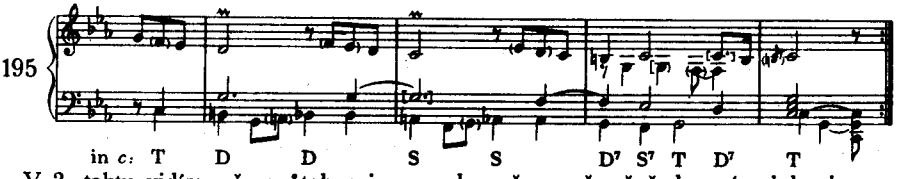
107



Podobně výhodné je použití *durové subdominantní tercie v akordu VI*^{7}, neboť tak vzniká lahodný *zmenšeně malý čtyřzvuk.* Vidíme to v této ukázce z Novákových „Slovenských spevů" (I, č. 8):



Kolísání mezi stejnojmennými tóninami se uplatňuje někdy při *chromatických postupech.* Je to umožněno tím, že rozdíl mezi zněním durového a mollového akordu téže funkce je právě v půltónovém posunutí tercie. Tak hned na začátku Couperinovy clavecinové skladbičky „La Favorite" („Oblíbená") vidíme, jak po durovém akordu následuje mollový, čímž vzniká účinný chromatický sestup v basu:



V 2. taktu vidíme, že průtah *g* je rozveden až po přeměně durové subdominanty na mollovou. Ve 3. taktu pojímáme tón *g* v rámci akordu S^{7} jako prodlevu ve středním hlase.

Častější jsou přeměny durových akordů v mollové (jako v př. 195) než obráceně. Chromatický sestup zvýšených tónů (durových tercií) považujeme za jejich *rozvedení* (úplně rovnocenné s normálním rozvedením sekundovým krokem nahoru).

Navzájem si odpovídající akordy stejnojmenných tónin představují *rodové protiklady.* Chceme-li výslovně vyznačit ve značce akordu, že jde o akord *durový,* můžeme užít

Skenováno pro studijní účely

znaménka kladu (plus): +T, +D, +S. Chceme-li naopak vyznačit, že jde o akordy *mollové*, užijeme *znaménka záporu* (minus): −T, −D, −S. Bez takového bližšího označení znamenají všechny značky akordy durové *nebo* mollové. Ve značkách, jež píšeme pod noty, stačí jen upozornit na okolnost, že se vyskytují některé akordy protikladného tónorodu (pomocí předložky „in").

Někdy se užívá pro vyznačení mollových akordů kroužku před značkou: °T, °D, °S. Pro durové akordy píší se pak značky bez bližšího označení: T, S, D. Nevýhoda tohoto způsobu je v tom, že značky T, S a D ztrácejí svou obecnost.

Pro mollové akordy se užívá též někdy malých písmen: t, d, s.

Specifikačních značek + a − lze používat i u *vedlejších trojzvuků:* +VI, −III apod. Zde je však třeba si uvědomit, že u vedlejších akordů není shoda mezi rodem tóniny, do níž akordy náleží, a rodem akordů samých. Tedy −VI znamená akord dur, +III zase akord moll. Uplatňuje-li se v některém akordu součást jedné funkce durové a jiné funkce mollové, lze obecnou značku akordu specifikovat oběma bližšími označeními. Např. akord *f as c e* v *C* dur (viz př. 190) lze označit ±S⁷. 108

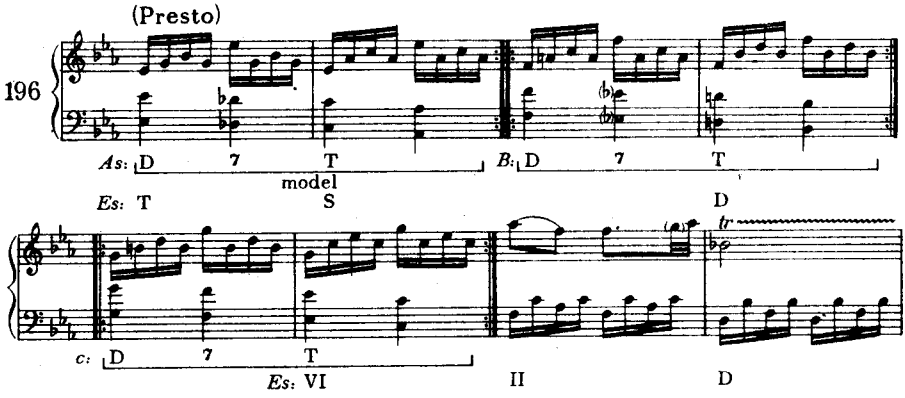
Zásadně dáváme však přednost značkám jednodušším, obecným.

Vybočující sekvence § 38

Na rozdíl od doškálné sekvence (§ 35), pohybující se v neměnném tónovém systému hlavní tóniny, přenáší se model ve *vybočující sekvenci* tak, aby se druh jednotlivých akordů podle možnosti shodoval s druhem příslušných akordů modelu. Děje se tak za cenu ztráty tonální jednoty sekvence; přizpůsobování akordických druhů příslušnému druhu modelu se totiž neobejde bez uplatnění posuvek, vymykajících se tónovému systému hlavní tóniny.

Při každém přenesení modelu přenáší se ve vybočující sekvenci zároveň *původní funkční sled.* To znamená, že se posouvá tónina, takže sled přenosů představuje zároveň *sled tónin.* Každá tónina zazní ovšem krátce; mluvíme tu proto právem spíš o jednotlivých vybočeních než o skutečných modulacích. (Název „modulující sekvence", jehož se používá, není zcela přiléhavý.)

Jednotlivé akordy vybočující sekvence ztrácejí jasný vztah k tónice hlavní tóniny. Ve snaze po uchování aspoň částečných pout k hlavní tónině pozměňují skladatelé některé akordy tak, aby je bylo možno chápat zároveň jako součásti nové (posunuté) tóniny i tóniny hlavní. Vztah k hlavní tónině není pak zpřetrhán docela. Jde tu o to, aby se aspoň některé akordy v sekvenci nevymykaly systému hlavní tóniny. Jako ukázku stoupající vybočující sekvence uvádíme úryvek z klavírní Partity od F. X. Brixiho:

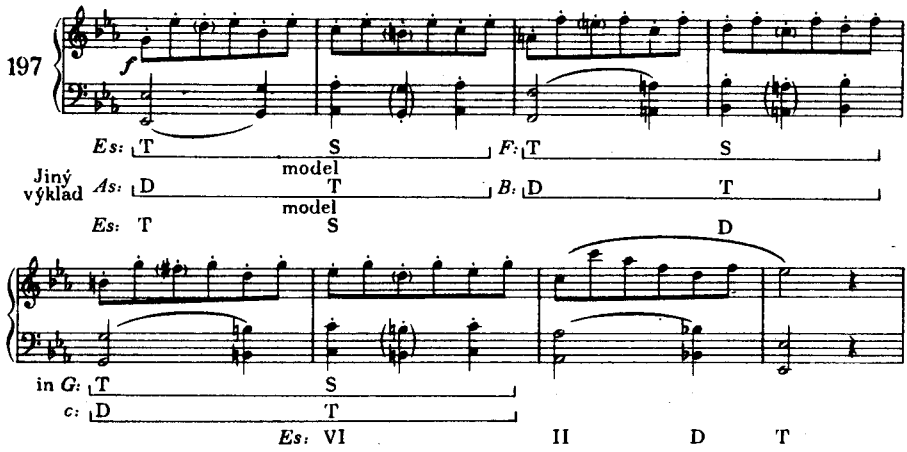


Skenováno pro studijní účely

Tónina, jejíž osnovu uvedená sekvence sleduje, jest *Es* dur. Do ní zapadá druhý akord modelu jako S *as c es*, pak jako D *b d f*, po třetí jako VI *c es g*, přičemž každý z těchto akordů působí zároveň jako tónika v *As* dur, v *B* dur a konečně v *c* moll. (Pozoruhodná je právě poslední transpozice do moll.) Těmto dočasným tónikám předchází pokaždé jim příslušející dominanta. Je třeba si uvědomit, že v diatonické (doškálné) sekvenci, v níž by všechny akordy dodržovaly systém tóniny *Es* dur, zněly by v lichých taktech čtyřzvuky *es g b d* (velký), *f as c es* (malý) a *g b d f* (rovněž malý). Z konfrontace sekvence vybočující s diatonickou slyšíme, že vybočující je dynamičtější, průbojnější.

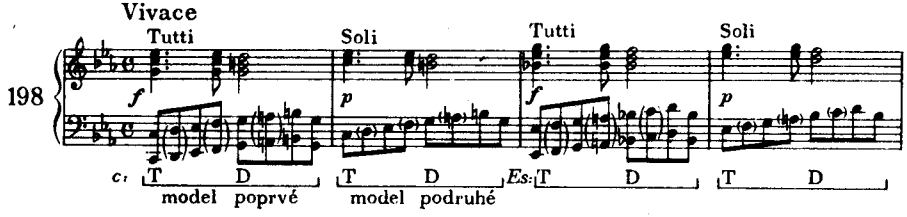
Ve vybočujících sekvencích mají přenášené dominanty vždy velkou (durovou) tercii, jsouce právě přesnými transpozicemi dominanty z modelu, zatím co jiné funkce (T, S) mohou původní rod při přenášení měnit na způsob doškálných sekvencí. (Srov. př. 196.) Je-li možno v modelu pojímat akordy dvojím způsobem — jak se někdy stává vzhledem ke krátkosti modelu —, bude se jevit jako přirozenější to funkční pojetí, v němž akordy, jež mají důsledně velkou tercii, budou vystupovat jako dominanty. Po této stránce je zajímavá tato vybočující sekvence z Jírovcova Valčíku *Es* dur:

109



Není pochyby, že celkový tonální rámec je zde *Es* dur. V modelu, zabírajícím první dva takty, jeví se sled T S v této tónině jako zcela přirozený; avšak podle způsobu dalšího přenášení může se jevit jako příhodnější výklad D T. (Uvidíme dále, že každý durový trojzvuk, který nastoupí místo očekávaného mollového, má tendenci působit jako dominanta.)

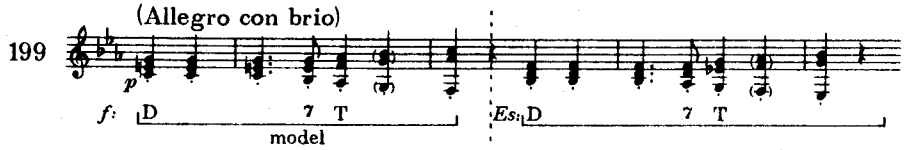
Podobně jako v doškálných sekvencích neomezují se skladatelé ani ve vybočujících pouze na přenášení po sekundách. V této ukázce ze 4. věty Corelliho Concerta grossa *c* moll vidíme, jak skladatel přenesl model hned *o tercii* výše; vyšed z tóniny moll, octl se tak ovšem hned v paralelní tónině dur *(c - Es)*:



Jak byla transpozice do *Es* dur prováděna s ohledem na průběh modelu, je patrno z toho, že skladatel použil tónu *a*, který sice nenáleží do systému tóniny *Es* dur, ozýval se však předtím jako zvýšený VI. stupeň v *c* moll.

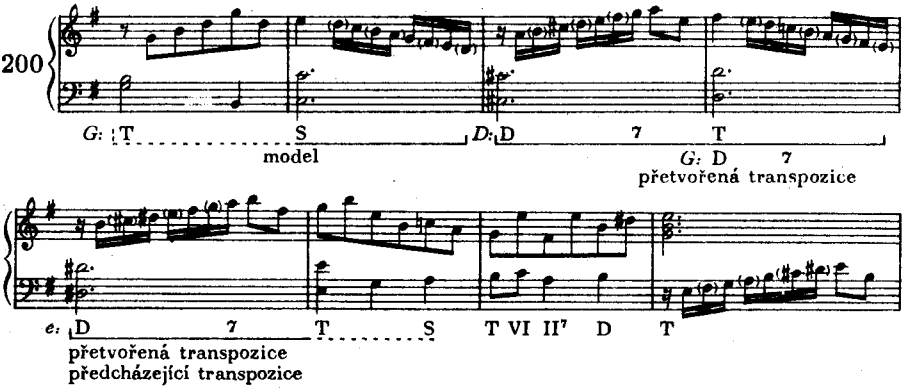
Skenováno pro studijní účely

Jako příklad *sestupného sekvenčního postupu*, uplatňujícího tonální vybočení, uvádíme tento úryvek z 1. věty Beethovenova Septetu *Es* dur, op. 20:



Zde je mezi modelem a jeho transpozicí jasné odsazení, vyjádřené pomlkou. Takové vybočující sekvence jsou poněkud nevýhodné v tom, že tříští tok hudby; nemohou tudíž být příliš dlouhé.

Jistou mechaničnost sekvencových postupů, doškálných i vybočujících, může skladatel aspoň zčásti zastřít tím, že při transpozicích *pozměňuje původní hudbu modelu*. Názorně to vidíme v tomto úryvku z Händlova klavírního Preludia *G* dur:



Pozoruhodné jsou zde nejen úchylky a změny v náplni jednotlivých transpozic, nýbrž i *změna ve funkčním významu akordů*. Při doslovné transpozici druhého taktu musel by stupnicový sestup čtvrtého taktu znít *fis-e-d-cis-h-a-gis-fis-e;* podle znění Händlova vyznívá čtvrtý takt harmonicky jako *d fis a c*, tj. dominantní čtyřzvuk v *G* dur.

Z kompozičně technického hlediska jsou ve vybočujících sekvencích důležita ta místa, kde jednotlivé transpozice na sebe navazují. Výhodný (a tudíž vyhledávaný) je *mimotonální terciový poměr* mezi posledním akordem modelu a prvním akordem transpozice (kterýž poměr se pak přirozeně opakuje mezi posledním akordem jedné transpozice a prvním akordem transpozice následující). Tento poměr se uplatňuje v příkladech 196 *(as c es - f a c)*, 197 *(as c es - f a c)*, 198 *(g h d - es g b)* a 200 *(c e g - a cis e)*. Stejně výhodný (třeba řidší) je poměr kvintový (př. 199: *f as c - b d f*). Nebezpečný je poměr sekundový, při němž může dojít k nežádoucímu postupu hlasů v paralelních kvintách a oktávách.

Nadměrné užívání sekvencí, zejména delších, vede přirozeně k ochuzení hudby. Pro vybočující sekvence, postupující po celých tónech, užívá se někdy v posměšném významu označení „rosalie". Název, utvořený podle italské lidové písně „Rosalia, mia cara", je dosud zcela běžný.

Jiný název pro vybočující sekvenci je *progrese*.

Skenováno pro studijní účely

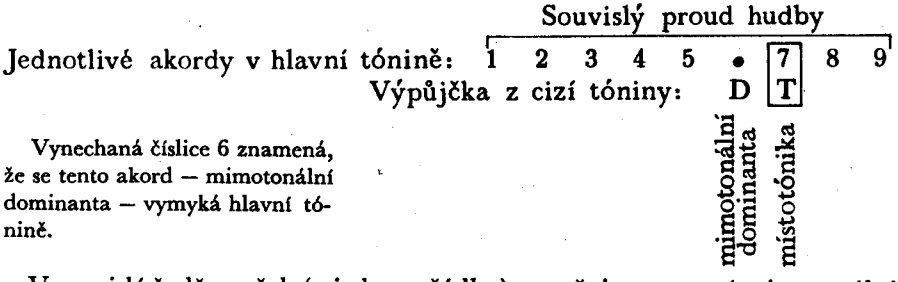
§ 39 Prosté mimotonální dominanty. Druhá dominanta

Ve vybočujících sekvencích jsme viděli, že akord nové (posunuté) tóniny vpadá někdy náhle do řady akordů, náležejících do tóniny předcházející, aniž se předtím uskutečnilo funkční přehodnocení. Rámcové tonální zakotvení většího celku (celé sekvence) nemusí však přitom být citelněji
111 zvikláno. (Srov. příklady 196, 197.) Co se dálo pod ochranou důsledného sekvenčního postupu, může se docela dobře uskutečnit i jinak, bez sekvence, jsou-li splněny ty podmínky, které byly splněny v sekvenci. Poznali jsme, že tonální celistvost vybočující sekvence je zaručena především tím, že aspoň některé akordy posunovaných tónin mají jasný funkční význam v hlavní tónině. To představuje také základní podmínku pro uvádění jednotlivých *mimotonálních akordů*, tj. akordů nenáležejících do hlavní tóniny.

Z mimotonálních akordů se vyskytují nejčastěji *mimotonální dominanty*.

Prosté mimotonální dominanty, o nichž nejprve pojednáme, znějí jako trojzvuk D nebo (častěji) jako čtyřzvuk D^7. Mohou se rozvádět *přísně* nebo *volně*. Při *přísném rozvedení* vplývají *do své tóniky*, vyjádřené *konsonantním trojzvukem*. Tato rozvodná tónika má v hlavní tónině *současně jinou* (netónickou) *funkci;* je tedy funkčně dvojznačná; pro odlišení od hlavní tóniky, reprezentující hlavní tóninu, říkáme jí *místotónika*. Naproti tomu sama mimotonální dominanta má funkční význam jedině v cizí tónině; v řadě akordů, zakotvených v hlavní tónině, představuje *výpůjčku z cizí tóniny*, kterou v hlavní tónině nelze funkčně vysvětlit; nejvýš lze říci, že je do hlavní tóniny zapjata nepřímo prostřednictvím místotóniky, tj. svého rozvodného akordu.

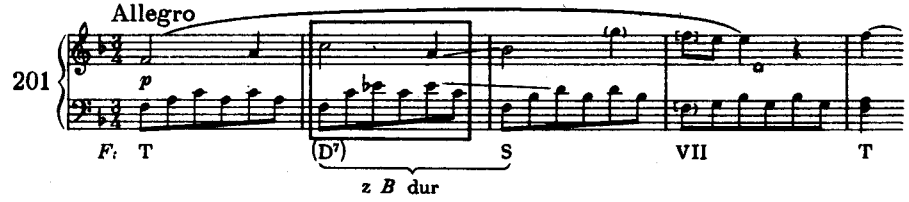
Sled akordů, v němž se uplatňuje mimotonální dominanta, lze znázornit takto:



Vynechaná číslice 6 znamená, že se tento akord — mimotonální dominanta — vymyká hlavní tónině.

V souvislé řadě značek (v jednom řádku) označujeme prosté mimotonální dominanty dominantní značkou v závorce: (D), (D^7). Akord, který následuje, je pak vždy místotónika.

Na začátku Mozartovy klavírní Sonáty *F* dur čteme hned v druhém taktu mimotonální dominantu vypůjčenou ze subdominantní tóniny (tj. z *B* dur):

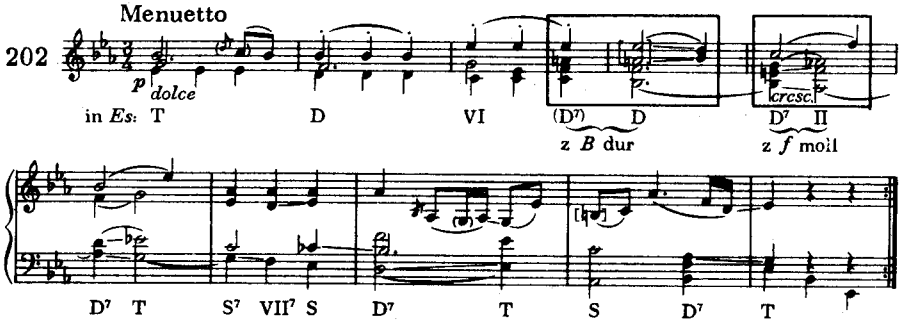


Skenováno pro studijní účely

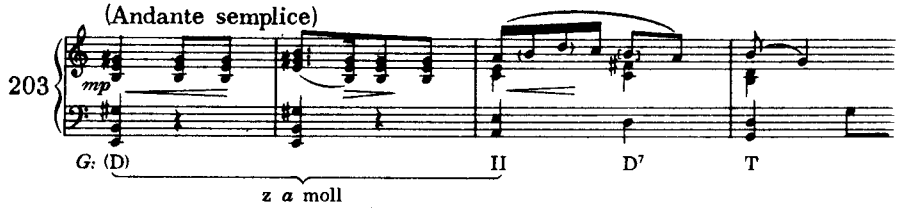
S mimotonální dominantou nakládají skladatelé podle požadavků tóniny, z níž byla vypůjčena. V našem případě rozvedl skladatel septimu *es* dolů a citlivý tón *a* nahoru právě tak, jak to vyžaduje tónina *B* dur.

Mimotonální dominanta k subdominantě v dur (př. 201) může znít jenom jako čtyřzvuk D^7, neboť se liší od tóniky jenom septimou. (Mimotonální dominanta k subdominantě v dur jako pouhý trojzvuk se nevymyká vůbec z hlavní tóniny a zní jako tónika — není tedy vůbec mimotonálním akordem.)

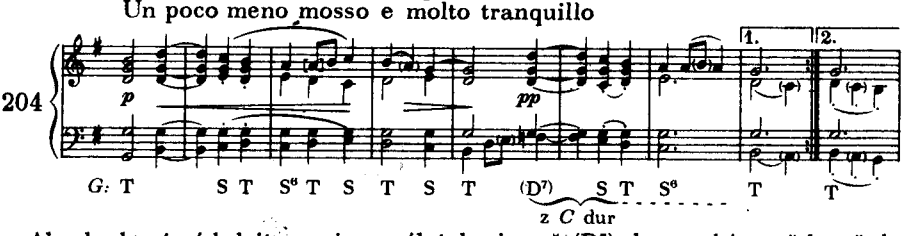
Uvádíme dále ukázku z Haydnova Kvartetu *Es* dur, op. 9, č. II, kde se vyskytují prosté mimotonální dominanty k D a v zápětí k akordu II:



Čtyřzvuk D^7 působí přesvědčivě jako dominanta, i když se vynoří jako neočekávaná výpůjčka z cizí tóniny. Naproti tomu trojzvuk D může působit i jako jiná funkce, nedominantní. Zejména na začátku souvislého proudu hudby může být trojzvuková mimotonální dominanta jen stěží pojímána hned v této funkci. Vidíme to z této ukázky ze Sukových klavírních Epizod (č. 1, Andante), kde první akord *e gis h* se prokáže jako dominanta až při rozvedení do místotóniky *a c e:*



Prostá mimotonální dominanta zavádí tok hudby jen dočasně do oblasti tóniny, z níž je vypůjčena. Z příkladů 201, 202 a 203 vidíme, že hned po místotónice, do níž byla mimotonální dominanta rozvedena, následuje akord, který se vymyká z tóniny předchozí mimotonální dominanty. Nestane-li se tak, je přiklonění k vedlejší tónině větší. Tak tomu je v triu Dvořákova klavírního Furianta, op. 12:

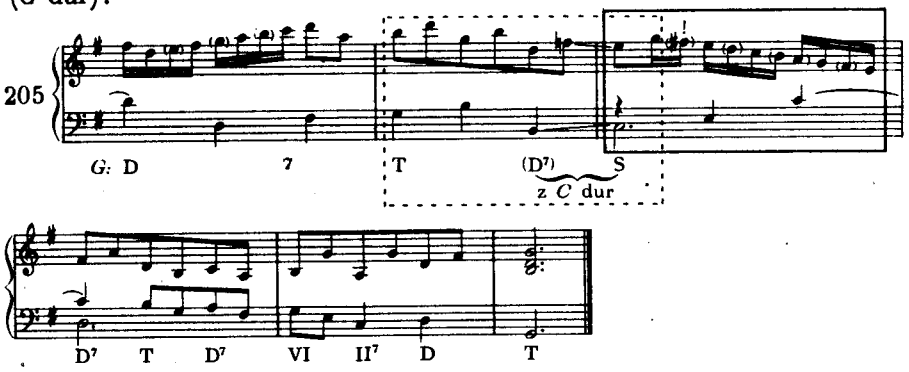


Akordy, které následují po mimotonální dominantě (D^7), lze tu chápat třeba až do konce v *C* dur, tj. v tónině, z níž byla mimotonální dominanta vzata. Z hlavní tóniny

Skenováno pro studijní účely

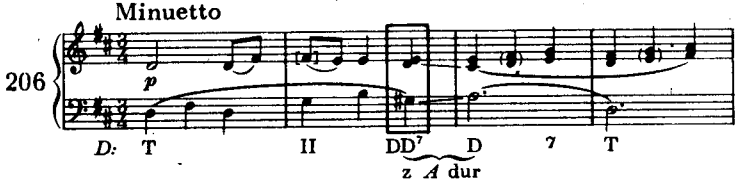
G dur se uplatňuje dominantní složka jenom v Rameauově subdominantě S^6; citlivý tón *fis* se vůbec neozve.

Při bohatší figuraci může se skladatel postarat o včasnou restituci hlavní tóniny *již průběhem místotóniky*. Vidíme to v Händlovu klavírním Preludiu *G* dur, kde v stupnicové výplni se ozve tón *fis* podle požadavku hlavní tóniny *G* dur, nikoliv tón *f*, jak by si žádala tónina mimotonální dominanty (*C* dur):



Místotónikou se může stát každý konsonantní akord. Prostá mimotonální dominanta se může tudíž uplatnit *před každým netónickým konsonantním akordem*. Zvlášť často se vyskytuje mimotonální dominanta k dominantě. Říkáme jí *druhá dominanta*. Je to trojzvuk nebo čtyřzvuk s velkou tercií na II. stupni v dur i v moll (*C* i *c: d fis a, d fis a c*). Můžeme ji označovat zvláštní značkou DD (jde-li o trojzvuk) nebo DD^7 (jde-li o čtyřzvuk). Je to výhodné tam, kde nenásleduje bezprostředně místotónika. (Viz dále § 40.)

Druhou dominantu čteme například v 2. větě Myslivečkovy klavírní Sonáty *D* dur:



Mimotonální dominanta *f a c es* v př. 202 je vlastně rovněž druhá dominanta.

Pokud jde o *uvádění* prostých mimotonálních dominant, bývá velmi různé. Způsob uvedení představuje pro skladatele ovšem právě tak důležitý výrazový prostředek jako volba dominanty samé. Velmi plynule působí mimotonální dominanta, vytváří-li se z předcházejícího tonálního akordu pouhým obohacením (jako v př. 201, 204 a 205) nebo chromatickou změnou (jako v př. 206). Proti celkem nenápadnému nástupu v poměru kvintovém nebo v poměru velké sekundy (př. 202) působí nástup v terciovém poměru zpravidla jako překvapující harmonický zásah. (Srov. př. 197, kde se uplatňují při celkové sekvencové faktuře hudby mimotonální dominanty *f a c* a *g h d;* podobně je tomu i v př. 196.)

Skenováno pro studijní účely

Různé podoby odvozených mimotonálních dominant. Volné rozvádění mimotonálních dominant

§ 40

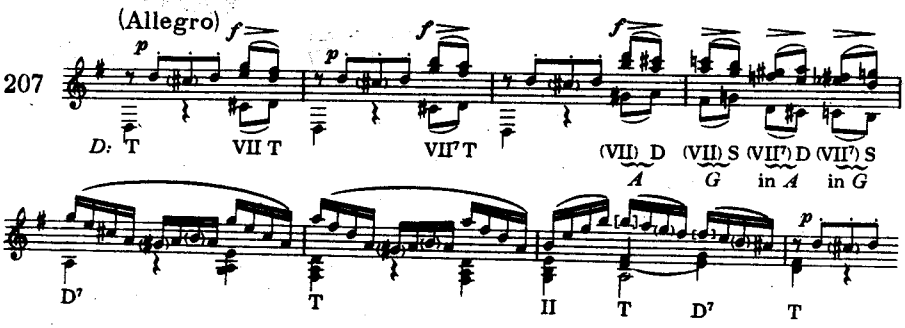
Čtyřzvukové a trojzvukové mimotonální dominanty uváděné před konsonantními akordy představují základní mimotonální materiál, jímž může být hlavní tónina harmonicky osvěžena. Poněvadž lze dominantní funkci vyjádřit i jinými způsoby než jen trojzvukem a čtyřzvukem, je možno dát i mimotonálním dominantám další *různé podoby*. Od prostých mimotonálních dominant, vyjádřených trojzvukem (D) nebo čtyřzvukem (D^7), dostáváme se tak k mimotonálním dominantám *odvozeným*, funkčně bohatěji promíšeným. Uvádíme prozatím jejich čtyři podoby:

114

Značka mimotonální dominanty	Akordický druh mimotonální dominanty	Rod místotóniky
1. (VII)	zmenšený trojzvuk (např. *gis h d*)	dur i moll (např. *a cis e, a c e*)
2. (VII^7)	zmenšený čtyřzvuk (velmi často, *gis h d f*)	moll i dur *(a c e, a cis e)*
	zmenšeně malý čtyřzvuk (řídčeji, *gis h d fis*)	dur *(a cis e)*
3. (D^9)	malý dominantní pětizvuk *(e gis h d f)*	moll i dur *(a c e, a cis e)*
	velký dominantní pětizvuk *(e gis h d fis)*	dur *(a cis e)*
4. (III)	zvětšený trojzvuk (vzácně, *c e gis*)	moll *(a c e)*

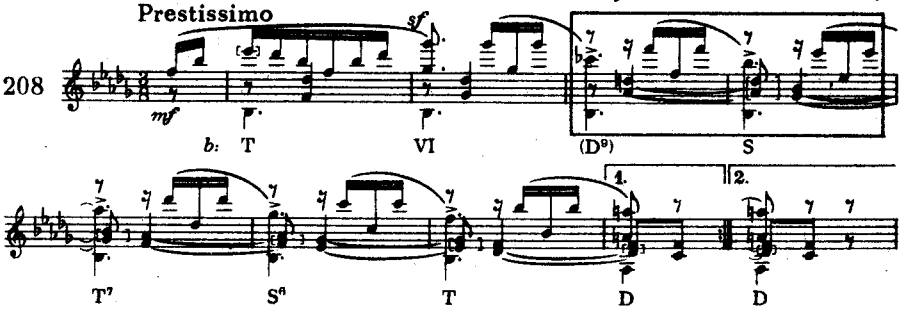
V případech 1–3 jde o funkční směsiny subdominantně dominantní, v případě 4 pak o směsinu tónicko-dominantní. (Srov. §§ 25, 26, 28 a 30.) Podoba (D^7) je ovšem též subdominantně dominantní (viz § 14), zahrnuli jsme ji však mezi prosté mimotonální dominanty proto, že je vskutku nejčastější, mnohem častější než (D).

Mimotonální dominanty v podobě *zmenšeného trojzvuku* (případ 1) a *zmenšeného čtyřzvuku* (případ 2) znějí v tomto úryvku z 1. věty Mozartovy klavírní Sonáty *G* dur z r. 1777:



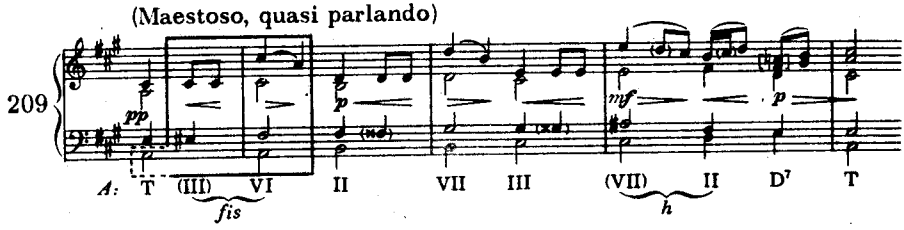
Skenováno pro studijní účely

V Schumannových „Motýlech" („Papillons") nacházíme zase (v č. 9) mimotonální dominantu v podobě *malého dominantního pětizvuku* (případ 3):



115

Konečně pozdní romantik Fibich napsal v jedné skladbičce „Nálad, dojmů a upomínek" (op. 41, seš. IV, č. 44) mimotonální dominantu v podobě *zvětšeného trojzvuku* (případ 4):



Mimotonální dominanta v podobě zvětšeného trojzvuku *a cis eis* (v rámečku) zde vznikla chromatickou změnou předcházející tóniky *a cis e;* tón *eis* lze pojímat též jako chromatický průchod (podobně jako dále tóny *fisis* a *gisis).*

Ať již měly podobu jakoukoliv, byly všechny námi dosud zkoumané mimotonální dominanty rozváděny přísně, tj. do čistých (konsonantních) místotónik, a to vždy bezprostředně po svém doznění. Při *volném rozvedení* nevplývá mimotonální dominanta již přímo do své tóniky, vyjádřené konsonantním trojzvukem, nýbrž do jediného akordu. Volně mohou být rozváděny mimotonální dominanty prosté i odvozené.

Uvádíme zatím 3 možnosti volného rozvádění:

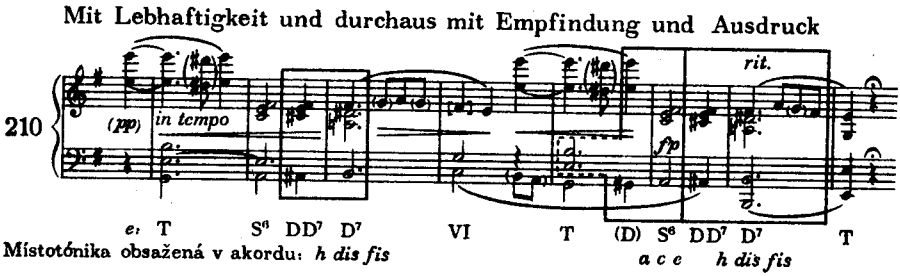
1. místotónika může být *obohacena nebo pozměněna na disonantní akord;*
2. místotónika — ať již čistá či obohacená, disonantní — může být *oddálena;*
3. místotónika může být *nahrazena jiným (zpravidla konsonantním) akordem.*

Posledně jmenovaný způsob se vyskytuje spíš v novější hudbě, zejména ovšem u skladatelů, kteří usilují o uvolnění tonálních pout a vyjadřují se složitěji.

(1) Do disonantního (složitějšího) akordu může být nejvhodněji rozváděna druhá dominanta, neboť její rozvodný akord — dominanta hlavní tóniny — představuje harmonii, která je běžně doplňována na čtyřzvuk. Dominantní čtyřzvuk nemůže ovšem být místotónikou, obsahuje však konsonantní trojzvuk, který místotónikou býti může. Podobná situace může ovšem nastat i u jiných, nedominantních disonancí (čtyřzvuků).

Uvádíme ukázku z 1. věty Beethovenovy klavírní Sonáty *e* moll, op. 90, kde se po dvakrát ozve prostá druhá dominanta jako čtyřzvuk před dominantním čtyřzvukem a jednou prostá mimotonální dominanta jako trojzvuk před Rameauovou subdominantou (zmenšeně malým čtyřzvukem):

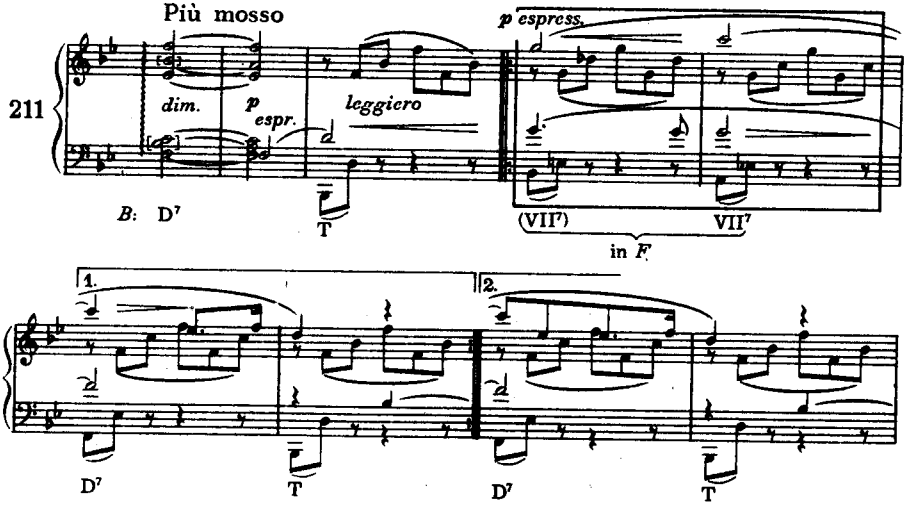
Skenováno pro studijní účely



Místotónika obsažená v akordu: *h dis fis*

Rozvodné místotóniky jsou obsaženy v akordech, do nichž jednotlivé mimotonální dominanty vplývají. Všechny mimotonální akordy vznikají zde chromatickým přetvářením akordů předcházejících.

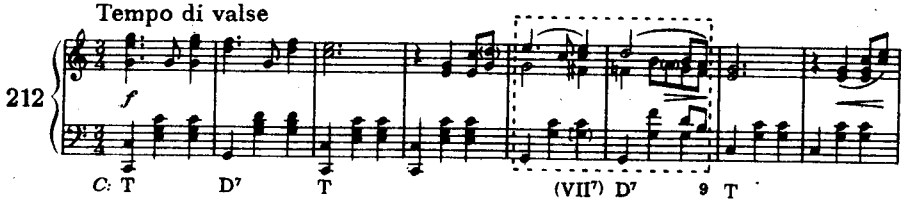
Místotónika může být zastoupena v akordu, do něhož mimotonální dominanta vplývá, jenom zčásti (neúplně). Stačí, když v něm znějí pouze dva její tóny. Vidíme to v této ukázce z finální věty Smetanova klavírního Tria *g* moll:



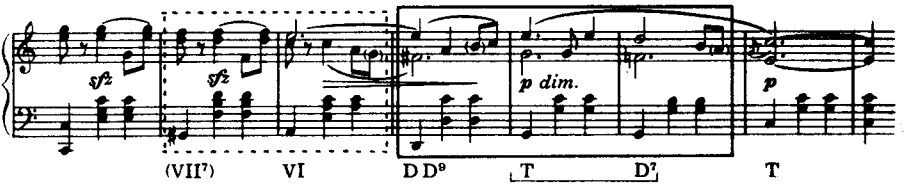
Odvozená mimotonální dominanta (VII⁷) *e g b des* – výpůjčka z dominantní tóniny *F* dur, tedy druhá dominanta – je zde rozvedena do akordu VII⁷ *a c es g*, v němž je místotónika *f a c* zastoupena tóny *a c*. V následujícím taktu se pak uplatňuje místotónika *f a c* úplně jako součást dominantního čtyřzvuku *f a c es*.

(2) K *oddálení* rozvodné místotóniky dochází zcela běžně zase u druhé dominanty, a to tím, že před očekávanou místotóniku — dominantu hlavní tóniny — *je vsouván kadenční kvartsextakord* (tj. metricky těžká tónika v podobě kvartsextakordu, tvořící s následující lehčí dominantou pevně spjatý celek).

V této hudbě z 1. jednání Dvořákovy opery „Čert a Káča" je mezi druhou dominantou DD⁹ *d fis a c e* a její rozvodný akord D⁷ *g h d f* vsunut kvartsextakord *g c e:*



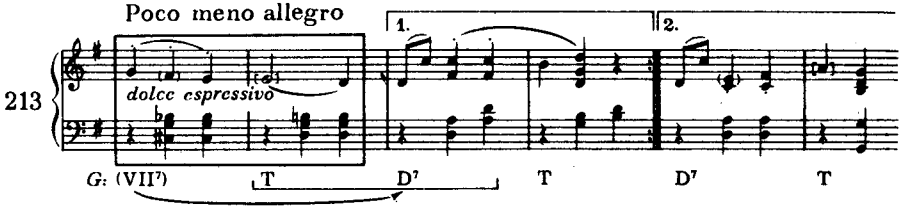
Skenováno pro studijní účely



Zde se pravidelně střídají těžší a lehčí takty. V silném rámečku je pak tento sled taktů: lehčí-těžší-lehčí. V prostředním taktu zní kadenční kvartsextakord, který je tak těsně připoután k následující dominantě, že jej lze chápat též jako dvojitý průtah v rámci této dominanty. Rozvedení průtažných tónů *e* na *d* a *c* na *h* představuje pak zároveň rozvedení nóny *(e)* a septimy *(c)* v druhé dominantě *d fis a c e*.

117 V našem příkladu se uplatňuje mimoto odvozená druhá dominanta (VII⁷) *fis a c e* nad prodlevou *g*, rozvedená volně do D⁷ *g h d f* (v prvním tečkovaném rámečku) a odvozená mimotonální dominanta (VII⁷) *gis h d f*, rozvedená přísně do akordu VI *a c e* (v druhém tečkovaném rámečku).

Velmi často zní před kadenčním kvartsextakordem druhá dominanta v podobě *zmenšeného čtyřzvuku*, jak to vidíme v této ukázce z Lisztových „Polských písní" (podle Chopina):



Zde je třeba si povšimnout pravopisu: snížený tón *b* (zmenšená septima), tíhnoucí dolů, je veden chromaticky nahoru na tón *h*. Vzhledem k tomu, že zmenšený čtyřzvuk zní stejně ve všech tvarech (viz § 26), bylo by možno místo *b* psát též *ais*, což někteří skladatelé vskutku činí. Použití jiného způsobu psaní nemění ovšem nic na harmonickém (funkčním) významu akordu.

Vztah mimotonálního akordu k oddálené místotónice vyznačujeme nejvhodněji šipkou.

(3) Jako může být očekávaná tónika zastoupena akordem VI (v klamném závěru), může být i očekávaná místotónika nahrazena akordem VI z tóniny, z níž byla vzata mimotonální dominanta. Ostatně v akordu VI znějí dva tónické tóny.

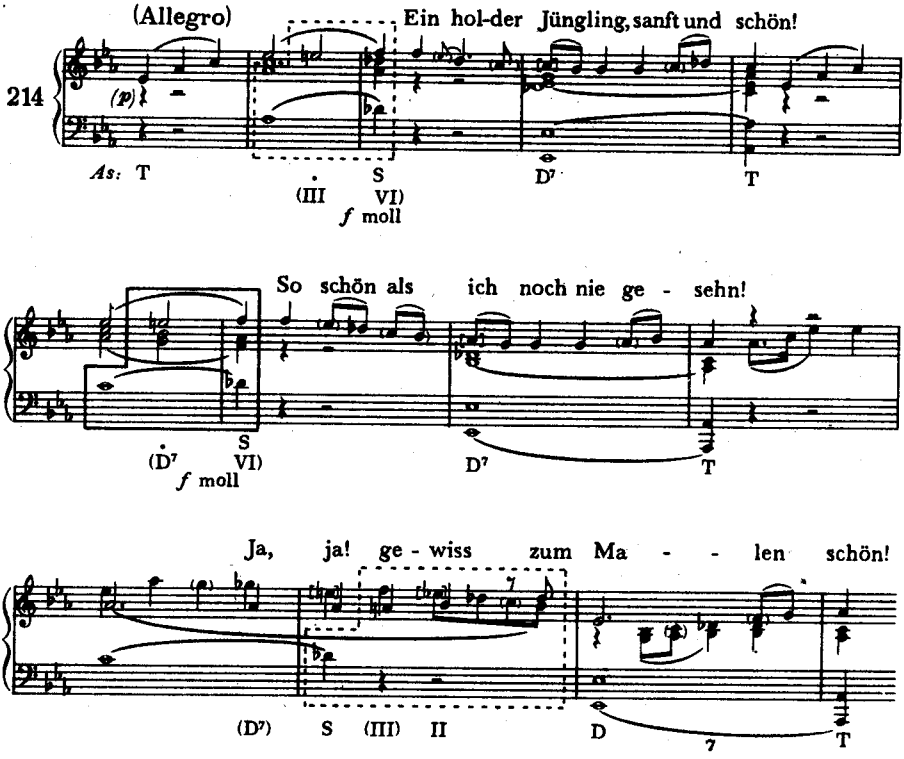
Uplatnění takového volného rozvedení mimotonální dominanty vidíme v hudbě z Mozartovy „Kouzelné flétny" v př. 214 (v silném rámečku).

V celkovém rámci tóniny *As* dur zazní prostá mimotonální dominanta (D⁷) *c e g b* z *f* moll, která však není rozvedena do očekávané místotóniky VI *f as c*, nýbrž do S *des f as;* toto rozvedení má v tónině *f* moll význam klamného závěru D⁷ VI.

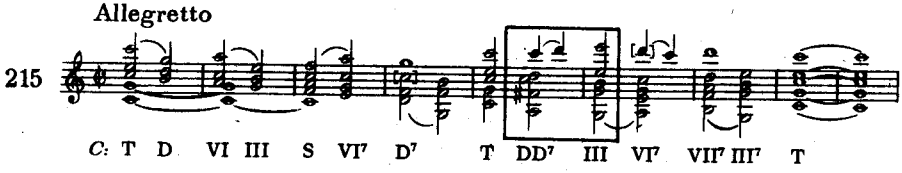
V uvedené ukázce nacházíme kromě toho v prvním tečkovaném rámečku odvozenou mimotonální dominantu III (v podobě zvětšeného trojzvuku), rozvedenou na způsob spoje III VI.

V druhém tečkovaném rámečku zní odvozená mimotonální dominanta III (opět zvětšený trojzvuk), která je rozvedena přísně. Akord (III) *des f a* se zde vytvoří chromatickým postupem z S *des f as;* tento akord je však pozměněn průtažným tónem *e*, který je rozváděn až v okamžiku, kdy jiný hlas uskutečňuje chromatickou přeměnu, takže čistý akord S *des f as* (místotónika pro předcházející prostou mimotonální dominantu *as c es ges*) vůbec nezazní. (Srov. s tím dříve uvedený příklad 113 z Mozartova klavírního Ronda *a* moll.)

Skenováno pro studijní účely



Akordy klamného spoje D VI se uplatňují u klasiků skoro vždy jen v základních tvarech. Novější skladatelé zde píší s oblibou i obraty, jež se pak přirozeně mohou objevit i při volném rozvedení mimotonální dominanty. V této ukázce z II. jednání (z 1. obrazu) opery „Pozdvižení v Efesu" od Iši Krejčího je tak rozvedena prostá druhá dominanta (v rámečku):



Tón *e* v akordu III lze tu slyšet jako těžký střídavý tón, který se však rozvede až při nástupu dalšího akordu.

Značky pro prosté i odvozené mimotonální dominanty můžeme psát v závorce v téže řádce s ostatními značkami jen tehdy, následuje-li místotónika jako konsonantní akord nebo je-li v složitějším disonantním akordu, který po mimotonální dominantě následuje, místotónika aspoň zčásti obsažena (jako v příkladech 210, 211, 212); následuje-li však konsonantní akord, který obsahuje jeden nebo dva tóny místotóniky, je třeba značku mimotonální dominanty a rozvodného akordu psát do zvláštního řádku jako při modulaci nebo vybočení (srov. př. 214). Výhoda značky DD pro druhou dominantu je v tom, že ji lze psát do stejného řádku jako ostatní značky za všech okolností (srov. př. 215). A druhá dominanta bývá zvlášť často rozváděna volně.

Skenováno pro studijní účely

§ 41 Mimotonální subdominanty. Sdružené mimotonální akordy

Mimotonální subdominanty vplývající přímo do místotóniky jsou mnohem vzácnější než mimotonální dominanty. Je to v souladu s okolností, že i tonální subdominanty jsou vzácnější než dominanty a že plagální závěr S T je vzácnější než autentický D T.

119 Mimotonální subdominanty mohou být opět *prosté* nebo *odvozené* a jejich rozvedení *přísné* nebo *volné.*

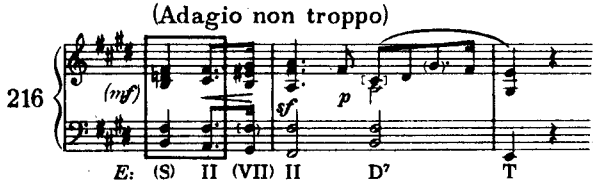
Prosté mimotonální subdominanty se vyskytují v podobě trojzvuku (S) nebo v podobě Rameauovy subdominanty (S^6). Všechny ostatní podoby jakožto odlehlejší funkční smíšeniny považujeme za *odvozené.* Z nich poměrně nejčastěji se vyskytuje subdominantní akord (II).

Rameauova subdominanta je ovšem funkční smíšenina dominantně subdominantní (srov. §§ 27, 28), představuje však zvlášť výraznou subdominantu (podobně jako zase zvlášť výraznou dominantou je čtyřzvuk D^7, obsahující subdominantní příměs). Proto, je-li mimotonální, ji zahrnujeme mezi prosté.

Prostá mimotonální subdominanta (S) může znít jako trojzvuk dur nebo moll, následuje-li místotónika durová; následuje-li však místotónika mollová, zní většinou jen jako trojzvuk moll. Prostá mimotonální subdominanta (S^6) může znít před durovou místotónikou jako čtyřzvuk malý nebo zmenšeně malý, před místotónikou mollovou však téměř vždy jen jako čtyřzvuk zmenšeně malý.

Při *přísném rozvedení* vplyne mimotonální subdominanta přímo do místotóniky v podobě konsonantního trojzvuku. Každé jiné rozvedení považujeme za *volné.*

Jako příklad přísně rozvedené prosté mimotonální subdominanty uvádíme ukázku z Mendelssohnovy „Písně beze slov", op. 30, č. 3:

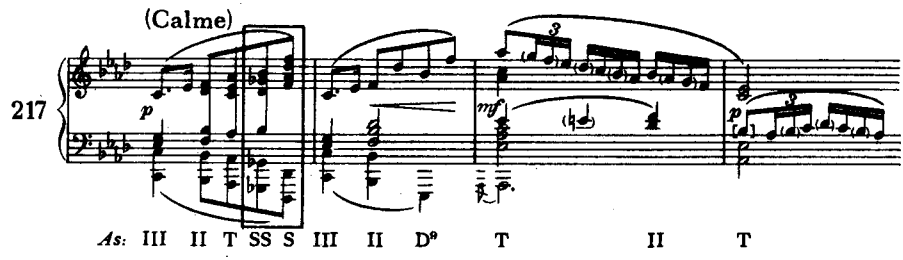


Mimotonální subdominanta má zde podobu trojzvuku moll. Trojzvuk dur *(h dis fis)* by nebyl vůbec mimotonálním akordem.

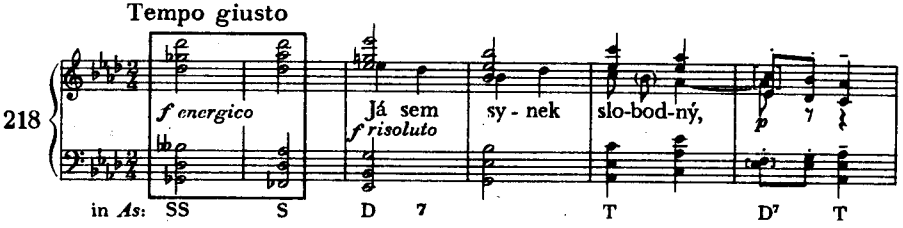
Obdobou druhé dominanty jest *druhá subdominanta,* tj. subdominanta subdominanty. Pro rychlou orientaci podotýkáme, že druhá subdominanta je konsonantní trojzvuk ležící o celý tón níže než tónika (tedy v *C* dur i *c* moll *b d f* nebo *b des f*). Právě u druhé subdominanty se stává, že jako durový trojzvuk předchází nejen před durovou místotónikou, nýbrž i před mollovou. Značíme ji SS — pokud se nespokojíme obecným označením v závorce (S). Může mít též přidanou sextu: SS^6.

Durovou druhou subdominantu čteme na příklad v Debussyho klavírním preludiu „Bruyères" („Vřes", Préludes II, č. 5):

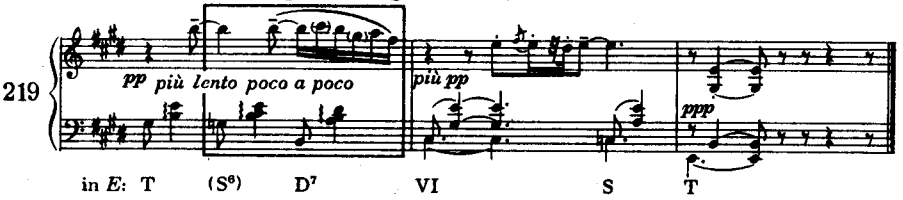
Skenováno pro studijní účely



Mollovou druhou subdominantou začíná píseň „Slobodný synek" z Novákových Písniček na slova lidové poesie moravské, op. 16:

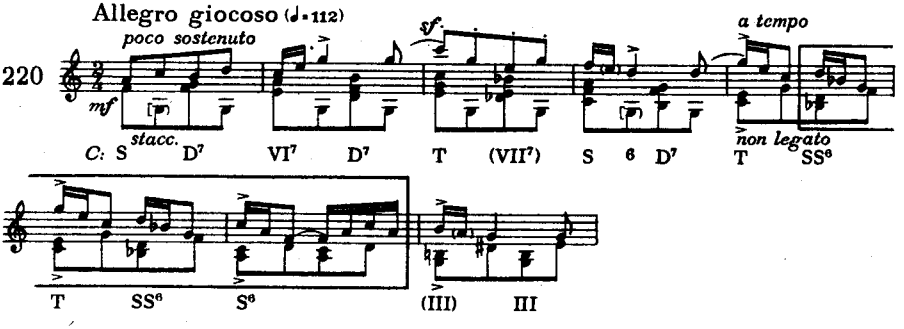


S volně rozvedenou prostou mimotonální subdominantou se setkáváme v posledních taktech Novákovy klavírní Serenády, op. 9, č. 4:



Rozvodným akordem je zde dominantní čtyřzvuk D⁷ *h dis fis a*, který obsahuje celou místotóniku *h dis fis*. (Srov. s tím př. 210.) Mimotonální subdominanta má přidanou sextu a zní jako zmenšeně malý čtyřzvuk *(e g h + cis = cis e g h)*. Kdyby nebylo použito mollové tercie *g*, nešlo by vůbec o mimotonální akord.

Volně rozvedenou druhou subdominantu nacházíme na začátku finální věty Novákovy „Jarní sonatiny" (op. 54, č. I):

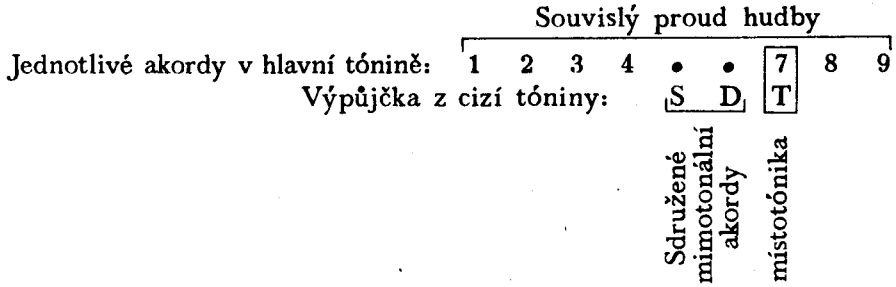


Druhá Rameauova subdominanta SS⁶ *b d f g* ozve se zde dvakrát; poprvé není vůbec rozvedena, podruhé vplývá do tonální Rameauovy subdominanty (tedy čtyřzvuku).

Osamocené mimotonální subdominanty vplývající přímo do místotóniky vyskytují se spíš v novější době, jak jsme viděli z okruhu hudby, z něhož byly vybírány příklady. Avšak *sdružené mimotonální subdominanty a dominanty*

Skenováno pro studijní účely

jsou zcela běžné i v hudbě starší. Jde tu o výpůjčku obou základních funkcí z cizí tóniny, přičemž mimotonální subdominanta je spojena s mimotonální dominantou a rozvedena pak volně do oddálené místotóniky, která je zároveň rozvodným akordem pro přidruženou mimotonální dominantu:

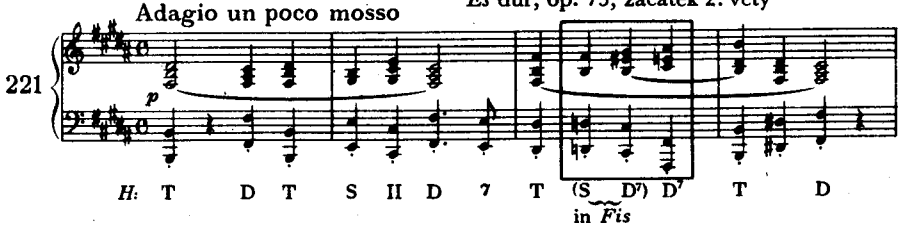


121

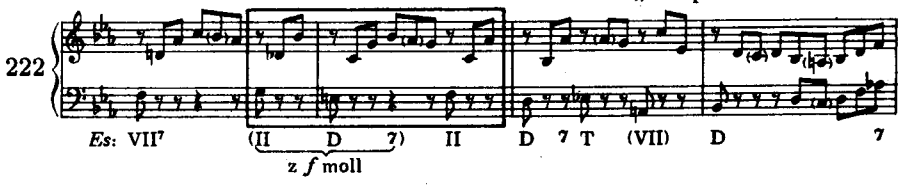
Značit můžeme sdružené mimotonální akordy ve společných závorkách, tedy (S D), (II D), (II⁷ D⁷) apod.

Uvádíme dva příklady, v nichž se vyskytují sdružené mimotonální akordy:

Beethoven: Koncert pro klavír a orchestr *Es* dur, op. 73, začátek 2. věty



Bach: Preludium *Es* dur z II. dílu „Temperovaného klavíru"



§ 42 Tonálně harmonický rozbor. Literatura k rozboru

Okruh jevů, které jsme poznali, rozšířil se nám nyní natolik, že můžeme v hudbě vysledovávat nejen postupné změny harmonií, nýbrž i *přeměny a souhru tónin*. Pro takový *tonálně harmonický rozbor* uvádíme několik praktických pokynů a připomínek.

Tonální změny jsou vždy provázeny účastí tónů, které se vymykají tónovému systému hlavní tóniny. Avšak ne každý zvýšený nebo snížený tón nutně způsobuje hned změnu tóniny. Bude proto účelno právě na tomto místě upozornit na různý význam a dosah jednotlivých zvýšených a snížených tónů.

1. Nejmenší, zcela zanedbatelný zásah do tóniny představují zvýšené nebo snížené *neakordické tóny*, pokud jsou rozváděny půltónovým krokem místo

Skenováno pro studijní účely

celotónového; jde přirozeně nejčastěji o tóny zvýšené, neboť právě u stoupajících neakordických tónů nebývá celotónový rozvod žádoucí (srov. § 17). Při uplatnění takových pozměněných neakordických tónů zůstává vláda hlavní tóniny pevná.

2. Významnější jsou jednotlivé zvýšené nebo snížené tóny *ze stejnojmenné tóniny* (srov. § 37). Způsobují tonální rozkolísání různého stupně, přičemž však tonální soustředění do základního tónu, společného oběma stejnojmenným tóninám, trvá. Při přeměně původní mollové tercie v durovou u tóniky je třeba si všimnout, nejde-li o mimotonální dominantu k subdominantě. (Předchází-li tedy v *a* moll před subdominantou *d f a* durový trojzvuk, nelze jej považovat jen za durovou tóniku, nýbrž po případě též za mimotonální dominantu ze subdominantní tóniny, zvláště když se akordický sled uskutečňuje v souvislém toku.)

3. Podstatně větší dosah mají jednotlivé zvýšené a snížené tóny náležející *mimotonálním akordům*. Z nich — jak již víme — jsou častější mimotonální dominanty různých podob než mimotonální subdominanty. (Srov. §§ 39 až 41.)

4. Zvrat původní tóniny způsobují teprve zvýšené nebo snížené tóny náležející plně *nové tónině*. Zde je třeba pojímat a značit akordy podle nové vládnoucí tóniny; výklad, který by lpěl na tónině, která byla již opuštěna, jest pak ovšem chybný.

Při tonálně harmonickém rozboru bude radno hodnotit každý zvýšený nebo snížený tón podle toho, do které z uvedených čtyř kategorií náleží. Zjistíme-li, že není jen tónem neakordickým (kategorie 1), ptáme se, není-li snad součástí akordu stejnojmenné tóniny (kategorie 2); zkušený analytik má proto stále na paměti předznamenání tóniny stejnojmenné (při *C* dur 3 ♭ pro *c* moll, při *a* moll 3 ♯ pro *A* dur apod.). Teprve při negativním výsledku se ptáme dále, nejde-li o součást osamoceného mimotonálního akordu, a to nejdříve dominanty, pak subdominanty (kategorie 3). Nelze-li vysvětlit vyskytnuvší se zvýšený nebo snížený tón ani tímto způsobem, zbývá konečně čtvrtá možnost: skutečná změna tóniny, a to buď jen dočasná (vybočení) nebo trvalá (modulace, tonální skok).

Začátečníci se dopouštějí chyby často v tom, že unáhleně považují každý zvýšený nebo snížený tón za příznak opuštění původní tóniny a nastolení tóniny nové. Postup, který zde doporučujeme, zabrání této chybě.

Bylo už upozorněno na to, že i neakordický tón může zasáhnout jako účinný prostředek k podvrácení staré tóniny a ke konstituování nové (§ 33, př. 164). Stane se tak, když se původní půltónový krok, který následuje po chromaticky pozměněném tónu, přemění v celotónový (např. když se původní sestup *f—e* změní na *fis—e*). Taková změna velmi účinně signalizuje modulaci nebo vybočení. I na tuto okolnost je třeba vzpomenout při oceňování zvýšených nebo snížených tónů.

Připojujeme odkazy na hudební literaturu pro praktické studium jevů, které byly probrány v této kapitole. Úsporně sestavený soupis je ovšem možno samostatně rozšířit. Pro takové samostatné vyhledávání vhodných studijních úseků hudby doporučujeme především hudební díla klasického období, neboť tam nejméně narazíme na jevy složitější; naskytnuvší se nesrozumitelná místa je ovšem třeba prozatím vynechat a vrátit se k nim pro prostudování dalších kapitol.

Bach: Francouzské svity pro klavír. **C moll** (II), Allemanda, prvních 8 taktů (*c - Es - g - G*, tonální sekvence); Couranta (několik sekvencí). **H moll** (III), Menuet I (před repeticí modulace *h - D* pomocí sekvence, po repetici *D - fis - e*, odtud pomocí stoupající vybočující sekvence zpět do *h* moll). **G dur** (V), Gavota (před repeticí *G - D*, po repetici *D - G - e - C - G*). **E dur** (VI), Sarabanda (před repeticí *E - H* s mimo-

Skenováno pro studijní účely

tonálními dominantami, po repetici *H - cis - fis - E - H - E*); Gavota (*E - H*, po repetici *E - cis, fis - E*, v závěrečné tónině znova použito mimotonální dominanty z *fis* moll); Menuet (*E - H*, po repetici *H - cis - E*). — Invence pro klavír (dvouhlasé). **C dur** (I, v 3. a 4. taktu sestupná sekvence po tercích a modulace *C - G*, v 5. a 6. taktu stoupající paralelní kvintakordy v částečném rozkladu, v 11. a 12. taktu zase sestupná sekvence po tercích s modulací *d - a*, v taktech 15—18 sestupná sekvence po sekundách se změnami ve spodním hlase, *a - F*, v 19. a 20. taktu stoupající sekvence po tercích, *F - C*). **D moll** (IV, *d - F - a - F - d* s použitím mimotonálních dominant v *F* a sekvencí). **F dur** (VIII, *F - C - g - d - F - B - F*). **G dur** (X).

Beethoven: Sonáty pro housle a klavír. **D dur,** op. 12, č. I, 1. věta, prvních 13 taktů, (D^7) S; v téže větě takty 27—35 (modulace do dominantní tóniny přehodnocením akordu VI na II); 2. věta, prvních 8 taktů (modulace *A - E*, užití druhé dominanty v *E*); 3. věta prvních 16 taktů (užití DD^7). **A dur,** op. 12, č. II, celá 2. věta (tonální skok *a - C*, užití mimotonální dominanty VII^7, tonální skok *a - F* atd.); 3. věta, prvních 32 taktů *(A, h, D, A)*. **Es dur,** op. 12, č. III, 1. věta, prvních 13 taktů (mimotonálně VII^7, DD^7); 2. věta, prvních 15 taktů (DD^7, modulace *C - G*, mimotonálně VII^7); 3. věta, prvních 39 taktů *(Es - c - B - Es)*. **A moll,** op. 23, 1. věta, prvních 12 taktů (mimotonálně D^7); 2. věta, prvních 32 taktů (malá vybočující sekvence, mimotonální dominanty); 3. věta, prvních 20 taktů (mimotonální dominanty). **F dur,** op. 24 („Jarní"), 1. věta, prvních 25 taktů *(F - C)*; 2. věta, prvních 45 taktů *(B - F - B - b - Ges)*; 3. věta, prvních 16 taktů *(F - C, F - C)*. **A dur,** op. 30, č. I, 2. věta, prvních 9 taktů (mimotonální dominanty); 3. věta, prvních 32 taktů. **C moll,** op. 30, č. II, 1. věta, prvních 16 taktů (mimotonálně D k S); 2. věta, prvních 16 taktů *(As - Es - As - Es)*; 3. věta, prvních 18 taktů *(C - G)*. **G dur,** op. 30, č. III, 1. věta, prvních 34 taktů. **A dur,** op. 47 („Kreutzerova"), 1. věta, *Presto*, prvních 19 taktů *(a - C)*. **G dur,** op. 96, 1. věta, prvních 31 taktů (20—22: DD^7 D^7 T, 23—25: DD^7 S^6 D^7 T); 4. věta, prvních 16 taktů.

123

Benda Jiří: Sonáty pro klavír. **G dur** (II), 1. věta (celá). **G moll** (V), 3. věta *(Tempo di minuetto)*. **G dur** (VIII), 2. a 3. věta. **F dur** (XI), finále *(Allegro)*. **F dur** (XIV), 2. věta (hlavní tónina *B* dur, závěr je však v *F* dur!), též finále.

Couperin: Skladby pro clavecin. **„La Fleurie ou la Tendre Nanette"** (*G - D*, po repetici *G - e*, pak *e - D - G - C - a - G*). Rondeau **„La Bandoline"** (*a*, po repetici *C* s mimotonálními akordy, pak zase *a*, *a - d*, *d - G*, *G - C*, *C - a*, návrat hlavní myšlenky v *a*, *a - G*, *G - H - A - e*, konečně poslední návrat v *a*). **„Les Agréments"** (v první části *a - C - a*, v druhé *A - E - A - h - e*, odtud neobvyklým spojem D S z *E* zpět do hlavní tóniny *A* dur, v níž se uplatňují klesající a stoupající tonální sekvence). **„Le Réveil-Matin"** („Budíček", pozornosti si zde zaslouží hned začátek: T D (II) S D... v *F* dur, podobně dále v *C* dur.)

Čajkovskij: „Roční doby" („Vremena goda") pro klavír, op. 37 bis. **„Březen"** — „Skřivánčí píseň" (č. 3, *g* s použitím mimotonální dominanty k subdominantě, v části *un pochettino più mosso B* s použitím akordu $-S^7$ a mimotonální dominanty k VI, shodné s dominantou hlavní tóniny *g*). **„Duben"** — „Sněženka" (č. 4), začátek: T, D^7, (VII^7), II, (D^7), III, (D^7), III, D^7, T, (D^7), II, (VII^7), T, D^7 (D), VI, (VII^7), T, D^7, T. **„Květen"** — „Bílé noci" (č. 5), začátek: D VI^7 D, T D^7 T, (VII^7) D, (VII^7) VI DD^7 D, D VI^7 D, T D^7 T, (VII^7) III (VII^7), D, D, v *a tempo* zní po 4 takty akord —III, výpůjčka ze stejnojmenné tóniny, dále pak D VI^7 D, T D^7 T, (VII^7) D, (D^7) VI, DD^7 D, T. **„Červen"** — „Barkarola" (č. 6), začátek: T (3 takty), T S^6, T D^7, T D^7 nad prodlevou, T = VI D^7 (už v *B* dur), T S^7, VII = II D^7 (zase v *g* moll), T II, T (VII^7) D^9, T.

Dvořák: Moravské dvojzpěvy, op. 32. **„Velet vtáčku"** (č. 2) v taktech 10—13: (D^7), II (S) II, (D^7) II, D^7; v taktech 16—20: vybočující sestupná sekvence, dotýkající se tónin *F - a - e* (poučné je zahrát si tuto sekvenci jako tonální, tj. pouze s použitím posuvky *fis*); od taktu 23: modulace *E - A* pomocí přehodnocení T = D, přičemž použito v dosud nezpevněném *A* dur mimotonální dominanty v klamném spoji (D^7 VI z *D* dur). **„Dyby byla kosa nabrošená"** (č. 3), v taktech 10—11: DD^7, D S; před „A šupaj, šupaj"

Skenováno pro studijní účely

modulace *F - D* pomocí přehodnocení II = –S. **„Slavíkovský polečko malý“** (č. 5): modulace *a - G* pomocí přehodnocení T = II, pak *G - e* pomocí přehodnocení VI = T, načež přeměna tóniny *e* na stejnojmennou *E*; v prvních 8 taktech části *Meno mosso* (3 ♯) mimotonální dominanty, v dalších 8 taktech D^7 (s třemi spodními střídavými tóny) (D^7), II (VII), II, D^7 atd. (vše nad prodlevou); v následujícím *Allegro:* modulace *a - F* pomocí přehodnocení T = III. (Další modulace *F - e* je vysvětlitelna jen pomocí frygického akordu, o němž viz dále v kap. V.) **„Skromná“** (č. 8), v taktech 11–13: mimotonální dominanty k S, D a VI, čímž vytvořena stoupající vybočující sekvence; akord VI přehodnocen na S v *c* moll. **„Neveta“** („Hájíčku zelený“, č. 12), úvodní 4 takty: D T (*G* dur), D T, D = DD D^7 (už v *C* dur), DD D^7; 2 takty před *Poco più mosso:* modulace *C - e* pomocí přehodnocení T = VI; v 3. taktu části *Poco più mosso* lze chápat akord *e g h cis* jako mimotonální S^6 k D; v *Quasi Tempo I* představuje akord *es g b* překvapující výpůjčku ze stejnojmenné tóniny *c* moll (podobně v dalším *Un poco meno mosso* akord *as c es*). 124

Gluck: „Orfeus“. I. jednání, 1. scéna, **č. 1** (sbor *c* moll): v instrumentálním úvodu mimotonální dominanta k S, před nástupem zpěvu S^6 (VII^7) D; **č. 4**; 2. scéna, **č. 7, 9 a 11** (Orfeova arie, *F* dur). II. jednání, 1. scéna, **č. 24** (Orfeova árie, *f - c*); **č. 25** (sbor). III. jednání, 1. scéna, **č. 41** (arie Euridice, *c* moll).

Haydn: Smyčcové kvartety. **G dur,** op. 1, č. IV, 1. věta *(Presto* $^3/_8$*)*, až k repetici: modulace *G - D* pomocí přehodnocení T = S, v nové tónině pak použito druhé dominanty a později mollové subdominanty. **D dur,** op. 2, č. V, 1. věta *(Presto* $^3/_8$*)*, až k repetici: *D - A*, použití mimotonálních dominant. **B dur,** op. 2, č. VI, 1. věta, prvních 20 taktů (téma k variacím): *B - F*, po repetici mimotonální dominanty v *B* dur. **A dur,** op. 3, č. VI, 3. věta (Menuet): *A - E*, po repetici mimotonální dominanty k S a D v *A* dur, čímž vytvořena malá stoupající progresse; trio v téže větě je tonálně nehybné. **B dur,** op. 9, č. V, 1. věta, téma k variacím: *B - F*, po repetici *c - B* s použitím mimotonální dominanty. **H moll,** op. 33, č. I, 2. věta (Scherzando): modulace *h - D* pomocí přehodnocení S = II; po repetici: stoupající progrese *D - h* (přes *e* a *Fis*); tón *eis*, hraný ve všech nástrojích, lze chápat jako zdůrazněný (prodloužený) chromatický průchod nebo jako součást druhé dominanty. **Es dur,** op. 33, č. II, 2. věta (Scherzo): *Es*, po repetici *Es - c - B*, pak v *Es* dur (D^7), II, D^7, T a návrat vstupní hudby; trio v téže větě: *Es*, po repetici *c - B* a návrat do *Es*. **C dur,** op. 33, č. III, finále (Rondo), prvních 22 taktů: mimotonální dominanty k II a S. **G dur,** op. 64, č. IV, 2. věta (Menuet): *G* s použitím mimotonálních dominant. **A dur,** op. 71, č. II, 2. věta (Menuet): mimotonální dominanty v rámci hlavní tóniny *D* (i v triu). **G moll,** op. 74, č. III, 3. věta (Menuet bez tria): *G - D*, po repetici *G* s mimotonálními dominantami. **Es dur,** op. 76, č. VI, 3. věta (Menuet, bez *Alternativa*): vybočování do dominantní tóniny, používání mimotonálních dominant.

Křížkovský: Mužské sbory. **„Čáry“** *(B - F, B - Es, c - B; Moderato: B, F).* **„Prosba o převoz“** *(a - d - D* s použitím mimotonální dominanty, pak *a - d - G* s použitím DD^7, pak tonální skoky mezi *C* a *a*). **„Šablenka“** *(F - B, F).* **„Odpadlý od srdea“** *(E - H - E).* **„Rozehodná“** *(a, C - G - e - H, h, a, h;* pod textem „jako sem já tobě byla, vinšuju ti, duša moja“ sestupná tonální sekvence s použitím zmenšeného kvintakordu *cis e g*, atd.). **„Utonulá“**, prvních 54 taktů (znění z r. 1860, *As*; v 6. taktu použito v S stoupajícího průchodného tónu *ges*, jako by šlo o *Des* dur, v zápětí však zase sestupné *g*; mimotonální dominanty k S, D a VI, drobná vybočení do *Es*).

Mozart: Symfonie. **D dur,** „Haffnerova“ (Köch. 385), 1. věta, prvních 74 taktů: vybočení do *A*, pak modulace do *A*, použití mimotonálních dominant; 2. věta, v 9. taktu DD^7, pak modulace do dominantní tóniny; v 22. a 23. taktu mimotonální D^7 k S, stejně v taktech 26–27; před taktem 50 modulace do hlavní tóniny *G* dur; 3. věta (Menuet): vybočení do *A*, při nástupu tria skok do *A*. **D dur,** „Pražská“ (Köch. 504), 1. věta, prvních 12 taktů v pomalém úvodu: mimotonální dominanty; v téže větě prvních 35 taktů v rychlé části *(Allegro):* mimotonální dominanta k S; 2. věta, prvních 18 taktů: *G* s lehkými chromatickými neakordickými tóny; 3. věta (finále), až k repetici: *D - e - D*, po

Skenováno pro studijní účely

taktu 30 skok do *d* moll a modulace do *F* dur, ve forte přehodnocení VI⁷ *d f a c* na S⁷ v *a* moll, dále pak opětovaně (VII⁷) D⁷ T; vedlejší téma v *A* dur, kdež použito chromatických průchodů a mollové subdominanty. **Es dur** (Köch. 543), 1. věta, *Allegro*, oblast hlavního tématu: *Es* s chromatickými neakordickými tóny, ve *forte* (D⁷), S, (VII⁷), T, T D, T, pak po dvou taktech (VII⁷), VI, D⁷, T = S a modulace do dominantní tóniny *F* dur; 2. věta, prvních 27 taktů: *As - Es*, po repetici *Es - As*; použito mollové tóniky a subdominanty; 3. věta (Menuet): *Es - B*, po repetici *Es;* trio: *Es*, po repetici T, (D⁷), VI = II –II⁷ (už v *B* dur), D⁷, T a návrat do *Es*; 4. věta (finále), oblast hlavního tématu: *Es - B*. **G moll** (Köch. 550), 3. věta (Menuet), k první repetici: *g - d* pomocí přehodnocení III = VI a s použitím mimotonálních dominant k S a D v nové tónině; 4. věta, prvních 8 taktů: *g* s použitím druhé dominanty. **C dur,** „Jupiterská" (Köch. 551), 2. věta, prvních 11 taktů: *F* s mimotonálními dominantami.

125 Rameau: Skladby pro clavecin. **„Le Rappel des Oiseaux"** („Štěbetání ptáků", *e, G - h*, zde D⁷ T + S⁷ –S⁷ S⁶ DD⁷ VII⁷ +T –T II⁷ D⁷, zpět do *h*). **„Les tendres Plaintes"** („Něžný nářek", *d, a, d, F* s použitím druhé dominanty, *d*). **„La Timide"** („Bázlivá"), deux rondeaux gracieux (dvě půvabná ronda, 1: *a* s použitím mimotonální dominanty k subdominantě, *C* s použitím druhé dominanty, návrat hlavní myšlenky v *a, e*, poslední návrat v *a*; 2: *A, A - E* s použitím mimotonální dominanty k subdominantě, návrat *A*, pak *fis* s tonální sekvencí, poslední návrat *A*).

Smetana: Mužské sbory. **„Odrodilec"**, první část až k *Meno allegro ma energico: B;* u *Vivace* skok do *g*, (VII⁷) D, modulace do *d* pomocí přehodnocení T = S; u *Grave* skok do *B*, kdež použito mimotonální dominanty k subdominantě; od slov „Zhyň, zhyň" *d - g* pomocí přehodnocení S = T a s použitím druhé dominanty, vyjádřené pouze tónem *cis*. **„Rolnická"**, až k slovům „váže a sváží výtěžek žní": *A - E;* u slov „Země ta tichá": T (VII⁷) II D⁷ v *A* dur, kdež v akordu II zní dvojitý průtah, rozvedený až v rámci dalšího akordu (o tom viz více v kap. VII); v části *Più moto ma non molto D - G - D* s použitím spoje (VII⁷) II. **„Slavnostní sbor":** zde využito mimotonálních dominant (D⁷) S; (D⁷) VI; DD⁷ D; (D⁷) II. **„Modlitba":** *a - d - C - a* (zde mimotonální dominanty k D a S) — *C*, pak znova *a - d - C - a*, v závěru *A*.

Voříšek: Impromptus pro klavír, op. 7. **C dur** (č. 1): *C - G*, zde pak mimotonální dominanty; po repetici *G - C;* střední část *a*, po repetici *C - e - a*. **D dur** (č. 3), první část (s předznamenáním 2 ♯): *D - A* s použitím mimotonálních dominant v stoupajících progressích. **E dur** (č. 5), první část (k repetici): *E - H*.

Skenováno pro studijní účely

Pomocné funkce. Frygický akord

§ 43

Vedle tří základních tonálních funkcí — tóniky, dominanty a subdominanty — existuje ještě *dvojice funkcí pomocných: frygická* a *lydická.* Jsou to funkce *netónické.* Stejně jako akordy představující netónické funkce hlavní, vyznačují se i akordy pomocných tonálních funkcí tím, že *tíhnou do tóniky.* Avšak na rozdíl od netónických funkcí hlavních (D, S), které tóniku upevňují, pomocné netónické funkce ji *oslabují* (podrývají), čímž sice poněkud naleptávají, avšak zároveň *výrazně obohacují celý funkční systém.*

Klasický funkční systém, který jsme dosud poznali, je *tříčlenný* (T, D, S). Obohacený *moderní funkční systém,* v němž se počítá též s pomocnými funkcemi, je *pětičlenný.* Jím lze funkčně postihnout všechny harmonické možnosti *chromatiky,* zatímco s chudším tříčlenným systémem lze vystačit jen při výkladu harmonických jevů diatonických.

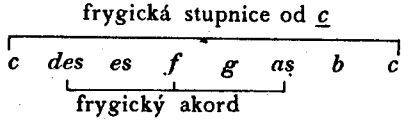
Podle tradičního rozdělení nauky o harmonii na dva oddíly, *diatoniku* a *chromatiku,* náležejí naše kapitoly I–IV do diatoniky, další kapitoly pak do chromatiky.

Z obou pomocných funkcí se uplatňuje častěji *funkce frygická.*

Frygický akord, jejž budeme označovat F, je *konsonantní trojzvuk, který leží o malou sekundu* (půltón) *výše než tónika* (např. v *C* dur *des f as,* v *c* moll *des fes as*). Všechny jeho tóny tíhnou jako *klesavé citlivé tóny* dolů do příslušných tónů tónického trojzvuku (v *C* dur *des* do *c, f* do *e, as* do *g*).

Lze tudíž říci, že *frygický akord se skládá ze tří klesavých citlivých tónů.* V tom je *spřízněn se subdominantou,* která obsahuje jeden klesavý citlivý tón. (V subdominantě *f a c* v *C* dur je to tón *f,* v subdominantě *f as c* v *c* moll je to tón *as.*)

Název „frygický akord" je utvořen *podle charakteristického tónu frygické stupnice:*



Stejně jako u jiných funkcí rozlišujeme frygické akordy *durové* a *mollové.* V tónině dur se může uplatnit jen durový (v *C* dur *des f as*). Pro tóninu moll je příslušný sice frygický akord mollový (v *c* moll *des fes as,* v *a* moll *b des f*), prakticky se však uplatňuje téměř vždy opět jen durový (tedy v *c* moll *des f as,* v *a* moll *b d f*); durový frygický akord v moll obsahuje pak ovšem pouze dva klesavé citlivé tóny (v *a* moll *b, f,* v *c* moll *des, as*).

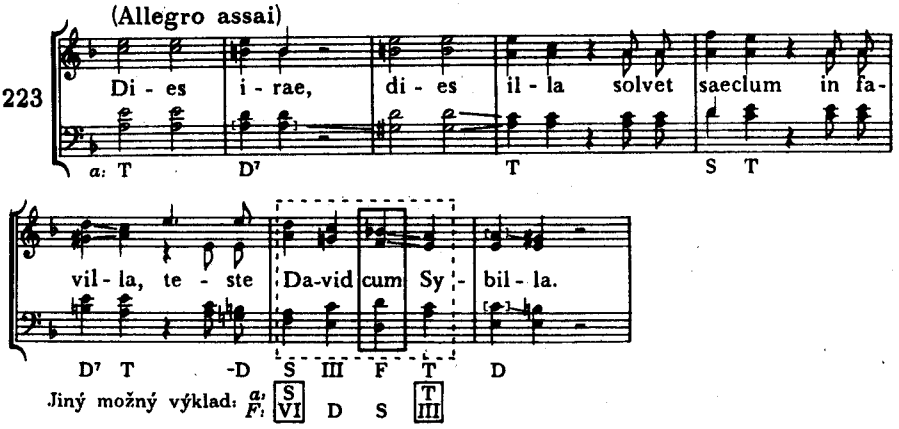
S frygickými akordy se setkáváme většinou jako se *sextakordy,* obvykle

Skenováno pro studijní účely

se zdvojeným basovým tónem (původní tercií akordu) a v základní poloze (s původní primou v sopránu).

Pro frygický akord v podobě sextakordu se užívá běžně označení *neapolský sextakord* (též *italský*). Základní tón — snížený II. stupeň tóniny — se pak nazývá *neapolská (italská) sexta.* V podobě sextakordu se objevoval frygický akord už u skladatelů neapolské operní školy, založené Alessandrem Scarlattim (1659—1725).

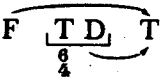
Jako příklad uplatnění frygického akordu v podobě neapolského sextakordu uvádíme ukázku z části Dies irae z Mozartova Requiem:



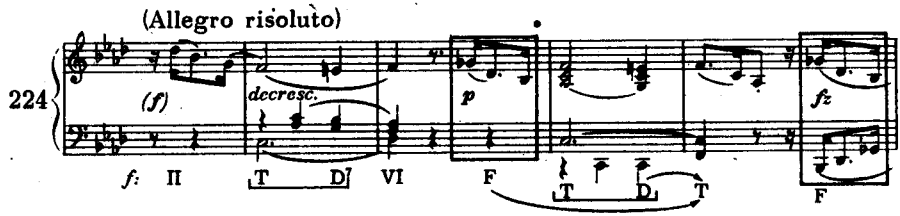
Oba klesavé citlivé tóny (*b, f* — v silném rámečku) jsou zde řádně rozvedeny dolů. Rozvodná tónika následuje bezprostředně po frygickém akordu, a to jako kvintakord. Vláda tóniky *a c e*, jež byla oslabena zásahem frygického akordu *b d f*, je dodatečně zpevněna vyústěním do hlavní funkce, dominanty.

Prudký zásah do tóniny *a* moll je zřejmý i z jiného možného výkladu úseku ohraničeného tečkovaným rámečkem (pomocí vybočení do *F* dur); překvapivý nástup akordu *b d f* plyne v tomto pojetí z nezvyklého funkčního sledu D S.

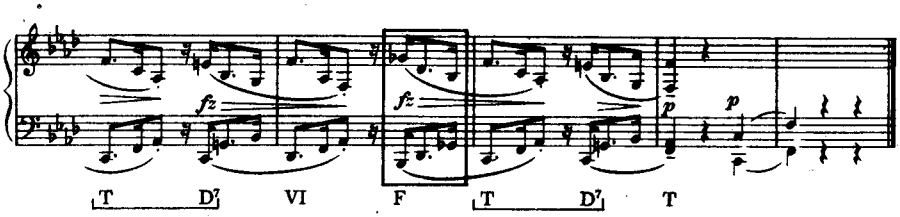
Přímé rozvádění frygického akordu do tóniny v podobě kvintakordu je poměrně vzácné. Lze to vysvětlit tím, že frygický akord podrývá pevnost tóniny natolik, že její zpevnění kvintakordovou úpravou je marné. Starší skladatelé považovali za vhodnější uvádět po frygickém akordu tóniku v labilním tvaru *kvartsextakordu*, po němž následovala pak přirozeně dominanta (srov. § 21), jež zase sama ústila do tóniny; tato konečná tónika byla pak cítěna jako rozvodný akord jak pro těsně předcházející dominantu, tak i pro dříve již zazněvší frygický akord:



Vidíme to v této ukázce z Tomáškovy Rapsódie, op. 41, č. 1:



Skenováno pro studijní účely

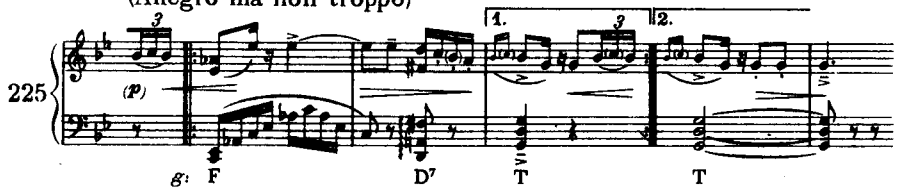


V uvedené ukázce se ozve frygický akord třikrát. Poprvé a potřetí je rozveden přes tónický kvartsextakord a dominantu do tónického kvintakordu, podruhé však jenom klamně do trojzvuku na VI. stupni.

Oddálení rozvodné tóniky od frygického akordu způsobuje, že závěrečná *tónika je funkčně pevná* navzdory podryvnému působení frygického akordu.

Cestu od frygického akordu k pevné rozvodné tónice lze však účinně zkrátit na pouhý postup F D T. Slyšíme jej např. ve finální větě Sukovy klavírní Svity *g* moll, op. 21: 128

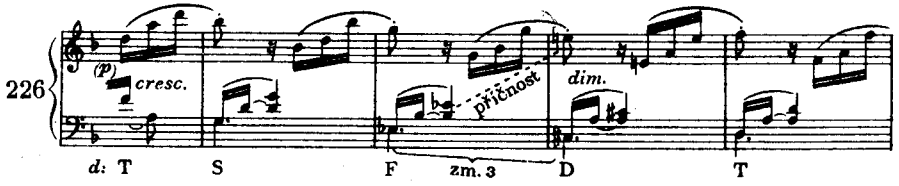
(Allegro ma non troppo)



Bude radno si uvědomit, že vztah mezi akordy F a D je *tritonový* (v př. 225 *as - d*). Sled dvou durových akordů v tritonové vzdálenosti působí pak zpravidla jako postup F D i tehdy, není-li tónina předtím jasně definována. Vyplývá to právě z častého výskytu spoje F D.

Sled F D realizují skladatelé s oblibou tak, že hlas, v němž zní základní tón frygického akordu, vedou *krokem zmenšené tercie dolů* na tercii dominanty (tj. citlivý tón), zatímco dominantní kvinta nastupuje v jiném hlase, vytvářejíc charakteristickou *příčnost*. Pěkně to vidíme ve finální větě Beethovenovy klavírní Sonáty *d* moll, op. 31, č. II:

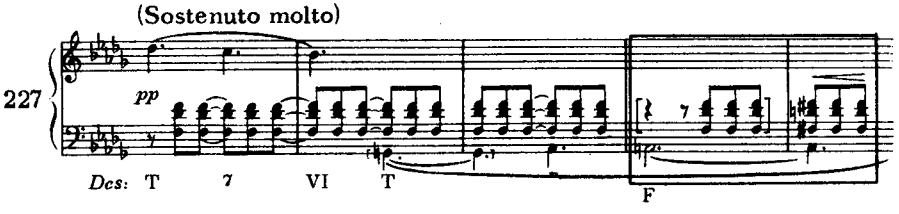
(Allegretto)



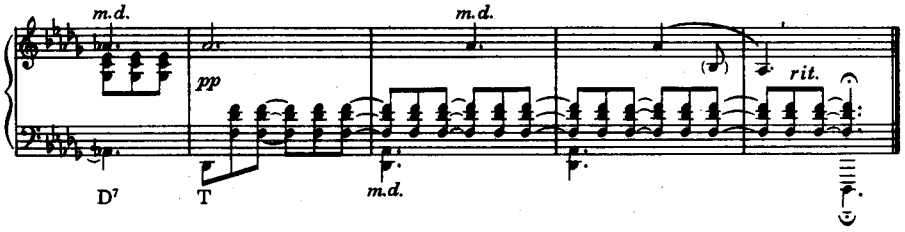
V uvedené ukázce zároveň vidíme, že frygický akord zní poněkud méně obvykle, totiž jako *kvintakord*.

Skladatel může psát frygický akord *s enharmonicky zaměněnými tóny*, zjednoduší-li se tím notový zápis. Například v tónině *Des* dur by měl být notován akord F jako *eses ges heses*, J. B. Foerster jej však píše v závěru první skladby svého klavírního cyklu „Snění", op. 47, v enharmonickém zjednodušení *d fis a*:

(Sostenuto molto)

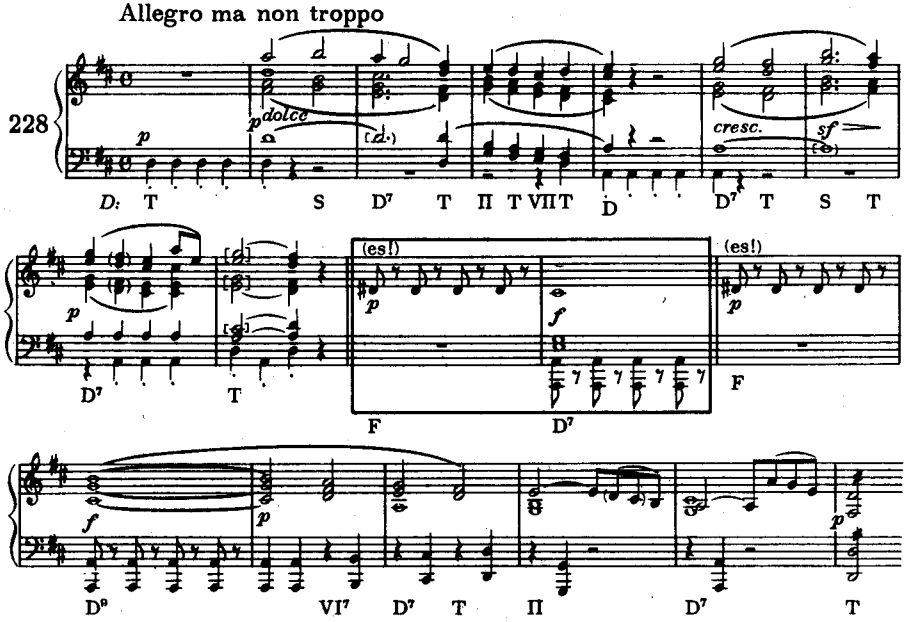


Skenováno pro studijní účely

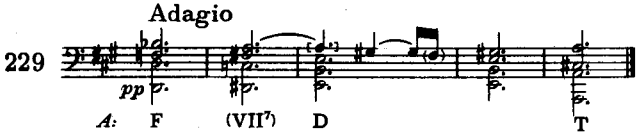


V této ukázce vidíme zároveň, že akord F zní jako *kvartsextakord.*

Spoj F D je natolik běžný, že je srozumitelný i tehdy, je-li některý akord jen naznačen (= je-li neúplný). Tak v 1. větě Beethovenova houslového koncertu (op. 61) zazní v *D* dur náhle osamocený tón *dis* (ve významu *es*), po něm pak dominantní čtyřzvuk *a cis e g;* není pochyby, že zde jde o spoj akordů F D⁷:



Spoj F D se vyskytuje též s rozmanitými komplikacemi a obohacován. Viděli jsme právě (v př. 228), jak po krajně zjednodušeném náznaku akordu F nastoupila dominanta zvukově obtížená jako pětizvuk. V této ukázce z Fugy *A* dur od Antonína Rejchy zase slyšíme, jak skladatel vsunul mezi frygický akord a dominantu mimotonální dominantní akord (VII⁷), čímž vzniklo velmi účinné harmonické zauzlení:



Ve všech dosud uvedených ukázkách zazněl frygický akord vždy jen jako trojzvuk dur. S obzvlášť vzácným frygickým akordem *mollovým* se seznámíme později. (Viz dále § 50, př. 261.)

Skenováno pro studijní účely

Lydický akord

§ 44

Protějškem frygické funkce je *funkce lydická.*

Lydický akord, jejž budeme označovat L, je *konsonantní trojzvuk, který leží o malou sekundu* (půltón) *níže než tónika* (např. v *C* dur *h dis fis*, v *c* moll *h d fis*). Všechny jeho tóny tíhnou jako *stoupavé citlivé tóny* nahoru do příslušných tónů tónického trojzvuku (např. v akordu *h dis fis* v *C* dur tíhne *h* do *c*, *dis* do *e*, *fis* do *g*; v akordu *h d fis* v *c* moll tíhne *d* do *es* — ostatní tóny stejně jako v *C* dur).

Jakožto protějšek frygického akordu *skládá se lydický ze tří stoupavých citlivých tónů.* V tom se jeví jeho *spříznění s dominantou,* která obsahuje jeden stoupavý citlivý tón.

Název „lydický akord" je utvořen *podle charakteristického tónu lydické stupnice:*

lydická stupnice od *c*

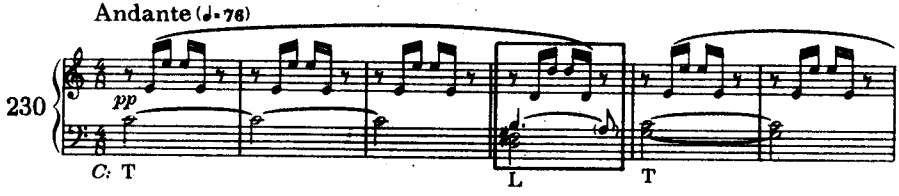
c d e fis g a h c

mollový lydický akord

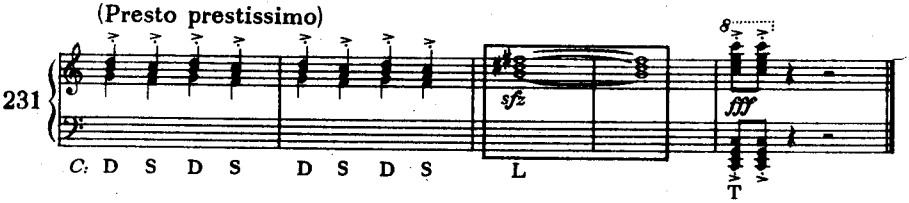
V tónině dur může to být akord dur nebo moll (v *C* dur *h dis fis* nebo *h d fis*), v tónině moll jenom akord moll (v *c* moll *h d fis*). Mollový lydický akord v dur obsahuje ovšem pouze dva stoupavé citlivé tóny (v *C* dur *h, fis*).

Ve starší hudbě se nesetkáváme se samostatnými lydickými akordy. Ukázky, jež dále uvádíme, jsou vybrány vesměs jen z okruhu novější hudby.

Mollového lydického akordu v dur použil např. Leoš Janáček ve skladbičce „Dobrou noc!" v klavírním cyklu „Po zarostlém chodníčku":

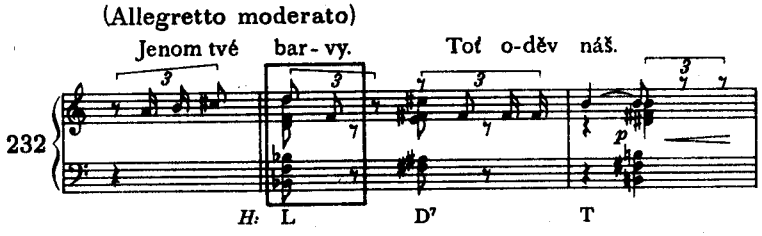


Durový lydický akord slyšíme v závěru 2. obrazu v I. jednání opery „Pozdvižení v Efesu" od Iši Krejčího:



V obou uvedených ukázkách je lydický akord rozveden přímo do tóniky. Pevnost rozvodné tóniky je tím ovšem ohrožena, neboť lydický akord má na tóniku právě takový podryvný účin jako akord frygický (srov. § 43). Proto skladatelé raději vsouvají mezi lydický akord a rozvodnou tóniku jiný akord, který tóniku bezpečně zpevní. Vidíme to v této ukázce z Novákovy opery „Karlštejn" (z 2. jednání):

Skenováno pro studijní účely



Lydický akord je zde notován *s enharmonicky zaměněnými tóny* jako *b d f* (místo *ais cisis eis*). Stojí za povšimnutí, že vztah mezi tímto akordem a následující dominantou *fis ais cis e* je *terciový (b - fis = ais - fis)*. Výhodu tohoto vztahu jsme již poznali při uvádění mimotonálních akordů (srov. § 39).

131

§ 45 Pojem alterace. Zmenšený čtyřzvuk jako alterovaný akord

Frygická a lydická funkce se neuplatňuje jenom v podobě konsonantních trojzvuků, nýbrž též v rozmanitých *funkčních smíšeninách*, o nichž můžeme mluvit jako o *pomocných* nebo též *alterovaných akordech*. V pomocných akordech se zpravidla uplatňují vedle pomocných funkcí (F, L) též funkce hlavní (T, D, S). O jejich intervalovém složení platí totéž, co platí o disonantních akordech složených pouze z hlavních funkcí: mají většinou *terciovou sestavu* (srov. § 25); klasikové sestavovali pomocné (alterované) akordy vždy jenom z tercií.

V názvu „pomocný akord" je naznačeno, že se v něm uplatňuje některá *pomocná funkce* (popřípadě obě). Názvem „alterovaný akord" je zase upozorněno na okolnost, že se v něm uplatňují chromaticky odvozené čili *alterované tóny* (tj. tóny zvýšené nebo snížené, vymykající se diatonické soustavě dané předznamenáním tóniny).

Název „alterovaný akord" je všeobecně vžitý — budeme ho tudíž používat. Avšak vzhledem k tomu, že vymezení *pojmu alterace* značně kolísá, musíme výslovně říci, že za alterované akordy budeme považovat jen takové, *v nichž se uplatnují pomocné funkce.*

Jde především o primu frygického akordu (v tónině *C* dur i *c* moll o tón *des*, tedy snížený II. stupeň) a o kvintu akordu lydického (v *C* dur i *c* moll o tón *fis*, tedy zvýšený IV. stupeň), pak o durovou tercii lydického akordu (v tónině *C* dur o tón *dis*, tedy II. stupeň zvýšený) a o mollovou tercii frygického akordu (v tónině *c* moll o tón *fes*, tedy o IV. stupeň snížený). Ostatní zvýšené nebo snížené tóny, pokud se uplatní v akordech, lze pojímat buď jako součásti hlavních durových funkcí v moll nebo hlavních mollových funkcí v dur (viz § 37), popřípadě jako výpůjčky z cizích tónin (v mimotonálních akordech, viz § 39); mollové akordy v dur a durové akordy v moll nepovažujeme tedy za akordy alterované, rovněž tak ne akordy mimotonální.

V tomto smyslu jsou ovšem alterovanými akordy též sami představitelé pomocných funkcí, akord frygický (na sníženém II. stupni tóniny) a lydický (se zvýšeným IV. stupněm tóniny).

Někteří teoretikové vymezují pojem alterovaného akordu ještě úžeji: považují za něj jen takový akord, v němž se uplatní *zmenšená tercie* (= zvětšená sexta); viz o tom dále v §§ 46, 47 a 48.

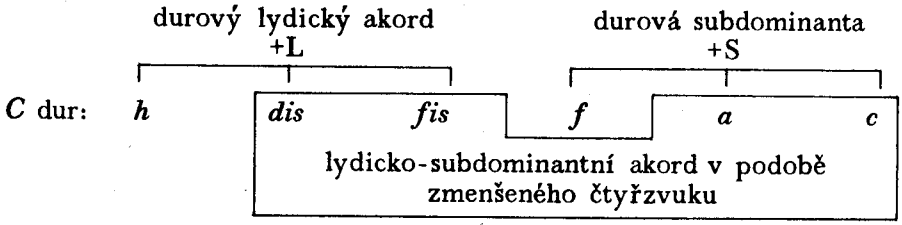
Místo termínu „alterovaný akord" užívalo se dříve též termínu „akord *nedoškálný*" (tj. vymykající se tónovému systému běžných stupnic dur a moll). Akordy, které zapadají do tónového systému běžných stupnic dur a moll, jsou pak *doškálné*. Poněvadž

Skenováno pro studijní účely

běžné stupnice dur a moll jsou diatonické, lze i o akordech sestavených z tónů těchto stupnic mluvit jako o *diatonických;* akordy nedoškálné jsou pak *nediatonické.*

Alterované akordy mohou být disonantní i konsonantní. Disonantní mají často stejné intervalové složení (a tudíž i stejný zvuk) jako disonantní akordy sestavované z hlavních funkcí. Znamená to, že akord určitého intervalového složení lze funkčně pojímat různým způsobem: jednou jako funkční směsninu složenou z hlavních funkcí, jindy jako alterovaný akord (tj. funkční směsninu, v níž se uplatňují též pomocné funkce).

Jeden ze zvlášť vyhledávaných disonantních akordů ve starší hudbě je *zmenšený čtyřzvuk.* Poznali jsme již jeho uplatnění na citlivém tónu v moll i v dur ve významu funkční směsniny subdominantně dominantní (§ 26); víme též, že se může uplatnit jako akord mimotonální v téže funkci (§ 40). Nyní si připomeneme, že do zmenšeného čtyřzvuku lze sloučit vhodné části *durové subdominanty* a *durového lydického akordu,* a to takto: 132



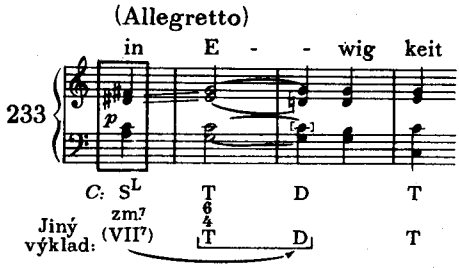
Obě netónické funkce, které zde působí, tíhnou do tóniky. Funkčně směsný celek tíhne pak ovšem rovněž do tóniky; zejména stoupavé citlivé tóny lydické složky mají výraznou pohybovou tendenci do nejblíže vyšších tónů tóniky (*dis* do *e*, *fis* do *g*).

Každou lydicko-subdominantní funkční směsninu můžeme obecně označovat S^L. Budeme této značky používat pro různé možné podoby; chceme-li výslovně upozornit, že jde o tuto funkční směsninu právě v podobě zmenšeného čtyřzvuku, můžeme na to upozornit doplňkovou značkou pro souzvukový druh v jiném (spodním) řádku (viz dále př. 233).

Pro rychlou orientaci upozorňujeme, že ze tří vůbec možných transpozic zmenšeného čtyřzvuku obsahuje lydicko-subdominantní zmenšený čtyřzvuk vždy základní tón tóniny a tóniky (v *C* dur tón *c*: *dis fis a c*).

Je ovšem pochopitelné, že právě u zmenšeného čtyřzvuku se naskýtá skladatelům různý způsob psaní (srov. § 26); tak v *C* dur bývá tento akord notován stejným právem jako *dis fis a c* (tj. jako akord vybudovaný na II. stupni zvýšeném) i jako *fis a c es* (tj. jako akord vybudovaný na IV. stupni zvýšeném).

Jako ukázku hudby, v níž se uplatňuje lydicko-subdominantní zmenšený čtyřzvuk, uvádíme výňatek z Haydnova oratoria „Stvoření světa" (č. 30):

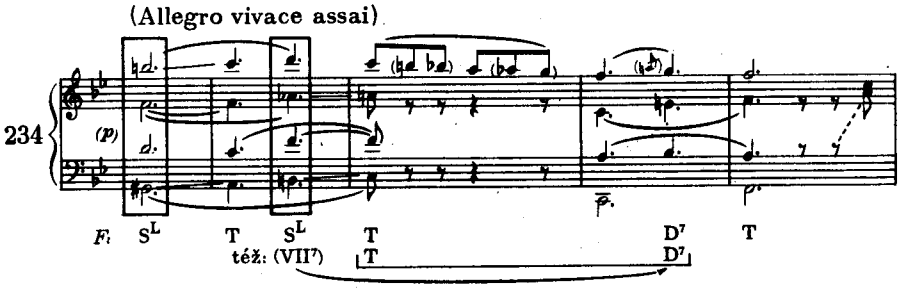


Vzhledem k tomu, že rozvodná tónika zde zní jako kadenční kvartsextakord (tj. těžší kvartsextakord vplývající do lehčí dominanty), lze pomocný akord S^L chápat též jako *odvozenou mimotonální dominantu* (ve smyslu *fis a c es*), která je rozvedena do oddálené

Skenováno pro studijní účely

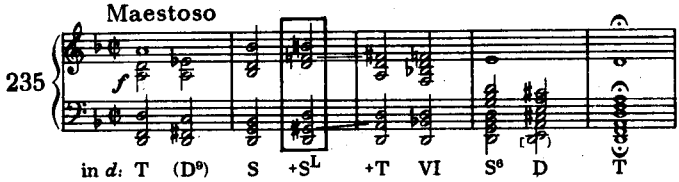
místotóniky D. (Srov. s tím též př. 213, kde první akord ukázky, *cis e g b*, lze pojímat v přímém vztahu k následujícímu tónickému kvartsextakordu jako alterovaný akord S^L — tedy stejně jako v př. 233.)

Jako příklad, kde je zmenšený čtyřzvuk S^L rozveden do tónického sextakordu, uvádíme ukázku z 1. věty Mozartova Kvartetu *B* dur, Köch. 458:



Na rozdíl od předcházející ukázky nelze zde chápat první akord funkčně jinak než S^L. Naproti tomu třetí akord (enharmonicky shodný s prvním) lze chápat dvojím způsobem (jako v př. 233), ježto je rozveden do kadenčního kvartsextakordu.

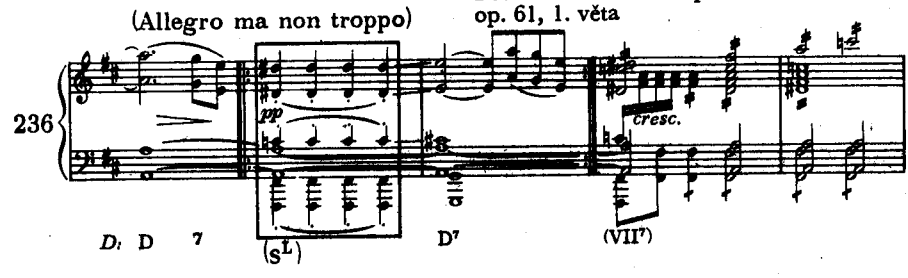
V další ukázce, tentokrát z Rejchovy klavírní Fugy-fantazie na téma G. Frescobaldiho, vidíme, že zmenšený čtyřzvuk S^L je rozveden do durové tóniky v podobě kvintakordu:



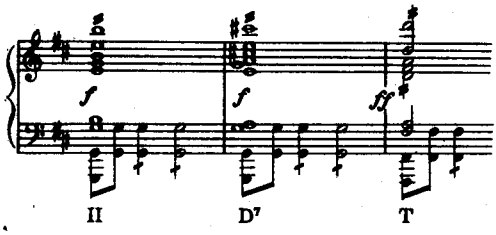
Ježto se zmenšený čtyřzvuk S^L skládá z durových složek, nemůže být rozveden do tóniky mollové, nýbrž jen durové. V uvedeném příkladu je zmenšený čtyřzvuk S^L rozveden do durové tóniky *d fis a*, ačkoliv vládnoucí tónina je zde *d* moll; oba durové akordy jsme výslovně označili znaménkem + (srov. § 37). Pozornosti zaslouží sled +T VI (ve třetím taktu); skvělý účin tohoto spoje je dán *terciovým poměrem*.

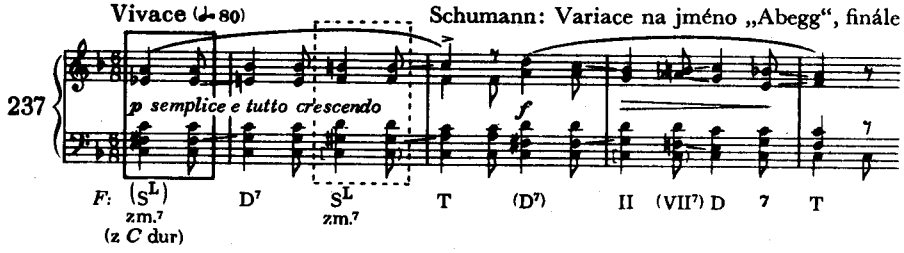
Přítomnost pomocné funkce v akordu způsobuje, že rozvodná tónika je vždy poněkud *nadlehčena* a její tónický účin *oslaben* (srov. §§ 43 a 44). Alterovaný akord se proto příliš nehodí k tomu, aby zazněl bezprostředně před závěrečnou tónikou, má-li si tato tónika zachovat náležitou pevnost. Tím si vysvětlíme oblibu zmenšeného čtyřzvuku S^L právě před kadenčním kvartsextakordem, jehož vratkost je žádoucí. Z téhož důvodu užívají skladatelé rádi alterovaných akordů *mimotonálně*, tj. s rozvedením *do místotóniky*, popřípadě do akordu — zpravidla disonantního —, obsahujícího místotóniku. Uvádíme dvě ukázky, v nichž je zmenšený čtyřzvuk ve významu mimotonální funkce S^L rozveden do dominantního čtyřzvuku:

Beethoven: Koncert pro housle a orch., op. 61, 1. věta



Skenováno pro studijní účely





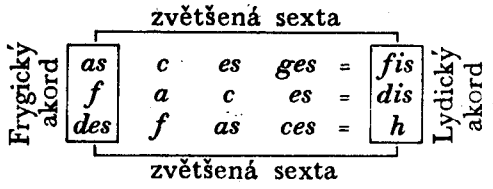
U Beethovena (př. 236) je zmenšený čtyřzvuk *dis fis a c* (ve významu *his dis fis a*) vypůjčen z *A* dur jako S^L. Je rozveden do dominantního čtyřzvuku *a cis e g*, kdež *a cis e* představuje místotóniku (tj. tóniku v *A* dur). Příklad je poučný tím, že tentýž akord zazní v dalším toku hudby ve významu odvozené mimotonální dominanty (VII^7).

U Schumanna (př. 237) se uplatňuje pomocný akord S^L poprvé mimotonálně (v silném rámečku), podruhé tonálně (v tečkovaném rámečku). Vše zní nad prodlevou *c*, která zasahuje jako komplikující neakordický tón do zmenšených čtyřzvuků (viz závorky). Skladatel dbá všude o řádné rozvedení jednotlivých tónů; vedení dominantní septimy chromaticky vzhůru (mezi akordy D^7 a S^L) se považuje za řádné rozvedení, zvláště když náležitý rozvodný tón (v našem případě *a*) není v rozvodném akordu obsažen.

Alterované akordy v podobě dominantního čtyřzvuku. (Dominantně znějící čtyřzvuky) § 46

Na rozdíl od mnohoznačného zmenšeného čtyřzvuku vyznačuje se *dominantní čtyřzvuk* značnou funkční a tonální určitostí. Je však zajímavé, že z vhodných součástí hlavních a pomocných funkcí lze sestavit *alterované akordy*, které mají *intervalovou sestavu a zvuk dominantního čtyřzvuku* — ovšem v jiném, zpravidla velmi odlišném funkčním významu. Zvlášť oblíbené byly dominantně znějící čtyřzvuky *vytvořené na jednotlivých tónech frygického akordu:*

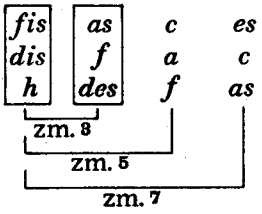
Dominantně znějící čtyřzvuky v *C* dur



Jak z přehledu vidíme, jsou septimy dominantně znějících čtyřzvuků enharmonicky shodné s jednotlivými tóny durového lydického trojzvuku. Ježto zvětšená sexta, enharmonicky shodná s malou septimou, jest obratem zmenšené tercie, mají všechny dominantně znějící čtyřzvuky *terciovou se-*

Skenováno pro studijní účely

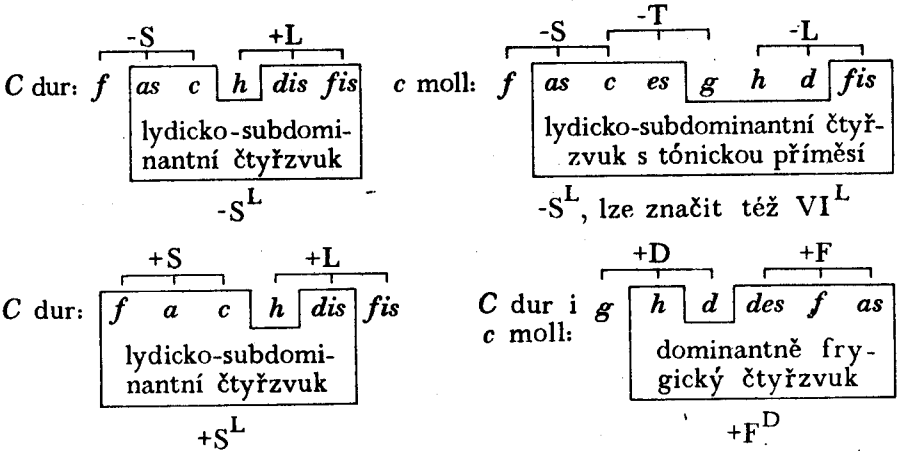
stavu i po záměně malé septimy na zvětšenou sextu:



Podle tří zmenšených intervalů označujeme tyto dominantně znějící čtyřzvuky jako *trojzmenšené* (též *zmenšeně zmenšené zmenšené*). Tóny tvořící zmenšenou tercii (např. *fis as*) upravovali skladatelé nejraději do obratu, tj. jako *zvětšenou sextu*. Zvětšená sexta, jíž se říkalo u dominantně znějících čtyřzvuků *francouzská*, vycházela pak zaručeně *v kvintsextakordu*, ať již byly tóny nad basem v jakémkoliv uspořádání. Pro tento první obrat se užívalo dříve názvu *zvětšený kvintsextakord* (právě podle zvětšené sexty).

135

Funkční význam uvedených akordů je patrný z těchto obrazců:



Místo znění *as c dis fis* užívá se i v dur mollového znění *as c es fis*. I znění *as c dis fis* lze srovnat do tercií: *dis fis as c;* tomuto akordu říkáme pak podle malé (měkké) tercie *dis fis*, dvojzmenšené kvinty *dis as* a zmenšené septimy *dis c měkce dvojzmenšeně zmenšený čtyřzvuk*.

Akord *f a c dis* má smysl jen v *C* dur. Znění *f a c es* v *c* moll nepředstavuje alterovaný akord v našem smyslu, neboť durová subdominanta je tu obohacena jenom o součást hlavní funkce, tóniky (o tón *es*, srov. §§ 37 a 45).

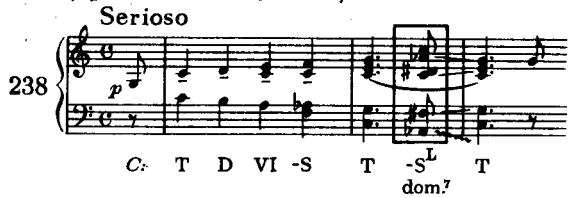
Vidíme, že funkční značky se někde kryjí se značkami, jichž se používá též pro akordy jiné než dominantní sestavy (srov. § 45). Chceme-li vyznačit vedle funkčního významu akordů též jejich druh, můžeme ve zvláštním řádku připojit označení „dom. 7" (= dominantně znějící čtyřzvuk).

Dominantně znějící alterované akordy tíhnou přirozeně do *tóniky*. Součásti harmonií L a F jakožto *citlivé tóny* bývají pak skutečně *rozváděny* příslušným směrem (stoupavé vzhůru, klesavé dolů). Jenom v novější době se skladatelé tomuto požadavku někdy vzpírají, spokojujíce se volným[6] rozrozvedením; vedení citlivého tónu v chromatickém protisměru (tj. stoupavého o půltón dolů, klesavého o půltón nahoru) považuje se však za řádné rozvedení.

[6] Viz dále § 66.

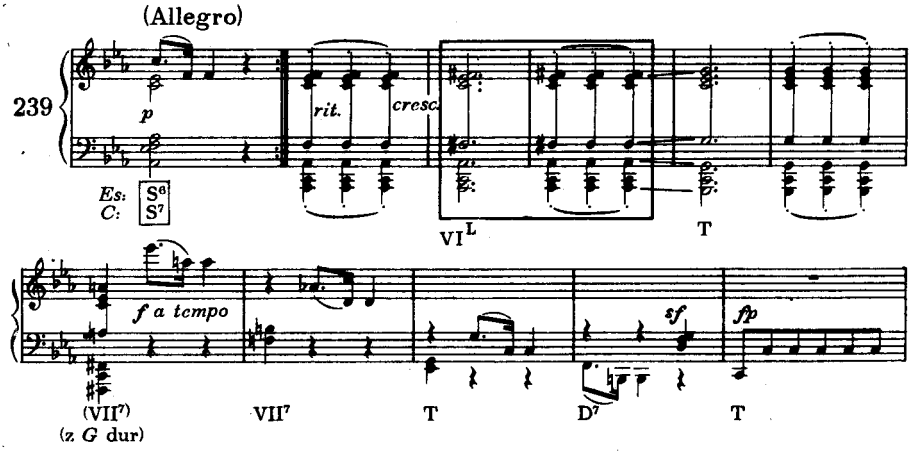
Skenováno pro studijní účely

Jako příklad, v němž skladatel použil výrazným způsobem dominantně znějícího akordu $-S^L$ v dur, uvádíme ukázku z Fibichových „Nálad, dojmů a upomínek“ (op. 41, seš. IV, č. 16):



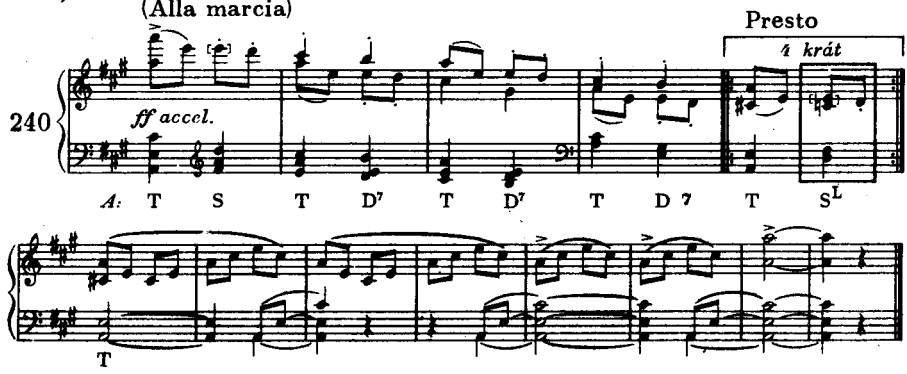
Klasický skladatel by byl vyhověl klesavé tendenci basového tónu *as*. Jeho opuštěním zasáhl romantik Fibich hlouběji do základní tóniny *C* dur, neboť dominantně znějící akord se tak víc přichyluje k tónině, v níž je skutečnou dominantou, tj. k *Des* dur. (Tón *as* v D^7 v *Des* dur je volný, nevyžaduje rozvedení.) 136

Téhož akordu v moll použil Beethoven v první větě klavírní Sonáty *Es* dur, op. 31, č. III:



Mimotonální dominanta (VII^7) *fis a c es* je rozvedena do zmenšeného čtyřzvuku *h d f as*, který obsahuje část místotóniky *(h d z g h d)*.

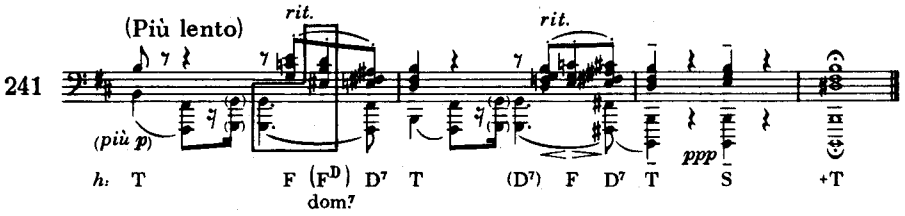
Poměrně vzácnější akord $+S^L$, obsahující celou durovou subdominantu, nacházíme v závěru Novákovy klavírní sonatiny „Z dětského života“ (op. 54, č. II):



Akord S^L je zde neúplný (bez kvinty *a*). Průtah *e* tvoří s ostatními tóny jako náhodný akord pětizvuk (ovšem neúplný), který zní jako velký dominantní.

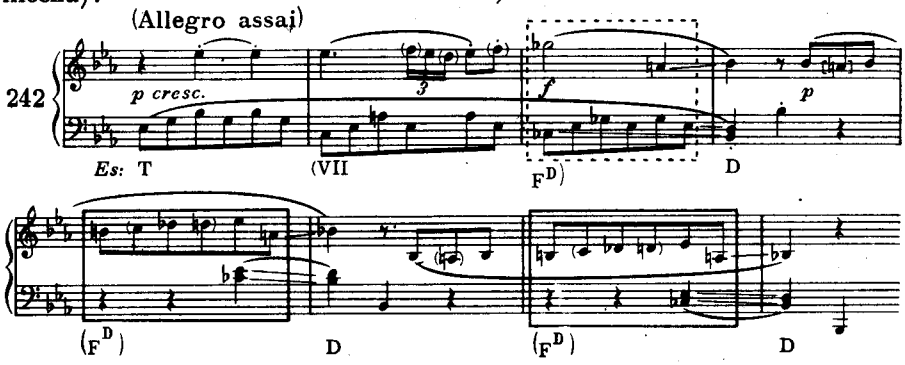
Skenováno pro studijní účely

Akord F^D, v němž má převahu pomocná funkce F, uplatňuje se téměř vždy jen mimotonálně, tj. rozveden do místotóniky (nebo do akordu, který příslušnou místotóniku obsahuje). Jako příklad uvádíme závěr ze skladby „Před hradem" ze Smetanových „Snů":



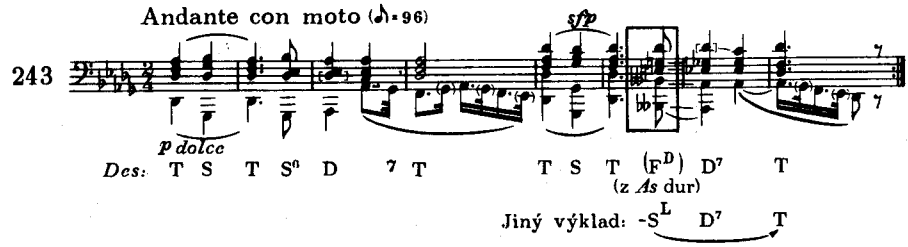
137 Zde je místotónikou dominanta; akord *g h d eis* je tedy z dominantní tóniny, z *Fis* dur. V enharmonické záměně *g h d f* je to dominanta z *C* dur, tedy z tóniny frygického akordu; v tomto významu se tento akord ve druhém taktu též skutečně uplatní.

Dominantně znějící akord F^D se vyskytuje často *neúplný*. V této ukázce z finále Mozartovy klavírní Sonáty *c* moll slyšíme mimotonální akord (F^D) poprvé úplný (v tečkovaném rámečku), pak již jen neúplný (v silném rámečku):



Dříve se užívalo pro neúplný dominantně znějící septakord názvu *zvětšený sextakord* (podle zvětšené sexty nad basovým tónem, v př. 242 *ces a*).

Stojí za povšimnutí, že dominantně znějící mimotonální čtyřzvuk F^D z dominantní tóniny je shodný s tonálním dominantně znějícím čtyřzvukem $-S^L$, vybudovaným na kvintě frygického akordu. Odtud plyne možnost dvojího funkčního výkladu, jak vidíme v této ukázce z 2. věty Beethovenovy Sonáty *f* moll, op. 57:

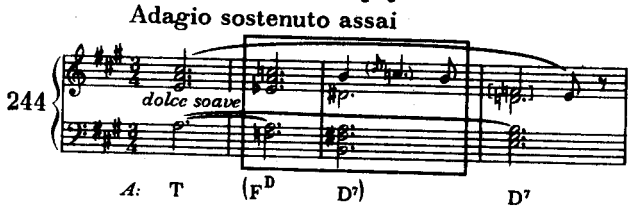


Příklad je poučný v tom, že ukazuje, jak působí alterovaný akord ve srovnání s akordem funkčně prostým, sestaveným pouze z hlavních funkcí (S^6 v druhém taktu). Z možného dvojího výkladu vidíme, že je možno vycházet nejen od bezprostředně následujícího akordu, nýbrž i od akordu vzdálenějšího, který může být rovněž pojímán jako akord rozvodný.

Skenováno pro studijní účely

Pro rychlou orientaci upozorňujeme, že dominantně znějící lydicko-subdominantní akord $-S^L$ nebo VI^L zní o půltón výše než tonální dominanta (v př. 243: D *as c es ges*, od toho o půltón výše *a cis e g* = $-S^L$ *heses des e g* = VI^L *heses des fes g*).

Ve starší hudbě oblíbený spoj F D (srov. § 43), působící poněkud stroze nápadným protikladem svých čistých konsonancí, může skladatel zvláčnět tím, že místo trojzvuků předepíše dominantně znějící čtyřzvuky: F^D D^7. V mimotonálním významu užil tohoto spoje Liszt v II. klavírním koncertu



138

Povšimněte si zde *terciového vztahu* mezi prvními dvěma akordy *(a - f)*. Vztah mezi akordy F^D a D^7 je ovšem *tritonový;* těsnější spojitost mezi těmito čtyřzvuky plyne už z existence dvou společných tónů *(es = dis, a);* mezi trojzvuky F a D *(f a c, h dis fis)* společné tóny nejsou.

Dominantně znějící alterované akordy představují *vítané obohacení harmonických prostředků* (vítané proto, že jde o souzvuky lahodně znějící). Nevadí, že jednoznačná pevnost hlavní tóniny je jimi poněkud narušována; právě příslušnost dominantně znějícího alterovaného akordu do vzdálené tóniny (jako prosté dominanty D^7) přináší do toku hudby vzruch, jaký by nebylo možno vyvolat při přísném setrvání v okruhu hlavních funkcí.

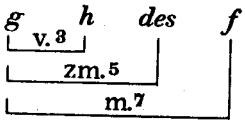
Při studiu dominantně znějících alterovaných akordů je třeba vždy si uvědomit, do které tóniny zkoumaný akord náleží jakožto prostá dominanta D^7. Je to důležité proto, že skladatel posluchače právě do té tóniny zčásti zavádí („předstírá", že do ní vstoupí). Není pochyby, že v ukázce uvedené v př. 239 působí dlouze znějící akord *as c es fis* (zdůrazněný nadto ritardandem) málem jako D^7 *as c es ges* z *Des* dur, než se rozvedením do *c es g* prokáže jeho jiný funkční význam. Podobně v př. 240 „zavádí" akord S^L *d fis (a) c* jako D^7 do *G* dur, v př. 241 zase akord *g h d eis* do *C* dur apod.

Probrali jsme zde dominantně znějící čtyřzvuky vybudované na tónech frygického akordu. Tím jsme však nevyčerpali všechny možnosti; o dalších se zmíníme v § 50.

Tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk

§ 47

Přicházíme k akordu, jehož druh jsme dosud nepoznali. *Tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk* se skládá z velké (tvrdé) tercie, zmenšené kvinty a malé septimy:



Jeho zvláštností je, že se vyskytuje *pouze v šesti transpozicích (g h des f, as c eses ges = gis his d fis, a cis es g, b d fes as, h dis f a, c e ges b)*. Jeho septakord a terckvartakord znějí stejně *(g h des f = g h cis eis);* rovněž tak je tomu u jeho kvintsextakordu a sekundakordu *(h des f g = h cis eis g)*. Je to první skutečně *nediatonický akord*, s nímž se setkáváme. Nelze jej sestavit pouze z hlavních funkcí (jako čtyřzvuk zmenšený, dominantní a jiné, je-

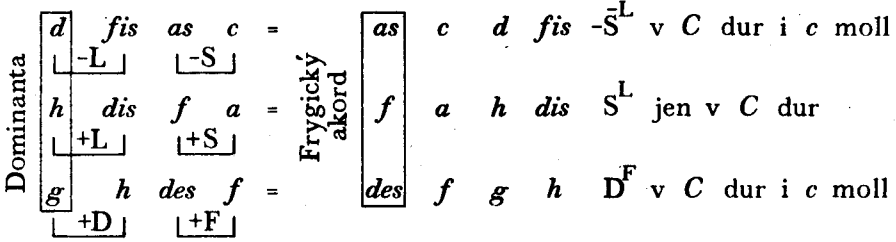
Skenováno pro studijní účely

jichž složení jsme poznali v kap. III). Odtud pak plyne, že se může uplatnit vždy jen ve funkčním významu *akordu alterovaného.*

Přes svou nápadnost blíží se čtyřzvuku dominantnímu, neboť se od něho odlišuje pouze jedním tónem, sníženou kvintou:

g h **d** *f* dominantní
g h **des** *f* tvrdě zmenšeně malý (tj. dominantní se sníženou kvintou)

Není pak divu, že se uplatňuje v podobných funkčních smíšeninách jako čtyřzvuky dominantně znějící:



Stojí za povšimnutí, že v tomto souboru tří čtyřzvuků jsou obsaženy všechny netónické funkce, hlavní (D, S) i pomocné (F, L). Tyto akordy jsou vybudovány na jednotlivých tónech dominanty nebo frygického trojzvuku, jak ukazují rámečky.

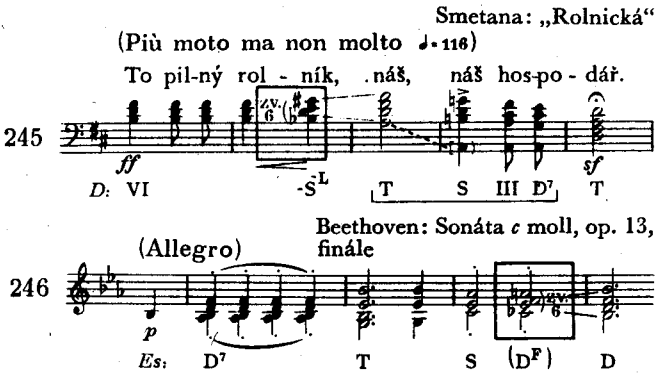
Podobně jako u čtyřzvuků dominantně znějících obraceli skladatelé i zde zmenšenou tercii (např. *h des*) na *zvětšenou sextu (des h);* této zvětšené sextě se pak někdy říkalo *německá.*

Tvarem, v němž zaručeně zní zvětšená sexta, je ovšem *terckvartakord;* tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk se vskutku vyskytoval nejčastěji právě jako terckvartakord (podle zastaralé terminologie *zvětšený terckvartakord*).

V ryze diatonickém okolí je zvuk tvrdě zmenšeně malého čtyřzvuku v jakémkoliv funkčním významu vždy *nápadný.* Starší skladatelé ho proto užívali velmi *úsporně.*

Každý tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk tíhne přirozeně *do tóniky,* popřípadě — je-li ho použito mimotonálně — *do místotóniky.* Tóny pomocných funkcí směřují pak jakožto *citlivé tóny* do příslušných (nejbližších) tónů tóniky.

Uvádíme dvě ukázky, v nichž se uplatňuje tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk *jako terckvartakord* v různém funkčním významu:

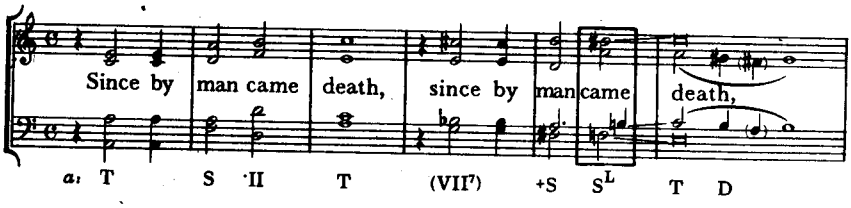


Je příznačné, že v př. 245 vplývá alterovaný akord do tóniky ve tvaru kvartsextakordu, tedy do harmonie nesamostatné, vyžadující dalšího pokračování. Ve vztahu k dominantě, do níž se kadenční sextkvartakord oklikou přece jen dostane, má uvedený alterovaný akord funkční význam jiný, mimotonální (D^F, jako v př. 246). Vzhledem k odlehlosti

Skenováno pro studijní účely

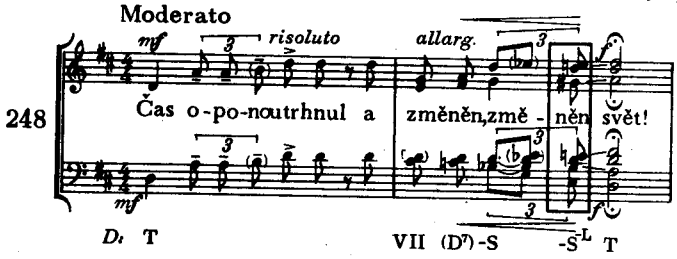
dominanty je však správnější považovat za rozvodný akord pomocného akordu *b d e gis* tóniku *d fis a*, i když zní jen jako kvartsextakord.

V této ukázce z Händlova „Mesiáše" (sbor „Since by man came death" z III. dílu) je patrna blízkost našeho akordu k dominantně znějícímu čtyřzvuku (neúplnému):



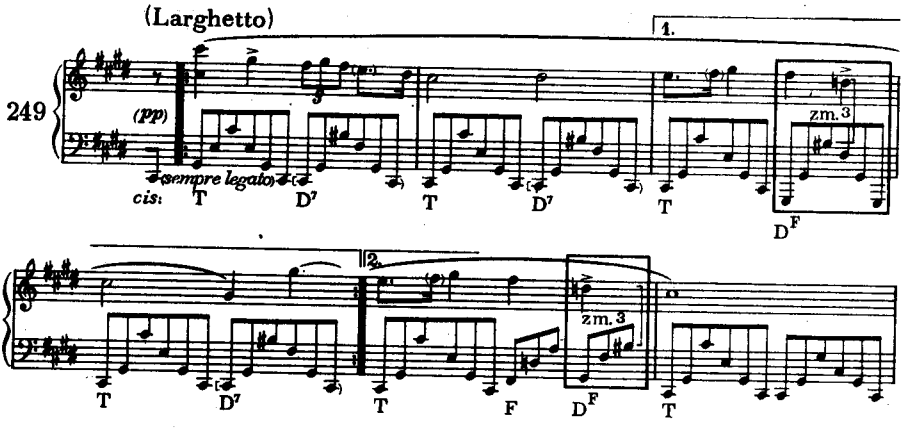
I zde zní rozvodná tónika nepevně jako kvartsextakord. Plným právem by bylo možno ji považovat za průtažnou harmonii, vplývající do dominanty *e gis h;* vůči ní by pak měl náš alterovaný akord význam akordu mimotonálního (D^F). 140

Jako septakord se uplatňuje tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk na začátku Vycpálkova smíšeného sboru „Naše jaro" (na slova Nerudova, op. 15, č. 1):



Rozvodná tónika zde nastupuje jako kvintakord, pevně. Že jde o skladbu novodobou, je vidět z postupu dvou nejspodnějších hlasů mezi posledními dvěma akordy: klasický skladatel by se byl vyhnul postupu od zmenšené kvinty *e b* k čisté *d a*. Avšak i zde tvoří tóny *b* a *gis* zvětšenou sextu, jak to žádá klasický zvyk.

V Chopinovu Nokturnu *cis* moll (op. 27, č. 1) slyšíme po dvakrát septakord D^F (jako dominantu se sníženou kvintou), v němž zmenšená tercie nebyla obrácena na zvětšenou sextu:



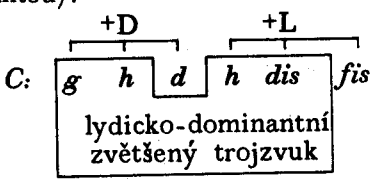
Přesto tóny, které tvoří zmenšenou tercii, nenastupují současně (poprvé *his-d*, podruhé *d-his*). Z této opatrnosti je vidět, jak silné kořeny zapustila klasická kompoziční technika.

Skenováno pro studijní účely

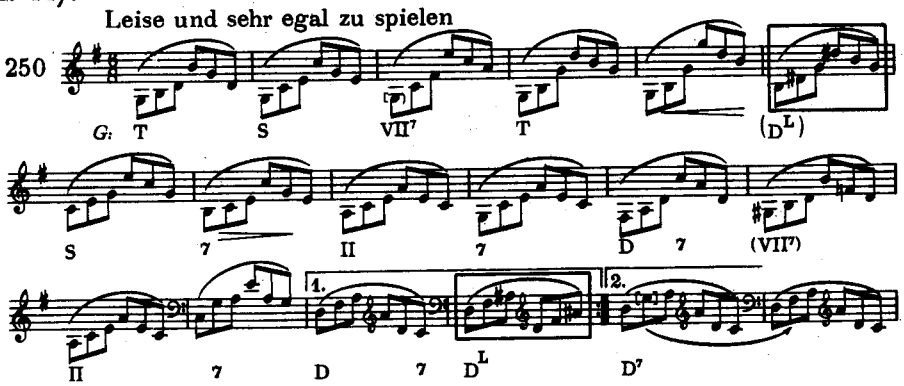
§ 48 Uplatnění zvětšeného trojzvuku v alterovaných akordech

Součásti hlavních a pomocných funkcí lze smísit tak, že vznikne *zvětšený trojzvuk*. Mohou se tu uplatnit jen *velké tercie* jednotlivých funkcí (tedy z durových akordů spodní tercie, z mollových vrchní). Zvlášť oblíbena byla funkční smíšenina durové dominanty s durovým lydickým akordem (tj. dominanta se zvýšenou kvintou):

141

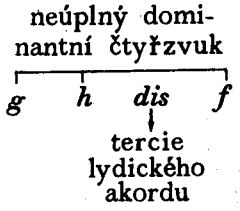


Tento zvětšený trojzvuk se mohl uplatnit *tonálně* i *mimotonálně*. Obojí vidíme v Schumannově „Malé studii" (z klavírního Alba pro mládež, op. 68, č. 14):



Mimotonální sled (D^L) S lze ovšem chápat též jako (III VI) z *e* moll. Srov. § 40.

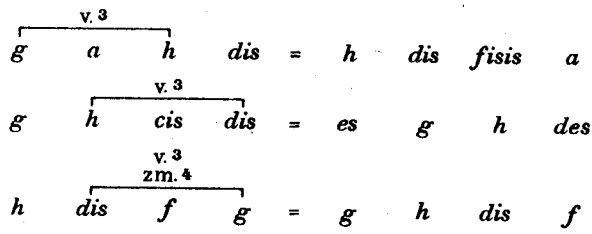
Zvětšený trojzvuk může být *obsažen v bohatších souzvucích*. Z nich se zvláště vžil dominantní čtyřzvuk, v němž místo jeho obvyklé kvinty zní kvinta zvýšená, tj. tercie durového lydického akordu:



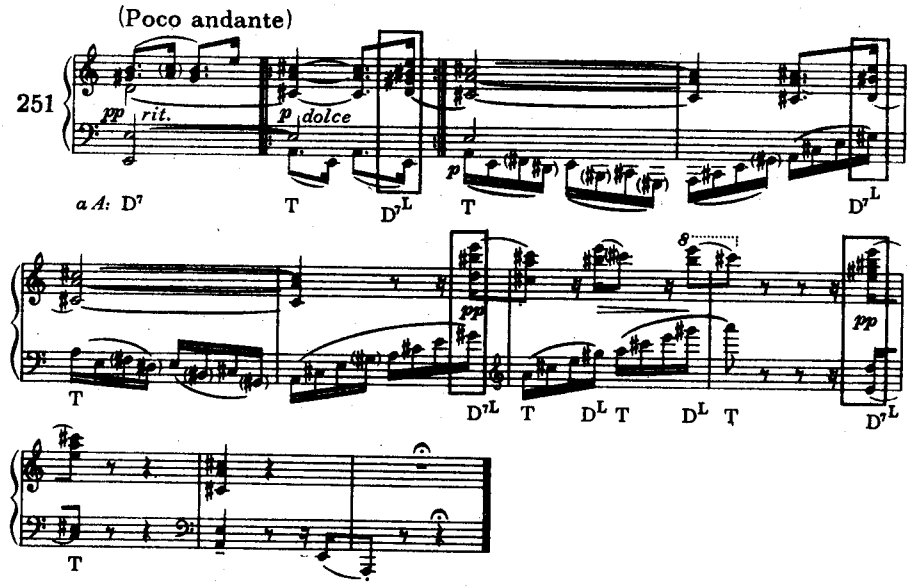
Seznamujeme se tím s novým akordickým druhem, *zvětšeně malým čtyřzvukem*. (Název je utvořen podle dílčího zvětšeného trojzvuku *g h dis* a malé septimy *g f*).

Pro usnadnění orientace upozorňujeme, že jej lze utvořit vsunutím tónu ležícího právě uprostřed mezi kteroukoliv ze znějících velkých tercií zvětšeného trojzvuku:

Skenováno pro studijní účely

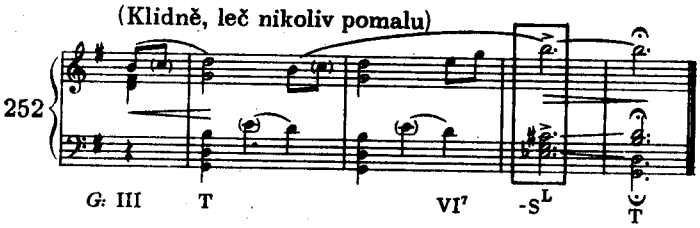


Zvuk tohoto akordu je neobyčejně lahodný, zvláště když je upraven tak, aby zmenšená tercie (např. *dis f*) zněla jako zvětšená sexta *(f dis)*. Přesvědčíme se o tom ze závěru Smetanovy skladby „V Čechách" (z klavírního cyklu „Sny"):



Značka D^{7L} znamená, že k dominantě je přidána septima a součást lydického akordu. Avšak i pro čtyřzvuk lze se spokojit prostou značkou D^{L}, jíž jsme používali pro zvětšený trojzvuk. (O jiných způsobech značení viz dále § 50.)

Tentýž akordický druh se může uplatnit ve zcela jiném funkčním významu, jak vidíme z dohry Foerstrovy „Vánoční písně" (na text lidové poezie):

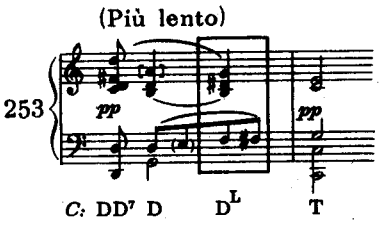


Dílčí zvětšený trojzvuk *es g h* je zde utvořen z horní tercie mollové subdominanty *c* **es g** a ze spodní tercie tóniky **g h** *d*; do toho pak zasahuje lydická složka *cis*. Použili jsme zde značky zjednodušené, nepřihlížející k tónické složce.

Bohatším prolnutím dominanty s lydickým akordem lze utvořit funkční smíšeninu v podobě *zvětšeně velkého čtyřzvuku*, jejž jsme poznali již v kap. III (§ 30). Ježto zesílením lydického podílu ztrácí akord na tonální určitosti,

Skenováno pro studijní účely

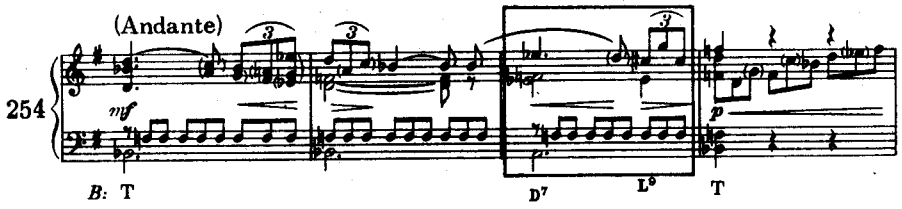
použil ho Grieg v 1. větě svého klavírního Koncertu (op. 16) velmi opatrně, jen v průchodu:



43

Příslušnost akordu *g h dis fis* do *C* Cur je zde zaručena tím, že bezprostředně před tónem *fis* zazněl tón *f*. Souzvuk *g h dis f* (první souzvukový průřez v rámečku) je zvětšeně malý; přítomnost dominantní septimy *(f)* svědčí pro tóninu *C* dur, což průchodně uplatněný tón *fis* nemůže vyvrátit.

Stejně lahodně jako zvětšeně malý čtyřzvuk působí i *pětizvuk na dominantě s velkou nónou a lydickým tónem místo kvinty* (v *C* dur *g h dis f a*). Čteme jej v jedné skladbičce Fibichových „Nálad, dojmů a upomínek" (op. 41, seš. II, č. 21):



Celá váha pětizvuku se zde uplatní až na konci oblasti dominantní harmonie (v rámečku); z počátku zní jen čtyřzvuk bez kvinty, místo předpokládané obvyklé kvinty *c* se pak ozve lydický tón *cis*, v zápětí pak ještě nóna *g*. Všechny tóny jsou řádně rozvedeny (septima *es* a nóna *g* dolů, stoupavé citlivé tóny *a* a *cis* nahoru).

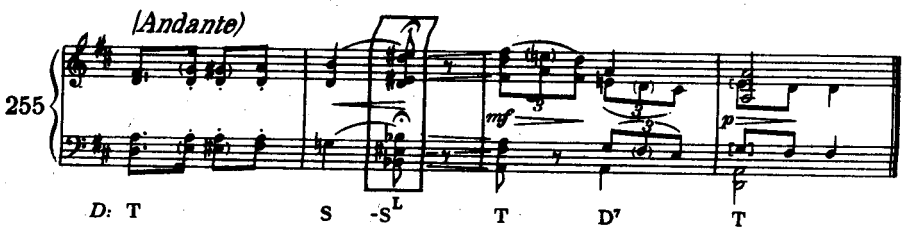
Všechny alterované akordy, na něž jsme zde poukázali, vyznačují se *přítomností zvětšeného trojzvuku*. Z poslechu jsme se mohli přesvědčit, že zvětšený trojzvuk, který zní sám drsně, působí velmi příjemně v bohatších souzvucích jako jejich součást.

---

§ 49 Různé další podoby alterovaných akordů

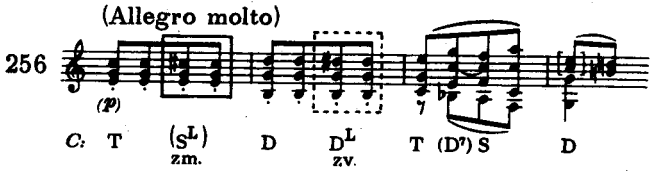
Poznali jsme už, že alterované akordy lze utvořit *v různých podobách* (jako *různé souzvukové druhy*). Bývají to akordy spíš složitější, disonantní, ne však zase příliš bohaté, neboť tak se jejich připoutání k tónice projevuje silněji. Součásti různých funkcí lze ovšem sestavit též tak, aby vznikl souzvuk jednoduchý, třeba i konsonantní. Např. před závěrem jedné z „Nálad, dojmů a upomínek" (op. 41, seš. I, č. 16) použil Zdeněk Fibich *trojzvuku dur*, jejž chápal — jak dosvědčuje neobvyklý pravopis — jako funkční smíšeninu mollové subdominanty a lydického akordu:

Skenováno pro studijní účely



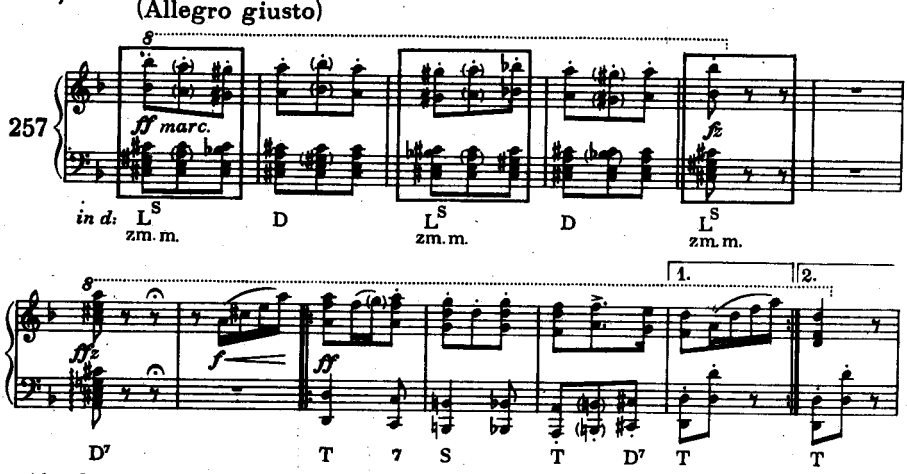
Trojzvuk *b d f* je ovšem možno pojímat též jako VI ze stejnojmenné tóniny *d* moll.

Vedle zmenšeného čtyřzvuku, jejž jsme ve významu alterovaného akordu již poznali (§ 45), může se uplatnit i prostší *zmenšený trojzvuk*. (Poměr mezi zmenšeným čtyřzvukem a zmenšeným trojzvukem je podobný jako poměr mezi úplným a neúplným dominantním čtyřzvukem, zvětšeně malým čtyřzvukem a zvětšeným trojzvukem apod.) Ve finální větě Mozartova smyčcového Kvartetu *C* dur (Köch. 465) ozvou se průchodně (tudíž zcela nenápadně) 2 alterované akordy, první v podobě zmenšeného trojzvuku (v silném rámečku), druhý v podobě trojzvuku zvětšeného (v tečkovaném rámečku): 144



Zjednodušeně, s chromat. průchody: T . . . . . D . . . . . T atd.

Vzácnější jsou alterované akordy v podobě *zmenšeně malého čtyřzvuku*. Uvádíme ukázku z baletní hudby v Dvořákově opeře „Čert a Káča" (2. jednání):

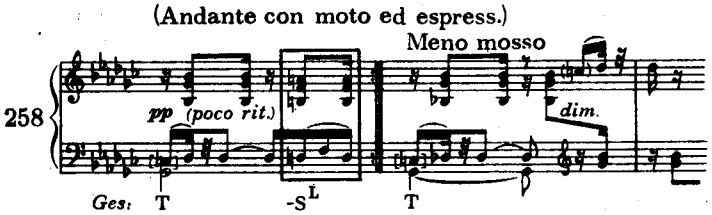


Akord *cis e gis b*, který zní jako zmenšeně malý čtyřzvuk *ais cis e gis*, nazývá se *měkce zmenšený čtyřzvuk*. V *d* moll tíhne sice sám přímo do tóniky *d f a*, v našem příkladu však skladatel pro jistotu a kvůli větší pádnosti ještě vsunul zcela neproblematickou dominantu D^7 *a cis e g*, když byl již předtím vystřídával pomocný akord s dominantou jako trojzvukem. Ve vztahu k této dominantě jakožto místotónice má akord *cis e gis b* rovněž význam akordu alterovaného, a to frygicko-dominantně tónického III^F (*cis e gis* = III v *A* dur, *b* je součástí frygického akordu *b d f*). Ve vztahu III^F T v dur (*cis e gis b - a cis e* v *A* dur) je ovšem málo pohybového spádu (podobně jako ve spoji

Skenováno pro studijní účely

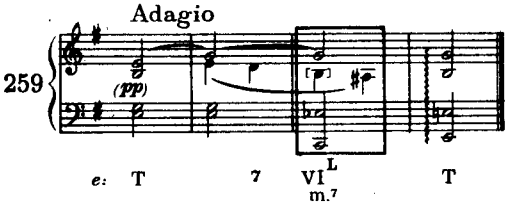
III T nebo III⁷ T); je to způsobeno dvěma společnými tóny *(cis, e)*. Lze tudíž plným právem prvních 6 taktů naší ukázky chápat jako jediný akord L^S *cis e gis b*. Proti tomuto „velkorysému" pojetí na jedné straně a proti drobivému pojetí každé osminy jako samostatného akordu na straně druhé představuje náš výklad kompromisní střed, v němž je nadto zachycen též protiklad sudého pohybu (třikrát *b-a-gis-a*) zasazeného do lichého metra (čtyřikrát 3 ♪).

V závěru Sukovy skladby „V očekávání" (z klavírního cyklu „Jaro", op. 22a) ozývá se alterovaný akord sice rovněž v podobě *zmenšeně malého čtyřzvuku*, avšak v komplikaci stále znějící *prodlevou:*



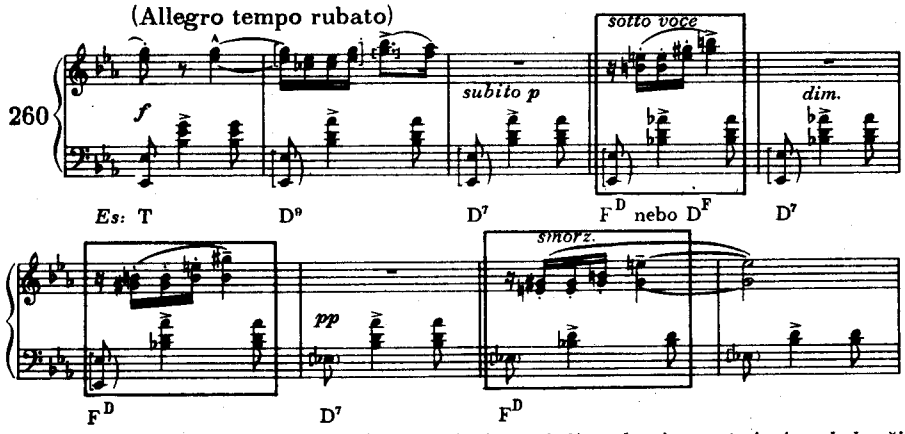
Sloučeny jsou zde součásti lydického akordu *f a (c)* s mollovou subdominantou *ces eses ges* (psáno zjednodušeně *h d*).

Ještě mnohem vzácnější jsou alterované akordy v podobě *malého čtyřzvuku* (§ 27). Takového akordu použil Janáček v závěru skladby „Tak neskonale úzko" (z cyklu „Po zarostlém chodníčku"):



Tón *es* má zde samozřejmě význam stoupavého citlivého tónu *dis*, jak plyne z rozvedení. Funkčně jde o akord lydicko-subdominantní s tónickou příměsí. Velmi neklasický je postup středních hlasů v znějících paralelních kvintách *(es ais - e h)*.

Velmi složitý a na svou dobu odvážný je alterovaný akord, jejž napsal Smetana v Polce *Es* dur (ze „Vzpomínek na Čechy", op. 13, č. 2):



Zde je sloučen frygický akord *fes as ces* (psán *e gis h*) s dominantními tóny *b d*, při čemž jeden frygický tón *(as)* je septimou a jiný *(ces)* malou nónou v dominantě; vše pak zní nad neúprosnou prodlevou *es*, čímž vzniká neobyčejně ostré střetnutí tónů *d es e*.

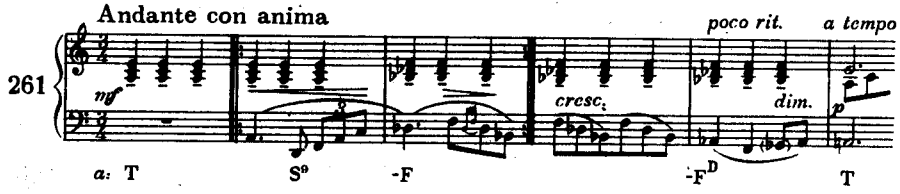
Skenováno pro studijní účely

Možnosti míšení funkcí. Terciové alterované akordy

§ 50

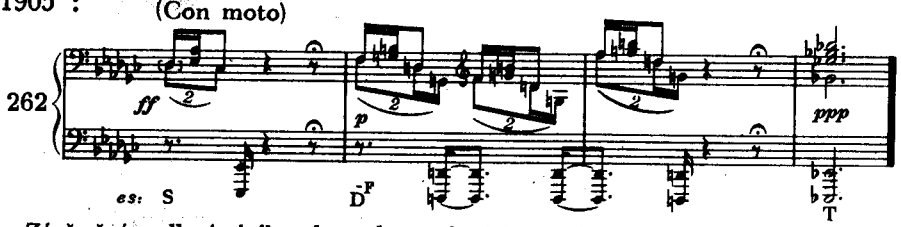
Obecně platí, že do alterovaných akordů se mohou slučovat kterékoliv funkce, a to buď celé, nebo zčásti. Přitom se mohou za jednotlivé funkce uplatňovat jak trojzvuky durové, tak mollové. Mohli jsme si však povšimnout, že některým možnostem se skladatelé vyhýbají. Tak jest vzácností účast *mollové dominanty*, a to právě pro její uvolněný vztah k tónice, způsobený nepřítomností stoupavého citlivého tónu (např. v *a* moll *e g h* — účinný stoupavý citlivý tón *gis* zde chybí). Ve starší hudbě byla pak zcela vyloučena účast *mollového frygického akordu*. (Z hlediska slohu bylo jeho uplatnění považováno za „nemožné".) Je ovšem přirozené, že dříve pomíjené možnosti jsou novějšími skladateli vyhledávány právě pro jejich dosavadní nevyužitost a z toho plynoucí nový, překvapivý účin. 146

Uvádíme ukázku z 2. věty Chačaturjanova klavírního koncertu, v níž se setkáváme jak s *mollovým frygickým akordem* samotným, tak i s alterovaným akordem, který jej obsahuje:



Tón *as* v předposledním taktu pojímáme ovšem jako *gis*, tj. stoupavý citlivý tón. Pozornosti zaslouží neklasické posouvání kvintakordů (paralelní kvinty) a postupy basové melodie v oktávových paralelách s hořejším doprovodem.

Dokladem smělého tonálně funkčního myšlení Leoše Janáčka jsou závěrečné takty 1. věty (zvané „Předtucha") fragmentu klavírní sonáty „1. X. 1905":



Závěrečná mollová tónika zde vyplyne z frygicko-dominantního alterovaného akordu, znějícího jako dominantní čtyřzvuk ze zcela jiné tóniny (*C* dur). Stačilo by jen změnit tón *g* (mollovou tercii frygického akordu *e g h* = *fes ases ces*) na tón *as*, aby vznikl běžný subdominantně dominantní zmenšený čtyřzvuk na VII. stupni (citlivém tónu): *d f as ces (h)*.

Kromě omezení, vyplývajících z odlehlosti některých funkcí (—D, —F), byly možnosti míšení funkcí ve starší hudbě omezeny základním požadavkem, aby vytvořený alterovaný akord byl vždy *terciový*, tj. srovnatelný do tercií; alterované akordy, které jsme dosud poznali, tomuto požadavku skutečně bezvýhradně vyhovovaly. O všech takových alterovaných akordech můžeme proto právem mluvit jako o terciových.

Skenováno pro studijní účely

Ze základního požadavku o terciové sestavě vyplývalo jako samozřejmost, že v alterovaném akordu nesmělo docházet k *chromatickým střetnutím* zúčastněných funkcí; v případech, kdy chromatické střetnutí mezi použitými funkcemi bylo dáno přímo jejich tónovým složením, bylo třeba se rozhodnout pro tón jedné funkce, a překážející tón druhé vypustit. Např. k takovému střetnutí by mohlo dojít mezi dominantou a frygickým akordem (v *C* dur mezi D *g h d* a F *des f as*); rozhodl-li se skladatel pro základní tón frygického akordu (pro snížený tón *des*), musel vynechat v dominantě kvintu (nesnížený tón *d*).

V chudších alterovaných akordech (trojzvucích, čtyřzvucích) bývají jednotlivé funkce zastoupeny jen kuse. Ježto pak jsou pomocné funkce spřízněny s jim odpovídajícími funkcemi hlavními (L s D, F s S) a nadto obě hlavní
147 netónické funkce (D, S) s tónikou, mohou být jednotlivé tóny považovány za zástupce dvou různých funkcí; za správný výklad je pak třeba považovat takový, který dává přednost *funkcím hlavním* před pomocnými (jakožto odlehlejšími). Např. tón *h*, zúčastněný v alterovaném akordu v *C* dur, je správné považovat za dominantní *(g h d)*, nikoliv za lydický *(h dis fis)*; akord *des f as h* v *C* dur je tedy dominantně frygický, nikoliv lydicko-frygický. (Lydicko-frygickým by se stal, kdyby byl obohacen o další tón: *des f as ces es* = *des f as h dis*; zde by rozhodovala okolnost, že lydický akord je zastoupen dvěma tóny, zatím co dominanta pouze jedním). Podle této zásady jsme též jednotlivé akordy v dřívějších paragrafech funkčně pojímali a značili.

Ve funkční smíšenině nemívají zúčastněné složky stejnou váhu. Je přirozené, že při početnějším tónovém zastoupení má zúčastněná funkce též větší váhu, podle níž se pak řídí jak *základ funkční značky*, tak i *základ názvu*. Např. v právě připomenutém akordu *des f as h* v *C* dur má převahu funkce frygická — jeho značka je tudíž F^D, nikoliv D^F. Základ názvu uvádíme *na konci*; mluvíme tedy o akordu F^D jako o dominantně frygickém, nikoliv frygicko-dominantním.

Při rovnosti zastoupení považujeme za důležitější *hlavní funkci*, pomocnou za méně důležitou. Tedy akord *des f g h* v *C* dur považujeme za frygicko-dominantní a značíme jej D^F. Z hlavních netónických funkcí je pak důležitější *dominanta*, méně důležitá subdominanta. (Je to dáno hustotou výskytu v hudbě, již nejvíc slýcháme.) Při rovném zastoupení (např. v pětizvuku *g h dis f a* v *C* dur) je tedy základ dominantní.

Dalším vodítkem pro hodnocení zúčastněných funkčních složek jest *umístění*. Funkční složka, která zní *hlouběji*, má větší váhu než složka jiné funkce, znějící výše. Např. při úpravě *f a dis g h* lze u svrchu zmíněného akordu mluvit o základu subdominantním.

§ 51 Rozbor alterovaných akordů. Literatura k rozboru

Při harmonickém rozboru složitější hudby, v níž se vyskytují zvýšené a snížené tóny, je třeba si uvědomit, že kromě možností pojetí těchto tónů, jak byly probrány v návodu k tonálně harmonickému rozboru v kap. IV (§ 42), existuje ještě možnost zásahu *pomocných funkcí*. Není-li tedy chromaticky pozměněný tón tónem neakordickým (1), nepřísluší-li stejnojmenné tónině opačného tónorodu (2) nebo mimotonálnímu akordu (3) a neuskutečňuje se jím prostá přeměna tóniny (4 — viz § 42), je třeba zjistit, není-li snad

Skenováno pro studijní účely

součástí některé pomocné funkce (tj. není-li *některým z možných citlivých tónů*, shrnutých v pomocných funkcích frygického a lydického akordu). Souhrn možných citlivých tónů se ovšem určuje *na podkladě tóniky* (jde-li o tonální alterovaný akord) nebo *místotóniky* (jde-li o alterovaný akord mimotonální).

Tónika (nebo místotónika) jakožto rozvodný akord zazní pak nejčastěji bezprostředně po alterovaném akordu, řidčeji o něco dále. Na tyto možnosti musí analytik pamatovat.

Možnosti pro funkční výklad alterovaného akordu v souvislém toku hudby můžeme znázornit takto:

Nejčastěji rozvedení	Vzácněji rozvedení	Ještě vzácněji rozvedení
X ⌒ T	X ⌒ • T	X ⌒ • • T
výklad	výklad	výklad

V obrazcích značí X alterovaný akord, jehož funkční výklad hledáme, T rozvodnou tóniku (nebo místotóniku), podle níž můžeme akord funkčně vysvětlit, jednotlivé tečky pak případné vsunuté akordy, oddalující rozvedení. Při výkladu alterovaného akordu vycházíme od rozvodného akordu, jak ukazují tečkované zpětné šipky. *Pro správnost výkladu má rozhodující význam správné určení tóniky.* Přitom není ovšem vyloučeno, aby existoval dvojí oprávněný výklad.

Situace je podstatně zjednodušena, trvá-li vláda tóniny z dřívějška (před nástupem alterovaného akordu). Bývá tomu tak v hudbě prostšího založení.

Je-li znám (určen) akord rozvodný, vykládáme alterovaný akord *podle nejjednodušších možností funkčního míšení*, jak o nich byla řeč v § 50.

Tyto pokyny předesíláme na pomoc k rozboru dále uvedených míst z hudební literatury.

Bach: Temperovaný klavír, I. díl. Preludium **C dur,** 8. takt od konce (S^L jako zmenšený čtyřzvuk *fis a c es;* lze chápat též mimotonálně jako VII^7 od D^7 *g h d f;* v tomto významu se ozval akord *fis a c es* již dříve). Preludium **es moll,** takty 25–28 (T F D^7 T D^7). Preludium **g moll,** 3. a 4. takt od konce (F). Preludium **b moll,** 11. takt (*ges b des* v *f* moll).

Beethoven: Sonáty pro klavír. **Op. 2, č. I,** 1. věta, 8 taktů před repeticí (zmenšený čtyřzvuk *d f as ces* = *h* jako S^L v *As* dur), 6. takt po repetici (dominantně znějící čtyřzvuk *ges b des e* jako mimotonální akord F^D od místotóniky D *f a c* v *b* moll), 14. takt po repetici (dominantně znějící akord F^D *as c fis* od místotóniky D *g h d*), posledních 13 taktů (*f:* VI^L *des f as h*), 35. takt od konce (mimotonálně F^D *des f as h* od místotóniky D v *f* moll); 3. věta, 7. takt před druhou repeticí (zmenšený čtyřzvuk S^L *h d f as* v *f* moll): 4. věta, 8. takt (mimotonálně F^D *des f h - c e g*), takty 22–32 (+S^L *fis a c es* v *c* moll, jejž lze ovšem pojímat též jako mimotonální čtyřzvuk VII^7 rozvedený do opožděné místotóniky *g h d*). **Op. 2, č. II,** 2. věta, 18. takt od konce (F^D *gis b d f* od místotóniky D v *D* dur); 4. věta, 9. takt po repetici (S^L *fis a c es* v *C* dur), 9. takt před návratem předznamenání 3 ♯ (F^D *f a c dis* od místotóniky D *e gis h* v *a* moll), 26. až 22. takt od konce: (D^7) F (VII^7) D T v *a* moll. **Op. 2, č. III,** 1. věta, 42. takt (S *g b d* F^D *es g cis* z *D* dur, obdobně v repríze *as c fis*); 2. věta, 11. takt od konce (F^D *a cis fisis - gis his dis*); 3. věta, posledních 10 taktů scherza (tón *des* ve významu F *des f as*); tamtéž, coda (mimotonálně F^D *as c es fis - g h d*, tonálně F^D *des f h* T *c e g*); 4. věta, 33. takt od konce (S^L *fis a c es* T *g c e*). **Op. 7,** 1. věta, 33. a 34. takt (mimotonálně F^D *ges b des e - f a c*, 79. a 80. takt (*C:* S^L *fis a c es*, obdobně v repríze *h d f as*), 98. takt (*B:* –S^L *ges b des e*, obdobně v repríze *ces es ges a*), po repetici takty 26–34 (*D:* F^D *es g cis - d fis a, a:* +S^L *dis fis a c* T *a c e*); 2. věta, 31. takt (*f:* S^L *des f g h*), 36. takt (*c:* S *f as c* VI^L *as c es fis*), 14. takt od konce (mimotonálně F^D *as c d fis - g h d*); 3. věta, poslední takt před taktem vyplněným pomlkou (*ces es a*, tentýž akord pak v *Minore* v 3. taktu před repeticí a v 10. a 24. taktu po repetici). **Op. 10, č. I,** 1. věta, 45. takt

Skenováno pro studijní účely

(F^{D} *ces es ges a - b d f*, obdobně v repríze *des f as h*), 19. a 17. takt před repeticí (S^{L} *fis a c es* T *b es g*), 19. a 17. takt od konce (VI^{L} *as c es fis*); 2. věta, 4. takt (D^{L} *es g h* v průchodu), 32. a 37. takt (mimotonálně D^{L} *es g h*), 34. takt *(Es:* S^{L} *a c es ges)*, 39. takt *(Es:* –S^{L} *ces es ges a)*; 3. věta, 4. takt (mimotonálně F^{D} *as c fis - g h d)*, 6. takt před repeticí *(Es:* –S^{L} *ces es ges a* DD^{7} T D^{7}, v repríze *c:* VI^{L} *as c es fis*). **Op. 10, č. II,** 1. věta, 14.–18. takt *(E:* F^{D} *f a c dis)*; 2. věta, 7. takt za repeticí (mimotonálně F^{D} *des f g h - c e g*); 3. věta, 30. až 35. takt po repetici (mimotonálně F^{D} *b d f gis - a cis e*), 8. takt v repríze (57. takt od konce, mimotonálně F^{D} *es g cis - d fis a*), obdobně 16. takt v repríze *(ges b e)*, 28. takt v repríze (*f:* F T VII, paralelní sextakordy), 34. takt v repríze (31. od konce, *des f h*). **Op. 10, č. III,** 1. věta, 39. a 40. takt před repeticí (F *b d f* D^{7} *e gis h d*), od 25. taktu v části psané bez předznamenání *(Es:* T = *d:* F *es g b* D^{7} *cis e g a* T *d f a*, mimotonálně F^{D} *b d gis - a cis e)*, od 28. taktu od konce *(b d f as =*

149 *b d f gis)*; 2. věta, 17.–18. a 21.–22. takt (*a:* VI^{L} *f a c dis* nebo *E:* F^{D}); 3. věta, 22. takt po repetici *(b d e gis)*; 4. věta, 4. takt *(b d e gis)*, 14. takt v části psané bez předznamenání *(es g cis)*. — Až sem byly probírány všechny alterované akordy, které se v Beethovenových klavírních sonátách vyskytují. V dalším upozorňujeme ještě jen na některé. **Op. 13,** 1. věta, začátek *Allegra molto e con brio*, v 7. taktu zní *as c fis*, avšak vzápětí *fis a c es*, oba akordy rozvedeny do D^{7} *g h d f*; v poslední větě téže sonáty (z níž byl zde citován př. 246) zní v 49. taktu akord *es g h des* jako mimotonální dominanta s lydickým tónem (v průchodu) od subdominanty *as c es*. **Op. 22,** 1. věta, před závěrem se uplatňuje akord F *ces es ges* střídavě se zmenšeným *c es ges* (podobně před repeticí v tónině *F* dur); 2. věta, ve 14. taktu od konce F *as ces fes* (VII^{7}) *a c es ges* D^{7} *b d f as* (srov. s tím př. 229). **Op. 26,** 2. věta, posledních 10 taktů s předznamenáním 7 ♭: T D T, D^{7}, T D^{7} T, D, +T, –S, F, D^{7}, T II D^{7}, T (čárky ohraničují jednotlivé takty). **Op. 27, č. II,** 1. věta, začátek: T, T^{7}, VI F, D^{7}, T. **Op. 57,** 1. věta, začátek: T D (VII^{7}) D F; 3. věta, od 20. taktu: T F D VI II D T. **Op. 78,** 2. věta, začátek: (F^{L}) D.

Benda Jiří: Sonáty pro klavír. **B dur** (č. I), 1. věta, 2. takt (mimotonálně F^{D} *ges b e - f a c*), 2. takt po repetici (obdobně); 2. věta, prvních 8 taktů: T S, D^{7} VI (D^{7}), F D^{7}, T (D^{7}), S (D^{7}), S T, (F^{D}), D; v dalším průběhu této věty viz takty: 13., 22. až 23., 27., od konce 9., 3.–2. **D moll** (č. III), 2. věta, takty 4., 18., 22., 32., od konce 4. (vesměs F).

Čajkovskij: „Roční doby" („Vremena goda"), op. 37 bis. **Č. 1,** „Leden" („U krbu"), střední část Meno mosso (opětovaně *e:* VI^{L} T, na konec je akord *c e g ais* ve smyslu *c e g b* rozveden klamně do *des f as*); odtud odvozen závěr skladby v *A* dur *(f a c dis - a cis e)*. **Č. 8,** „Srpen" („Žně"), v 5. a 7. taktu *g h d f* ve významu *g h d eis*. **Č. 12,** „Prosinec" („Vánoce"), začátek: T D^{7} T (D^{7}) S^{L} (jako zmenšený čtyřzvuk) T (D^{7}) II D^{9} T. VI (F^{D}) D^{7}. — „Evžen Oněgin", začátek předehry: T DD VII T S^{L} (D^{7} III)

(jako tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk) DD^{7} D; zde je zajímavý sled S^{L} *a cis es g* DD^{7} *a cis e g*, oddělený výraznou pomlkou (akord S^{L} má ovšem zároveň mimotonální význam F^{D} od dominanty *d fis a*).

Černohorský: Varhanní skladby. Fuga **a moll** (č. 1 v edici Musica Antiqua Bohemica), takty 14–12 od konce (*f a dis* jako F^{D} od následující dominanty *e gis h d*). Fuga **c moll** (č. 3), 7. takt *(as c fis)*. Toccata **C dur** (č. 6), 8. a 9. takt od konce (pozoruhodný spoj *b d f as - e gis h d* jako F^{D} D^{7} z *A*). Fuga **D dur** (č. 8), poslední 2 takty (*gis h d f* jako S^{L} před kadenčním kvartsextakordem).

Dusík: Sonáty pro klavír. **fis moll** (Élégie harmonique, op. 61), *Tempo agitato*, 3. takt (tvrdě zmenšeně malý terckvartakord *d fis gis his;* 17. takt (dominantně znějící čtyřzvuk *a cis e fisis* v *cis* moll; finální věta *(Tempo vivace e con fuoco, quasi Presto)*, 4. a 16. takt *(d fis gis his)*. **Es dur,** op. 44, Introduzione, 5. a 6. takt (*as:* S^{L} jako tvrdě zmenšeně malý septakord *b d fes as*); *Allegro moderato*, 5., 8.–9. (mimotonálně D^{L} od subdominanty), 14. takt (mimotonálně zmenšený čtyřzvuk S^{L} od D), 16. takt (D^{L} tonálně), 42.–44. takt (mimotonálně F^{D} od D v *b* moll); *Tempo di Menuetto piuttosto Allegro,*

Skenováno pro studijní účely

28. takt od konce (F v *gis* moll). — Preludio *D* dur (Čeští klasikové II, str. 18), 5. a 3. takt od konce (tvrdě zmenšeně malý čtyřzvuk *b d e gis*, dominantně znějící *b d f gis*).

Dvořák: Humoreska **F dur** pro klavír (op. 101, č. 4), 3. takt (mimotonálně F^D *des f g h - c e g b*), 4. takt (—S^L jako konsonantní akord, v dalším analogickém místě ve *ff* je dominantně znějící čtyřzvuk *des f gis h*, v *pp* pak psáno *des f as h*); posledních 21 taktů skladby probíhá takto:

F: . T —T —VI F D^7 T
(S^6 S)
5krát

Humoreska **b moll** (op. 101, č. 8, liché takty po repetici: vždy neúplně T F; část *Vivace* s předznamenáním 2 ♭ (8 taktů): T, S —S T, T, S T, (VII⁷ F^D), DD F^D, T —S^L, T D^7 T.

Fibich: „Nálady, dojmy a upomínky" pro klavír. Op. 41, seš. I. **Č. 1,** první 4 takty: T (VII⁷), D (S^L), II (S^L), II. **Č. 2,** první 4 takty (až k *pp*): T, D^7 T, D^7 T (F^D), (D^7) II (—III F^D), D^7 T; takty 5—7, 8: F D^7 v *D* dur; takt 9: S^L T v *D* dur. **Č. 3,** 4 takty před Tempo I: D^7 S^6 S^L v hlavní tónině *a* moll. **Č. 6,** začátek: D^9, T, D^9, T, D^L T, D^L T. **Č. 7,** začátek: T L^{-8}, T L^{-8}, T (S^7 VII⁷) VI, DD^7 D, VI⁷ II⁷, D^7 T⁷, (II⁷ D^7), III⁷ VI⁷, II⁷ D^7, T, II⁷ D^7, T. **Č. 14,** posledních 8 taktů: T —D T —D T D^9 T D^9 F T D T. **Č. 29,** posledních 25 taktů (vše v *C* dur). 150

Foerster: „Oráč" (ze souboru „Devět sborův", op. 47, č. 1), takty 18—19: II⁷ D^L T II VI (dosti vzácný případ lydicko-dominantní smíšeniny v podobě zvětšeně velkého čtyřzvuku). „Mé orné půdy každý hon" (z téhož souboru mužských sborů), poslední 2 takty: (D) II VI⁷ D T, T S^L T (alterovaný akord jako zmenšený čtyřzvuk komplikovaný prodlevou). „Když jsme se loučili" (z téhož souboru č. 9), 8. takt od konce (dominantně znějící čtyřzvuk *f gis d b*, rozvedený do mollové subdominanty *d f a*). — Cyklus klavírních skladeb „Snění", op. 47, č. 3, začátek: T, L T, D^L T, L T, VII⁷ T, S^L —S^6, T, L, (+S), —S, D (D^F), D^7, —VI, D^7, T. — IV. symfonie, op. 54, 3. věta, 3krát
začátek: VI L VI D, VI S D, D^7 S, VI III, S^L T, VI (F^D), D^7, T.

Franck: Preludium, chorál a fuga pro klavír, takty 8—13: D^7, T VII⁷ VI, VI S F *g c e* (F^D) *eis (g) h d*, D D^7 +T (VII⁷), D^7 VI (VII⁷), D^7 T.

Haydn: Sonáta pro klavír *Es* dur (věnovaná paní Bartolozziové, s větami *Allegro* 4/4, *Adagio* 3/4 *E*, *Presto* 2/4), finále, takty 48—77: T‖: D^7 T:‖ D⁷ T (S^L) *f as h d* (+S) *as c es* —S^6 *es ges b c* D^7 VI (D^L) *b d fis* S (III) *es g h* II *c es g* T D ‖: T D^7 :‖‖: T S D VI :‖ (F^D) *ges b e* D *f a c*.

Chopin: Mazurky. **A moll,** op. 7, č. 2, takty 9—16: S T D^7 VI (D^7) *f a c es* F *b d f* D^7 T. **Cis moll,** op. 41, č. 1, takty 4—8: T F *fis a d* T⁷ S T F T S T; takty 9—16: T⁷ S^L *fisis ais cis e* T S^L *ais cis fisis* T atd. **G dur,** op. 50, č. 1, začátek: D^7 T S^L *ais cis e g* T. **A moll,** op. 67, č. 4, začátek (*f a c es* ve významu *dis f a c*). — Balady. **G moll,** op. 23, začátek: F T D (první 3 takty v jednohlase). **As dur,** op. 47, začátek: D DD D^7 T D, T S^L *h d f as* T, D^7, T.

Janáček: „Po zarostlém chodníčku". Č. 1, „Naše večery", konec (20 taktů): —T DD^7 D^7 T D^9 T D^9 T* S^L T ‖: S^L T :‖ (u tóniky opatřené hvězdičkou uplatňuje se zvláštní komplikace průtahem, který je rozveden až při spojení s následujícím alterovaným akordem).

Mozart: Rondo *a* moll pro klavír, začátek: T, F II (v chromatickém postupu) T⁷ (D^7), S S^L T, II D. — Sonáta *c* moll pro klavír (s Fantazií), finále, začátek: T VII⁷ (VII⁷ D^7) S S^L *as c fis* T D^7 T. — Fantazie *d* moll, první část *Andante:* T II⁷ (D^7) S III F (VII⁷) D; druhé *Tempo I* (před částí *Allegretto* s předznamenáním 2 ♯): T D^7 T VII⁷ T VII⁷ T DD^7 D^7 VI F (VII⁷) T D^7. — Kvartet *d* moll, Köch. 421, 1. věta, začátek: T⁷, VI T, S^7 VII⁷ D^7, T, T (D^7), +S (F^D) *b d f gis*, D^7, T II T D^7 T; 6 posledních taktů: (D^7) +S, +S^L *e gis h d* T, F D^7 VI T, II⁷ D^7 T D^7, T D^7 T D^7, T. —

Skenováno pro studijní účely

Kvartet *Es* dur, Köch. 428, 1. věta, takty 12–15: T VI, S^L T, (D^{7L}) S DD, D^7 (VII^7) VI; takty 34–40 v téže větě: T, (D^7), S, $-S^L$ *ges b des e*, T, D^7, T; posledních 13 taktů téže věty: T^7, S T, DD D^7, T (D^7), –S –T, F^7 (VII^7), S $-S^L$, T D^7, T, D^7, T, D^7, T.

Novák: Slovenské spevy, III. seš., **č. 4 (29)**, „Ťažko tomu sokolovi", *a:* S, S^7, T D^7 (nad prodlevou ve středních hlasech), +T –T, S, VI^7, (D^F) D^9, +T –T; v témže sešitě **č. 7 (32)** „Belehrad, Belehrad", od 3. taktu: T D^{-F} *as ces d fis* (nad prodlevou) T S VII^7 *fis a c es* (nad prodlevou ve středních hlasech) T S II^7 D. – Sonatina pro klavír, op. 54, č. VI („Vánoční"), posledních 10 taktů finální věty: T VI^7, S^L (s tónickou příměsí *g d*, jako dominantně znějící pětizvuk), T S^9, S^L (jako prve), T, VI II, T, T, T. – Slovácká svita, op. 32, posledních 12 taktů první věty: T D^7, T D^7, T^6 T^7 S^L, T III, T (D^7), –VI $-T^7$, $-S^7$, F, F^L (dominantně znějící velký pětizvuk), T, T, T.

151

Schumann: Lístek do památníku („Albumblatt") *As* dur, op. 99, č. 3, prvních 16 taktů: T (VII^7) D (VI^L) II (D^7) II –S T (VII^7) III (D^7) VI (D^{7L}) D D^{7L}. – Valčík *a* moll (č. 4 ve sbírce „Albumblätter", op. 124), prvních 16 taktů: VI^L T D^7 T D^7 T D D^7 VI^L T D^7 T F T D^7 VI T D^7 T. – Humoreska, op. 20, začátek: (D^L) S D^7 (VII^7) II T D^7 T.

Smetana: „Má hvězda", ženský sbor: T VII T, S VII T DD D, T D^7 T D, VI^7 D^L T DD^7 D, D, D^7, T (D^7 D^L), S, T (III) VI (VII^7) D^7, (VII) S, T VII, T. – Polka *f* moll („Salónní", op. 7, č. 2), prvních 8 taktů D^7 T (D^7) S VI VII^7 T VI VI^L T D^7 T D^7 T. – Polka *a* moll (ze „Vzpomínek na Čechy", op. 12, č. 1), začátek: *a:* (F^D) D^7 T VI = S v *C* dur, *C:* (F^D) D^7 T = D z *F* dur, *F:* D^7 D^F = D^F z *H* dur (po enharmonické záměně *c e ges b* na *fis ais c e*), *H:* D^F = *a:* (D^F) *fis ais (b) c e* (D^F) *h dis f a* D^7 *e gis h d* T. – „Selská slavnost" (z klavírního cyklu „Sny", č. 6), 8 taktů v části *Vivo ed energico:* T –D = III v *B* dur, S D^7, T = III v *g* moll S^6, (F^D) D^7, VI (D), S = II D^7, T = III v *g* moll D^7, T; část *Più moderato:* ‖: T D^L, T, :‖ T D^L, T II, T = VI v *g* moll III^9, T (předposlední akord lze však spíš chápat jako dominantní čtyřzvuk, v němž vedle kvinty zní sexta – viz o tom dále kap. VII); závěrečná část *Più presto:* ‖: T, D^7, T, D^7, T D, VI (VII), S $-S^6$ T D^L, :‖ T D, T D^L (zde je pozoruhodné, že vedle lydického tónu *ais* zní dominantní kvinta *a*), T D^L, T D^L, T D^L, T, $-S^L$, T, $-S^L$ atd. střídavě až do konce. – „Hulán" (z „Českých tanců"), závěr *Meno allegro ed allargando: T* střídavě s –VI, na konec s $-VI^L$ *f a c dis*. – „Skočná" (z „Českých tanců"), začátek: (III) F, F^D, (II^7 D^7), D T = VI v *a* moll, II^7 D, T, II^7 D, T VI = T v hlavní tónině *F* dur, II^7 D^7, T; na tomto příkladu je pozoruhodna počáteční tonální neurčitost, způsobená zdůrazněným alterovaným akordem, mimotonálními akordy a brzkým vybočením, přičemž tónika se ozvala jen letmo.

Suk: „Píseň lásky" (op. 7, č. 1), začátek: T, $-S^L$ VII^7, T. – „Životem a snem", op. 30, č. 3, závěrečný akordický spoj F *fis ais cis* (= *ges b des*) T *f a c* ukazuje, jak čistá pomocná funkce podrývá pevnost tóniky.

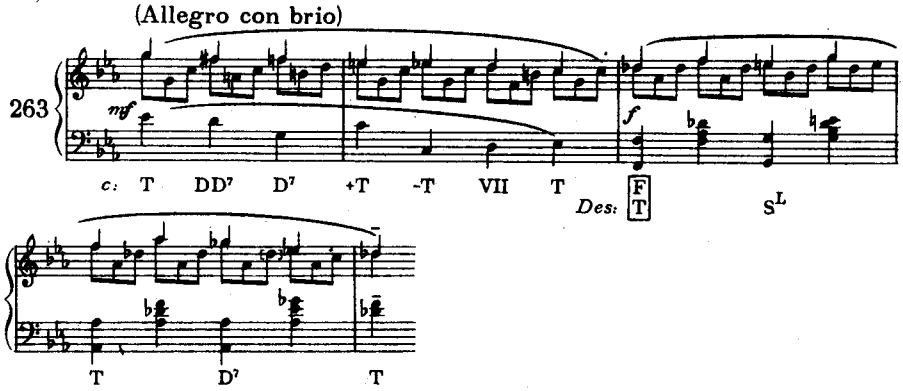
Skenováno pro studijní účely

Spoje vzdálenějších a odlehlých tónin. Zvýšený tonální neklid

§ 52

Účin *tonálního skoku* (§ 33) je tím větší, čím jsou tóniny, mezi nimiž je skok uskutečněn, navzájem odlehlejší. Jako překvapení působí např. tonální skok do tóniny vzdálené o tercii už při rozdílu tří nebo čtyř posuvek v předznamenání (např. *C—Es*, ještě víc *C—es*, *C—E*, *C—A*, *C—As*, ještě víc *C—as*; *c—e*, ještě víc *c—E*, *c—es*, *c—A*, *c—a*). Takové skoky byly vyhledávány právě pro svůj pronikavý účin.

Při plynulé *modulaci* nebo *vybočení* do vzdálenější tóniny musí se skladatel zpravidla uchýlit k odlehlejšímu *alterovanému akordu*, který *funkčně přehodnotí* (viz § 33). Často to bývá *frygický akord* nebo *akord s frygickou účastí*. V této ukázce z Voříškovy klavírní Fantazie (op. 12) vidíme, jak skladatel uskutečnil modulaci z *c* moll do *Des* dur přehodnocením frygického akordu na tóniku:



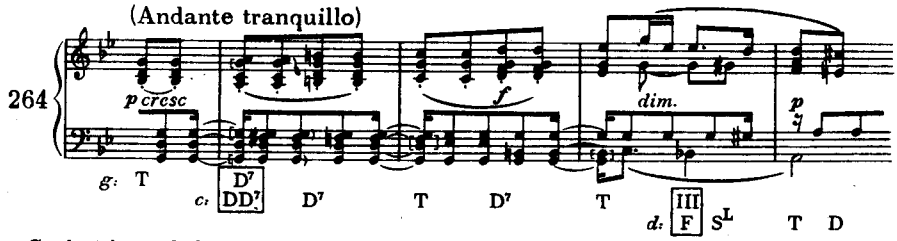
Modulaci *c-Des* je zde možno vyložit též jinak: přehodnocením poslední tóniky *c* moll (sextakordu *es g c*) na mollový lydický akord v *Des* dur. Výklad uvedený v př. 263 je však správnější proto, že je jednodušší. (Akord F je zcela běžný, L naproti tomu odlehlý.)

Zvýšený tonální neklid, jaký vnášejí do hudby tonální skoky, modulace nebo vybočení do vzdálenějších nebo odlehlých tónin, může se uplatnit *i při modulaci do blízké tóniny*, jestliže je provedena postupně *přes tóniny vzdále-*

Skenováno pro studijní účely

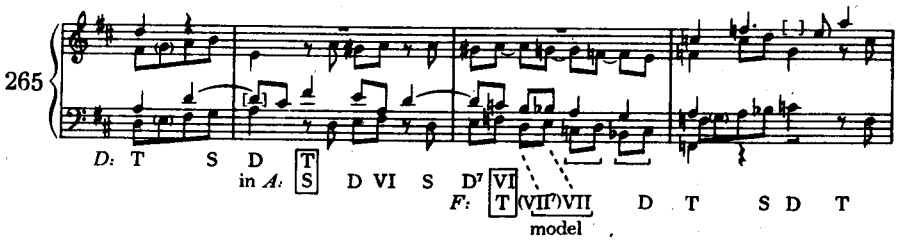
nější. Je to postup velmi oblíbený; dosahuje se jím větší pestrosti v tonálním rozvlnění hudby, přičemž však opora blízkých tónin zůstává celkem neotřesena.

Tak v jedné Mendelssohnově „Písni beze slov" (op. 67, č. 33) čteme modulaci z *g* moll do *d* moll, tóniny zajisté blízké. Skladatel však volil zdánlivě nelogickou cestu přes *c* moll:



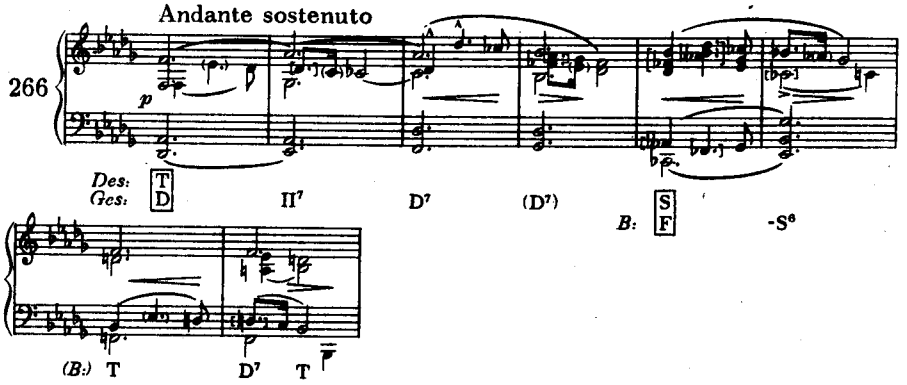
153

Stejně i modulační cesta do vzdálenější tóniny může být takovým způsobem navíc prodloužena. Například v modulaci *D—F* použil Černohorský ve své varhanní Fuze *D* dur prostředkující tóniny *A* dur, která je od cílové tóniny vzdálenější než tónina výchozí:



Povšimněte si zde, jak skladatel utvořil dvojí klamný spoj in *A*: poprvé v *A* dur, podruhé v *a* moll; druhým klamným spojem přesunul se pak proud hudby do *F* dur. V této tónině se uplatňuje hned na začátku sekvence, příznačná pro barokní hudbu; její model se však odlišuje od dalšího rozvoje chromatickým postupem *h - b*, který lze „ospravedlnit" dvojím způsobem: jednak se tím skladatel vyhnul ostře znějícímu čtyřzvuku velkému *(b d f a)*, jednak se neoddálil hned tak příliš od předcházející tóniny *A-a*.

Podobně si zvolil J. B. Foerster v „Erotových maskách" (op. 98) cestu z *Des* dur do *B* dur přes *Ges* dur, přičemž použitím mimotonální dominanty od subdominanty se letmo dotkl tóniny ještě vzdálenější (*Ces* dur):



Modulace do vzdálené tóniny působí vždy jako podnětné překvapení, které může být sice žádoucí, může však být zároveň pociťováno jako rušivé

Skenováno pro studijní účely

v tom, že nalomuje souvislý tok hudby. Při modulaci do poměrně blízké tóniny přes tóninu odlehlou dosahuje skladatel plného účinu tonálního překvapení, zároveň však skutečnost, že cílová tónina sama není přece jen tak odlehlá, působí uklidňujícím, tonálně scelujícím dojmem.

Chce-li skladatel zmírnit překvapení náhlé modulace do odlehlé tóniny, může v blízkém okolí přehodnocovaného akordu dát zaznít akordům, které jsou v právě vládnoucí tónině poněkud odlehlé, k jiným použitým tóninám však bližší. Takové prokřížení velmi účinně přispívá k scelení proudu nalomeného náhlou modulací.

Prakticky to znamená, že *přímá modulace mezi odlehlými tóninami působí tím hladčeji, čím jsou v blízkém okolí přehodnocovaného akordu uplatněny funkčně odlehlejší akordy v každé ze spojovaných tónin* (neboť funkčně odlehlý akord v jedné tónině je vždy nutně bližší jiné, odlehlé tónině). 154

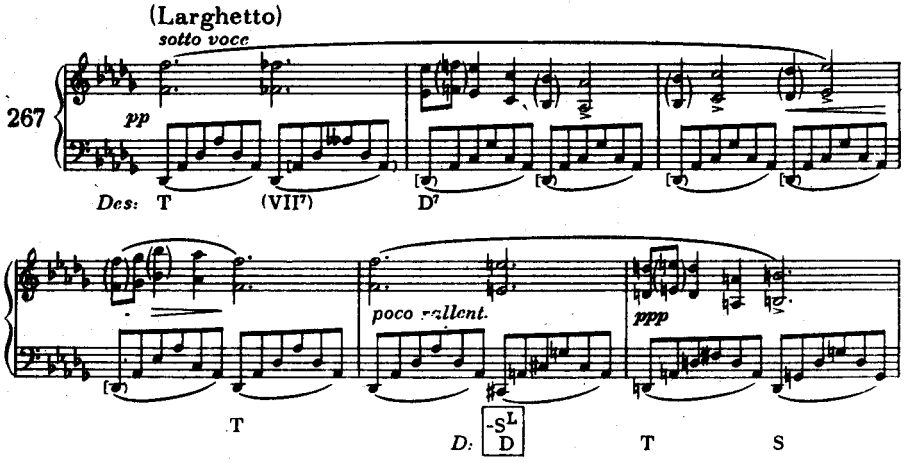
V př. 263 můžeme konstatovat, že zmenšený čtyřzvuk *e g b des*, který se ozve v rámci cílové tóniny *Des* dur jako alterovaný akord, má blíže k výchozí tónině *c* moll (jako mimotonální akord VII⁷ od subdominanty).

Enharmonická záměna akordů k účelům modulačním § 53

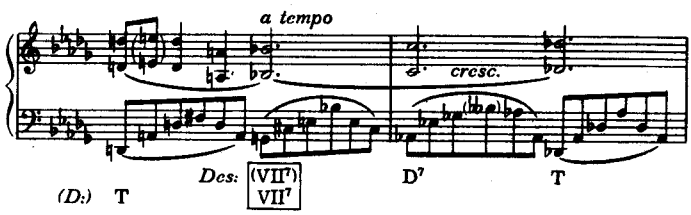
Mezi alterovanými akordy, které bývají přehodnocovány, vyskytují se takové, jejichž součásti se mohou *enharmonicky zaměňovat.* Jsou to zvětšený trojzvuk a čtyřzvuky zmenšený, tvrdě zmenšeně malý a dominantní. Pouhou myšlenou enharmonickou záměnou se ocitá takový akord hned v jiné, zpravidla odlehlé tónině. Skladatelé toho často využívají v modulacích, jimž říkáme *enharmonické.*

Jenom výjimečně vyznačují skladatelé v notovém zápise enharmonickou záměnu. Zpravidla se spokojují tím, že notují přehodnocovaný akord podle požadavků jedné ze spojovaných tónin, a to té, v níž je zápis jednodušší.

V této ukázce z Chopinova Nokturna *b* moll (op. 9, č. 1) vidíme, jak provedl skladatel vybočení do tóniny *D* dur i návrat do hlavní tóniny *Des* dur enharmonickou cestou:



Skenováno pro studijní účely



Dominantu *a cis e g* z *D* dur chápeme ve výchozí tónině *Des* dur jako dominantně znějící akord –S[L] *e g heses des*, zmenšený čtyřzvuk VII⁷ *cis e g b* z prozatímního *D* dur pak mimotonálně jako (VII⁷) *g b des fes* od dominanty D⁷ *as c es ges* z *Des* dur. Jak vidno, notoval skladatel oba přehodnocované akordy podle požadavků tóniny *D* dur, neboť v ní vychází zápis jednodušší.

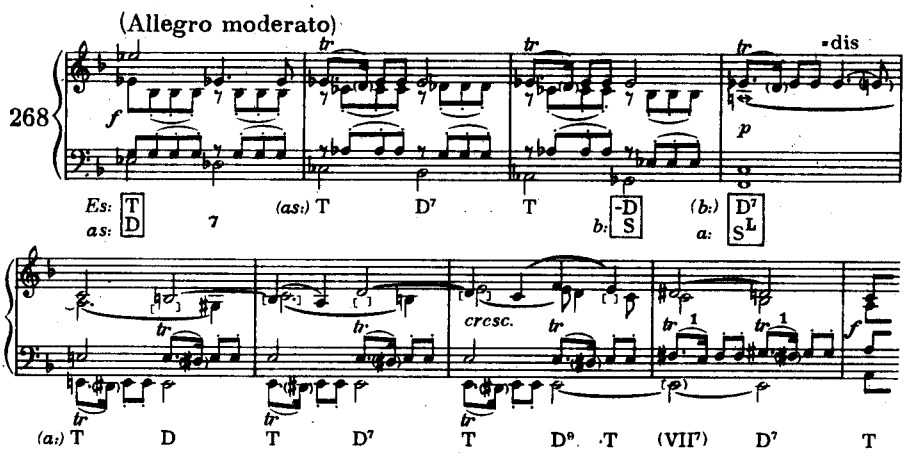
155 V prvním taktu ukázky má tón *ases* význam tónu *g* (jde o akord *g b des fes*); pravopis, jakého použil skladatel, lze zdůvodnit chromatickým sestupem *as-ases-ges*.

Tónika vsunuté tóniny *D* dur představuje v hlavní tónině *Des* dur *frygický akord*. Skrytou tonální stmelenost celku ukazuje pak funkční výklad posledních 4 taktů podle hlavní tóniny:

T (D⁷) F (S) F (VII⁷) D⁷ T.

Z konfrontace tohoto výkladu s výkladem uvedeným v př. 267 vidíme těsné spříznění mezi tonálním vybočením a uplatněním mimotonálních akordů.

Skladatelé si počínají častěji tak, že běžný akord ve výchozí tónině přehodnocují na funkčně odlehlý v tónině cílové. (V uvedeném př. 267 tomu bylo při vstupu do *D* dur obráceně.) Touto cestou se ubírá Mozart na začátku provedení v 1. větě Kvartetu *d* moll (Köch. 421), kde je dominantní čtyřzvuk z *b* moll přehodnocen při myšlené enharmonické záměně *es* = *dis* na lydicko-subdominantní akord z *a* moll:



Pozoruhodné je zde zálibné setrvávání na přehodnocovaném akordu; skladatel se „rozmýšlí", má-li či nemá-li uskutečnit očekávané rozvedení do *B-b*, čímž zároveň ponechává posluchači čas, aby zatím pozapomněl na předcházející subdominantu, která s právě znějícím akordem spolchlivě vymezuje tóninu *B-b*.

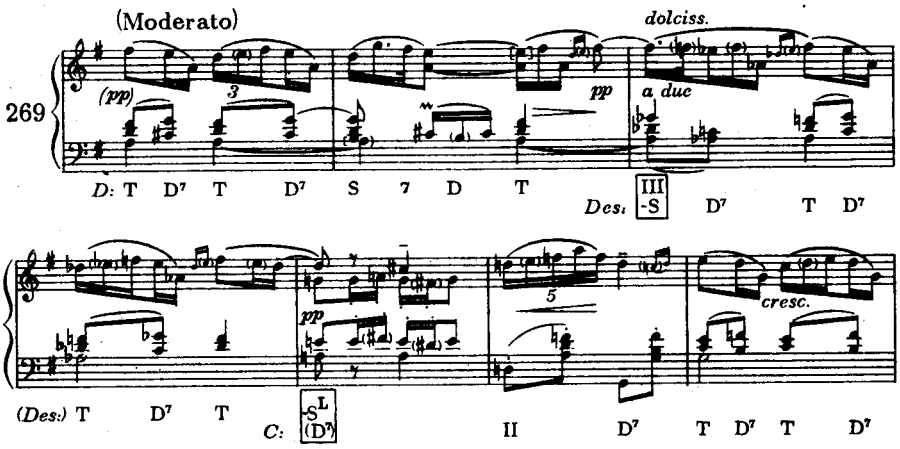
Cestu z výchozího *Es* dur do cílového *a* moll bylo by možno uskutečnit příměji odbouráváním snižovacích posuvek (např. přes *g* moll a *d* moll). Skladatel však volil cestu obrácenou: *Es - as - b - a*. Zde je třeba si uvědomit, že tóniny s velkým počtem křížků mají blízko k tóninám s velkým počtem bé (*as* moll = *gis* moll).

V našem příkladu stojí ještě za povšimnutí, jak cítí skladatel potřebu déle utvrzovat cílovou tóninu *a* moll, když jí byl dosáhl tak náhle překvapivým rozvedením domi-

Skenováno pro studijní účely

nantního čtyřzvuku, který podle kontextu předcházející hudby tíhl přece jinam. V posledním taktu citátu upozorňujeme na celotónové spodní střídavé tóny *fis-e-fis* a *gis-fis-gis*.

Na rozdíl od enharmonických záměn částí akordů (jednoho, dvou tónů) mají *enharmonické záměny celých akordů* jen grafický dosah: uvědomujeme si je jenom při čtení, ve zvuku se neprojevují. Rozumí se, že se uplatňují jen na pomezí křížků a bé (tj. mezi tóninami s velkým počtem posuvek protikladného významu). Přitom se ovšem někdy stává, že skladatel z praktických důvodů enharmonicky zamění v notovém zápise jen část akordu, čímž vznikne akordický útvar na první pohled nesrozumitelný. Vidíme to např. ve Smetanově Polce *e* moll ze „Vzpomínek na Čechy" (op. 12, č. 2):



Souzvuk *a des ges fis* na začátku třetího taktu je mollový trojzvuk *fis a cis = ges heses des*. Kdyby byl Smetana notoval tóninu *Des* dur jako *Cis* dur, zmizela by ze zápisu enharmonická záměna, přičemž by ovšem zvukový účin na posluchače zůstal stejný.

Při návratu do *d* přes akord *a cis e g* ponechal Smetana v tomto akordu zpočátku tón *des* a teprve později jej enharmonicky zaměnil na *cis*; v rámci tóniny *Des* dur jde o týž akord jako v př. 267: $-S^{L}$ *e g heses des*.

Přímé spoje akordů z různých tónin

§ 54

V každé modulaci můžeme při dobré vůli mluvit o funkčním přehodnocení některého akordu, společného oběma tóninám. Při funkčním výkladu modulace uchylujeme se však k praktické pomůcce, jakou představuje přehodnocení, jen v těch případech, kdy lze přehodnocovaný akord v obou tóninách bez zvláštních obtíží funkčně postihnout. O akordech, jejichž funkční význam je v určité tónině příliš odlehlý, můžeme ve shodě s cítěním praktických hudebníků prohlásit, že v tónině „nejsou", a o spojení dvou tónin prostřednictvím takového akordu můžeme pak mluvit jako o *modulaci bez přehodnocení*. Je ovšem třeba zdůraznit, že to je postoj ryze praktický.

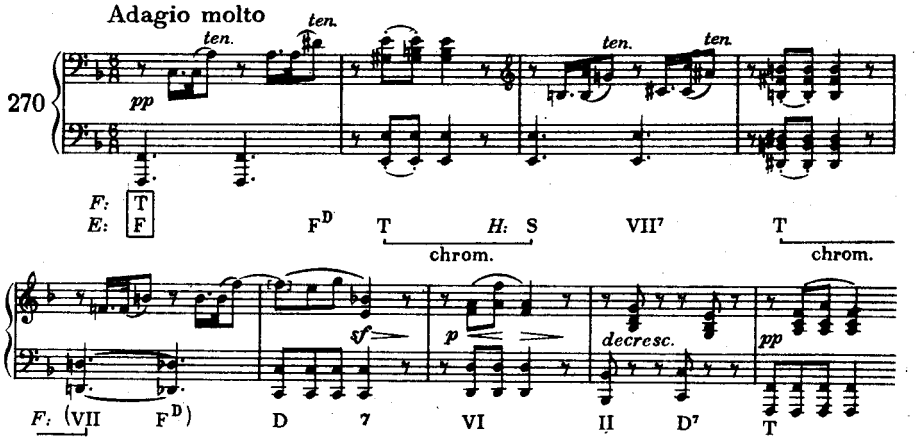
V modulaci bez přehodnocení přiléhají spojované tóniny k sobě tak, že *poslední akord první tóniny je přímo spojen s prvním akordem tóniny druhé*. Takové *přímé spoje* mezi akordy různých tónin se uskutečňují běžně trojím způsobem:

1. na základě *chromatického posunutí* jednoho nebo několika tónů,
2. na základě *terciového spříznění* spojovaných akordů,
3. na základě *spříznění tritonového*.

Skenováno pro studijní účely

Způsoby 2 a 3 se přitom mohou uplatňovat zároveň se způsobem 1.

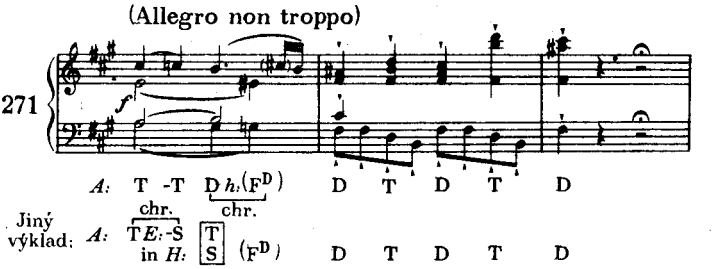
(1) Několikeré chromatické posunutí vidíme na začátku pomalé věty Beethovenovy Sonáty *C* dur, op. 53:



157

Vláda jednotlivých tónin — kromě závěrečného *F* dur, pevně zakotveného — je zde krátká, tak krátká, že jejich tóniky lze zcela dobře považovat za místotóniky. Při dobré vůli lze však i zde mluvit o přehodnocování akordů. Tak o akordu *e gis h* ve druhém taktu lze říci, že se jeho prozatímní tónická funkce přehodnocuje na subdominantní v *H* dur, načež teprve v následujícím taktu se tato durová subdominanta přemění chromaticky na mollovou. Stejně tak o akordu *h dis fis* ve čtvrtém taktu lze říci, že se jeho tónická funkce přehodnocuje na funkci lydického akordu v *C* dur, načež následuje po chromatickém pozměnění dvou tónů zmenšený sextakord VII a po další chromatické změně zmenšeně zmenšený sextakord F^D z *C* dur, oba rozvedené do tóniky *c e g* (= D v hlavní tónině *F* dur).

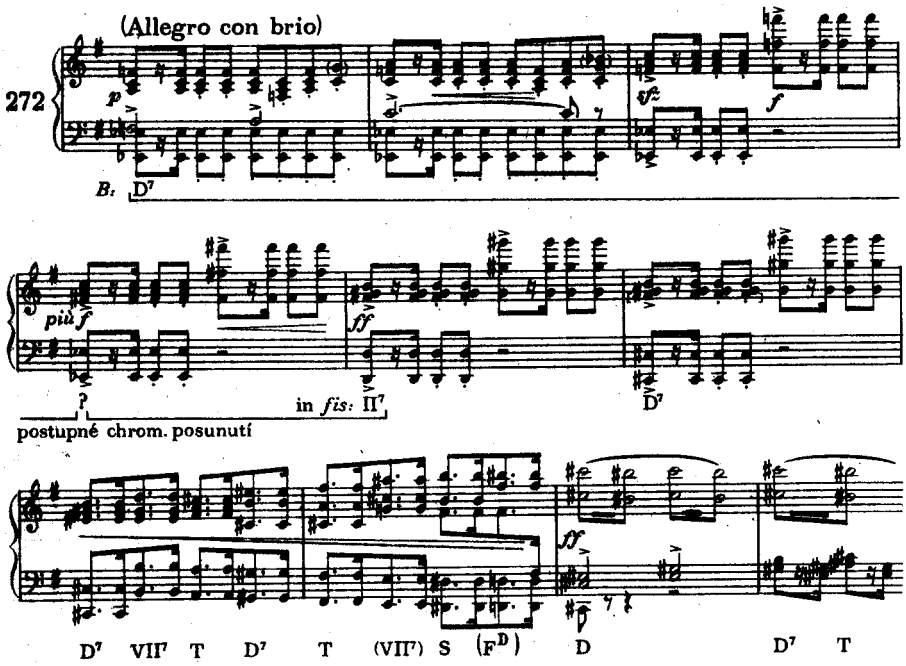
K chromatickému posunutí se hodí u konsonantních trojzvuků zvláště *tercie*. Přitom mívají chromaticky pozměněné akordy tradičně ustálené funkční zaměření. Chromatickou přeměnou velké tercie na malou stává se nově utvořený *mollový trojzvuk* nejčastěji *subdominantou* (viz sled *E - e* v př. 270); naproti tomu přeměnou původní malé tercie na velkou stává se takto utvořený *durový trojzvuk* nejčastěji *dominantou*. Chromaticky posunovat lze ovšem i jiné tóny. (V př. 270 jsme viděli, jak vznikl z durového trojzvuku trojzvuk zmenšený: *h dis fis - h d f*.) Ve finální větě Mozartova Kvartetu *A* dur (Köch. 464) nacházíme chromatickou přeměnu trojzvuku dur *(e gis h)* na dominantně znějící trojzvuk zmenšeně zmenšený *(eis g h)*:



Chromatické posunutí několika tónů lze provést *postupně*. Během postupných přeměn nelze zpravidla mluvit o vládě určité tóniny, neboť tónina výchozí byla první chromatickou změnou narušena, k stabilizaci cílové pak ještě nedošlo.

Skenováno pro studijní účely

Postupné chromatické pozměňování čtyřzvuků vidíme v této ukázce z 1. věty Dvořákovy Symfonie *G* dur, op. 88:



Spoj *es f a c - d fis gis h* převádějící z *B* dur do *fis* moll, je zde proveden postupně přes zmenšený čtyřzvuk *es fis a c*; tento čtyřzvuk se jeví posluchači po funkční stránce jako neurčitý – proto jsme jej označili otazníkem. Ovšem jako v dřívějších příkladech možno i zde chápat modulaci *B - fis* tak, že byla uskutečněna přehodnocením akordu *fis a c es* ve významu *a c es ges* v *B* dur na mimotonální akord (VII⁷) *his dis fis a* od (zde oddálené) dominanty D⁷ *cis eis gis h*.

O modulacích, které jsou uskutečňovány chromatickým posunutím, mluvíme jako o *chromatických*. Je to zvláštní případ modulací bez přehodnocení.

Další případy modulací bez přehodnocení jsou založeny na *skrytém spříznění akordů*, které se jeví na první pohled jako navzájem velmi odlehlé, náležející každý do zcela jiné tóniny.

(2) O přímém spoji akordů na základě *terciového spříznění* mluvíme tam, kde se jednotlivé tóny spojovaných akordů, vzdálených od sebe o velkou nebo malou tercii, *odlišují chromaticky* tak, že je nelze chápat v jedné tónině. (Je tedy zbytečné mluvit o terciovém spříznění mezi akordy zařaditelnými do jedné tóniny, např. mezi *c e g* a *e g h* nebo mezi *c e g* a *a c e* apod.; terciové spříznění, využitelné pro modulaci do odlehlejší tóniny, je mezi akordy *c e g* a *es g b* nebo mezi *c e g* a *a cis e* apod.) Jde tu o modulační využití nám již známých terciových posloupností akordů (viz § 39). Tímto způsobem bývají k sobě přistavovány dobře znějící a známé akordické druhy, tedy vedle konsonancí hlavně dominantní (nebo dominantně znějící) čtyřzvuky.

Terciovou vzdálenost mezi akordy měříme samozřejmě mezi jejich základními tóny. U složitějších akordů – čtyřzvuků, pětizvuků – jde přitom o *základní tóny dílčích trojzvuků* dur nebo moll. Např. v akordu *g h d f as* je základním tónem *g*, tj. tón, na němž je vybudováno jednak terciové schéma, jednak dílčí trojzvuk *g h d*. U akordů, v jejichž terciovém schématu neleží vespod dílčí trojzvuk dur nebo moll, bývá správnější považovat

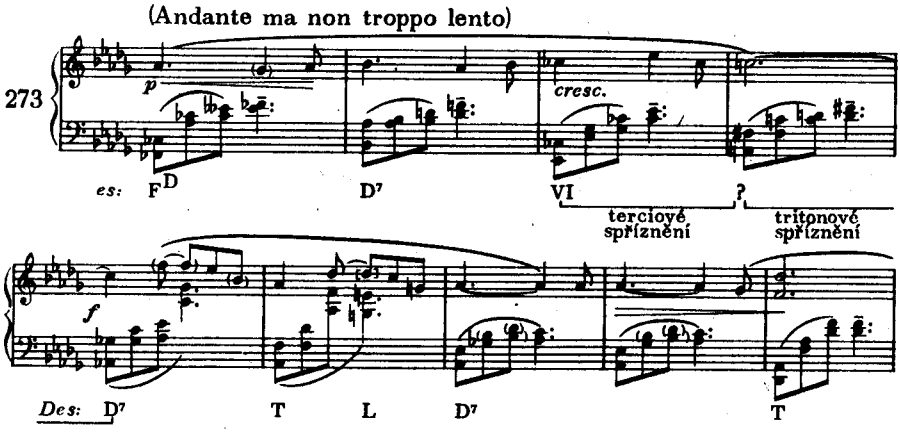
Skenováno pro studijní účely

za základní tón spodní tón některého dílčího konsonantního trojzvuku (i neúplného) než spodní tón celého terciového schématu. Tak v akordu *h d f a* je správnější považovat za základ tón *d* (podle dílčího trojzvuku *d f a*) nebo *g* (podle neúplného dílčího trojzvuku *g h d*) než spodní tón schématu, *h*.

(3) V novější době se řadí k terciovým spojům velmi účinný *spoj tritonový*. Jde tu o přímou posloupnost akordů ve vzdálenosti zmenšené kvinty nebo zvětšené kvarty *(c - fis = c - ges)*. Vzorem pro takové spoje je postup F D (např. v *C* dur *des f as - g h d*). K modulačnímu postupu bývá zvláště využíváno spoje dvou dominantních nebo dominantně znějících čtyřzvuků vzdálených od sebe o tritonus (např. *des f as ces - g h d f*).

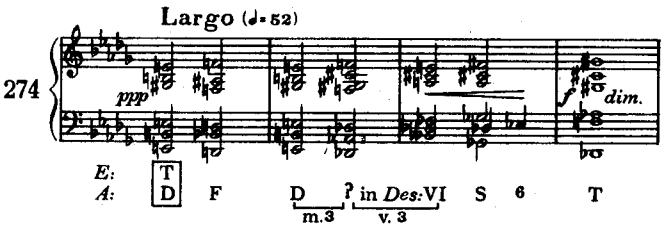
Stejně jako u chromatických postupů může i u postupů vytvářených na základě spříznění akordů docházet k *několika akordickým sledům;* teprve po
159 odznění celé takové série akordů se cílová tónina vyjasní a upevní.

Jako ukázku hudby, v níž se uplatňují posloupnosti terciově a tritonově spřízněných akordů, využité k tonálnímu obohacení, uvádíme úryvek z Foerstrova klavírního cyklu „Růže vzpomínek" (op. 49, č. 4):



Vztah mezi akordy *ces es ges* a *d fis a c* je terciový podle zvuku, což je rozhodující. Akord *d fis a c* má ovšem v cílové tónině *Des* dur funkční význam F^D. První akord naší ukázky je notován jako dominantní (D^7 z *Heses* dur), ačkoliv podle funkční souvislosti jde pouze o akord dominantně znějící *(fes as ces d)*.

Přímých akordických spojů různého typu užívají skladatelé rádi k vystižení *tonálního tápání*, tedy spíš samoúčelně než s jasným záměrem modulačním, přičemž ovšem výsledkem bývá nakonec uskutečněná modulace. Ve vstupních taktech 2. věty Dvořákovy symfonie „Z Nového světa" slyšíme takovou modulaci z *E* dur do *Des* dur, provedenou řadou jakoby jen nahodile vybraných akordů:



Jednotlivé akordy jsou zde uvedeny podle skladatelovy notace v partituře. Vidíme, jak v různých hlasech znějí navzájem enharmonické tóny.

Je radno si uvědomit, že přesun z *E* dur na *A* dur, uskutečněný zásahem akordu

Skenováno pro studijní účely

b d f, představuje oddálení od cílové tóniny; tónika z *A* dur se ozve na začátku 3. taktu, nepůsobí tam už ovšem jako tónika vlivem předcházejícího akordu *des f as;* tento akord, který se v závěru stane novou tónikou, zde působí po tonální stránce zcela labilně. Jak dosáhl skladatel „nerozluštitelného" prolnutí tónin *A* dur a *Des* dur, ukazuje toto schéma:

					T?			
A:	1	2	3	.	5	.	.	.
Des:	.	.	.	4	.	6	7	8
				T?				T!

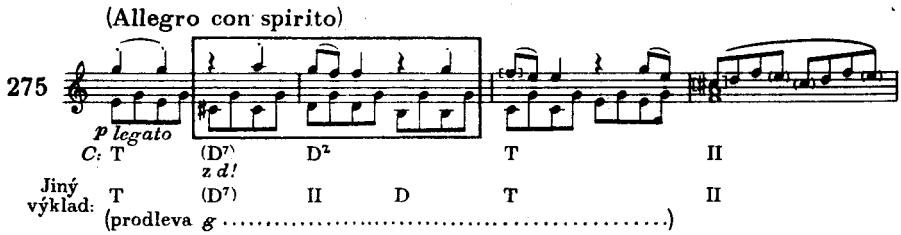
Z osmi akordů jsou 4 z *A* dur, 4 z *Des* dur. Přitom tónika z *A* dur (akord 5) jen dodatečně „ospravedlňuje" sled akordů 1–3, aniž již může jako skutečná tonika působit. V *Des* dur pak teprve závěrečná tónika (akord 8) je tonálně pevně zakotvena; přesto však též akord 4, i když nemůže ještě působit tónicky, přispívá k soudržnosti celku.

Víceznačné místotóniky

§ 55

K tonálnímu neklidu a někdy i jen k větší tonální neurčitosti mohou přispět *jednotlivé mimotonální akordy v uvolněné souhře se svými rozmanitě zkomplikovanými nebo pozměněnými* (deformovanými) *místotónikami.* S místotónikami obohacenými na čtyřzvuky jsme se již setkali (§ 40, př. 210, 211; § 41, př. 219 aj.). Nyní se obracíme k místotónikám vtěleným do akordů, které lze pojímat *různým způsobem;* pravíme o nich, že jsou *víceznačné.*

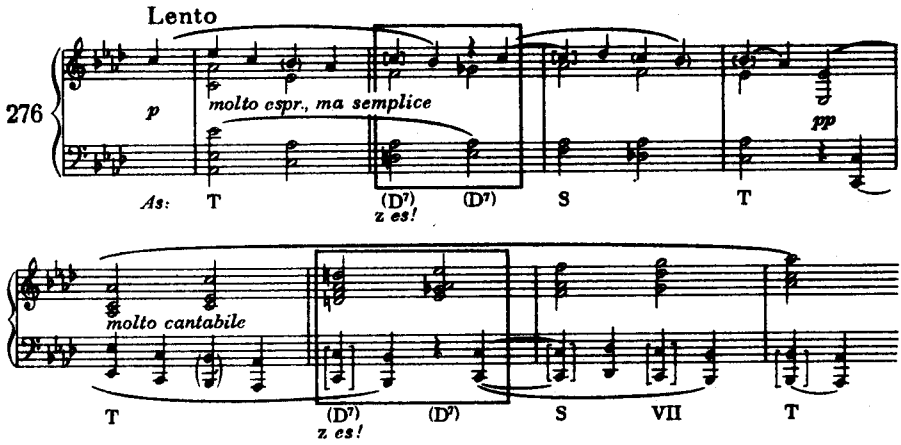
O konsonantním trojzvuku nemůžeme pochybovat, že představuje tóniku (místotóniku) té tóniny, jejíž základní tón je společný s jeho základním tónem. (Např. akord *a cis e*, má-li být tónikou, jest jí v *A* dur nebo obecně in *A*.) Avšak už o dominantním čtyřzvuku, který ve své plnosti sám tónikou být nemůže, lze se domýšlet, že obsahuje též jinou tóniku než jen tu, která je vybudována na jeho základním tónu (v *g h d f: g h d*); na kteroukoliv jeho tercii lze totiž nahlížet jako na *součást konsonantního trojzvuku, který by mohl mít význam místotóniky.* Tak bývá už u klasiků pojímána nejvyšší malá tercie dominantního čtyřzvuku (v *g h d f: d f*) jako součást mollového trojzvuku *(d f a)*, od něhož jakožto od místotóniky se může odvodit mimotonální dominanta *(a cis e g)*. Vidíme to v 1. větě Mozartovy Sonáty *C* dur (z r. 1778):



Vzhledem k tomu, že akord D⁷ *g h d f* zde zní zpočátku neúplně a přitom figurace levé ruky ustavičně připomíná tón *g* jako prodlevu, lze první polovinu druhého taktu pojímat harmonicky vskutku jako II *d f a*, jak ukazuje „jiný výklad".

Stejným způsobem vyhledal mimotonální dominantu v klavírním Preludiu, árii a finále César Franck (árie):

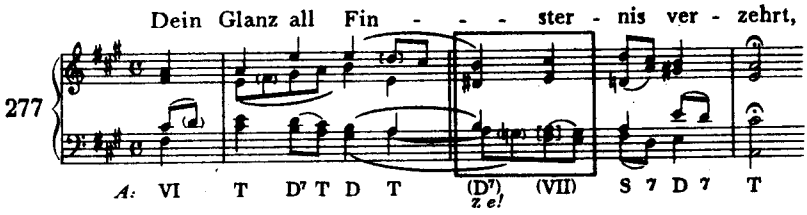
Skenováno pro studijní účely



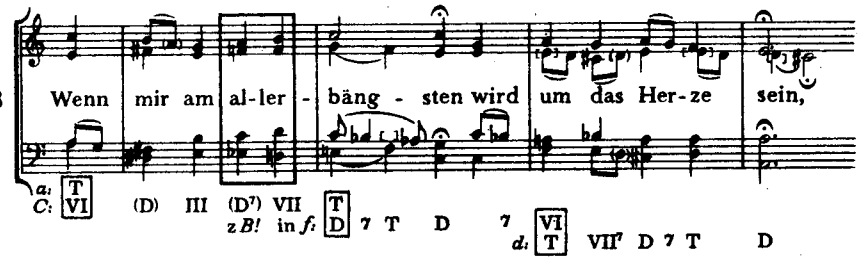
161

Jako víceznačné místotóniky se uplatňují ovšem především akordy, které vzhledem k své disonantnosti samy tónikami být nemohou a přitom žádnou úplnou konsonantní tóniku ani neobsahují. Takovým akordem je např. *zmenšený trojzvuk:* každá z jeho dvou malých tercií může být považována za součást durové nebo mollové tóniky (např. k *h d f* lze podle toho vyhledat mimotonální dominantu z *h* moll nebo z *G* dur nebo z *d* moll nebo z *B* dur). Všech možností nebylo ovšem vždy plně využíváno. Z tvorby J. S. Bacha ukazujeme aspoň dvojí pojetí zmenšeného trojzvuku jako místotóniky:

Bach: Vánoční oratorium (5. díl, č. 46, chorál)

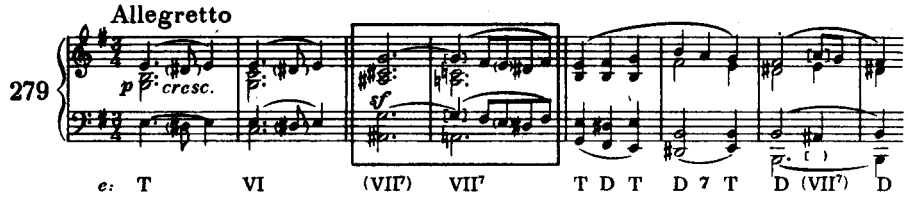


Bach: Matoušovy pašije (2. díl, chorál)



Podobně i k *zmenšenému čtyřzvuku* lze vyhledávat různé mimotonální dominanty podle toho, která z jeho malých tercií je považována za součást durové nebo mollové místotóniky. Pro analytickou praxi připomínáme, že sled dvou zmenšených čtyřzvuků v chromatickém sestupu představuje vždy odvozenou mimotonální dominantu (VII7) a víceznačnou místotóniku. Vidíme to v této ukázce z 2. věty Beethovenovy klavírní Sonáty *E* dur, op. 14, č. I:

Skenováno pro studijní účely



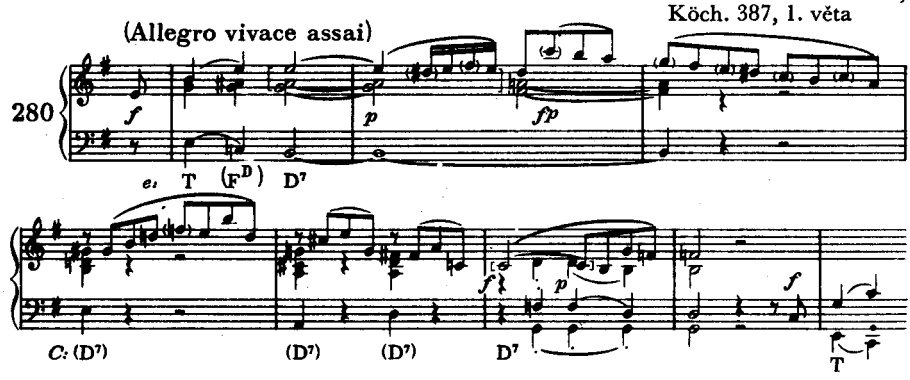
Vplynutí mimotonálního akordu do víceznačné místotóniky považujeme vždy za jeho *volné rozvedení* (srov. §§ 39 a 40).

Řetězy mimotonálních akordů

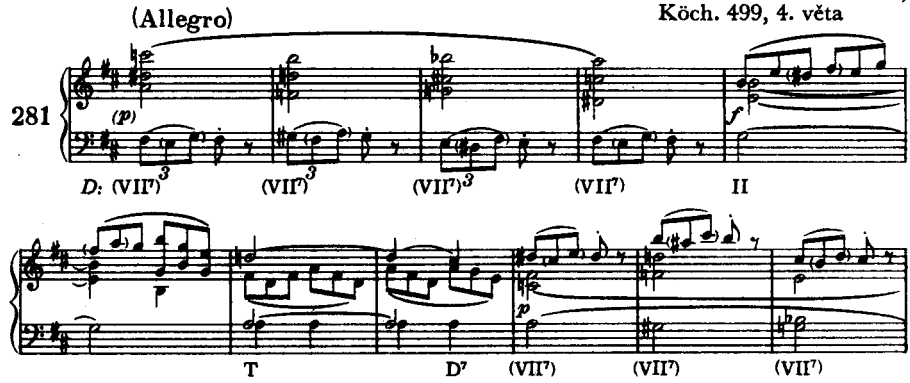
§ 56 1

Okolnost, že disonantní akord může být považován za mimotonální, ale též za místotóniku, byť víceznačnou, umožňuje skladatelům psát *série na sebe navazujících mimotonálních akordů*. V takovém *řetězu* mimotonálních akordů je každý akord vzhledem k předcházejícímu místotónikou, vzhledem k následujícímu akordem mimotonálním. Oblíbeny bývaly *řetězové sledy mimotonálních dominantních čtyřzvuků* i *zmenšených čtyřzvuků*, jak vidíme z těchto dvou ukázek z Mozartových smyčcových kvartetů:

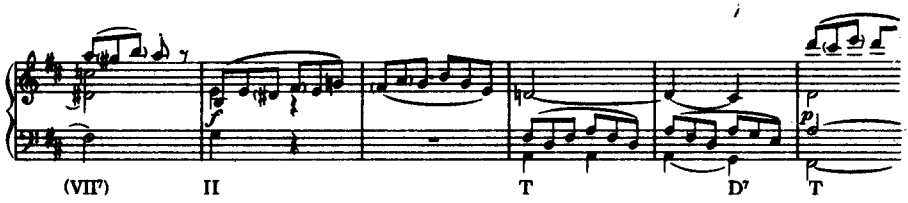
Mozart: Kvartet *G* dur, Köch. 387, 1. věta



Mozart: Kvartet *D* dur, Köch. 499, 4. věta

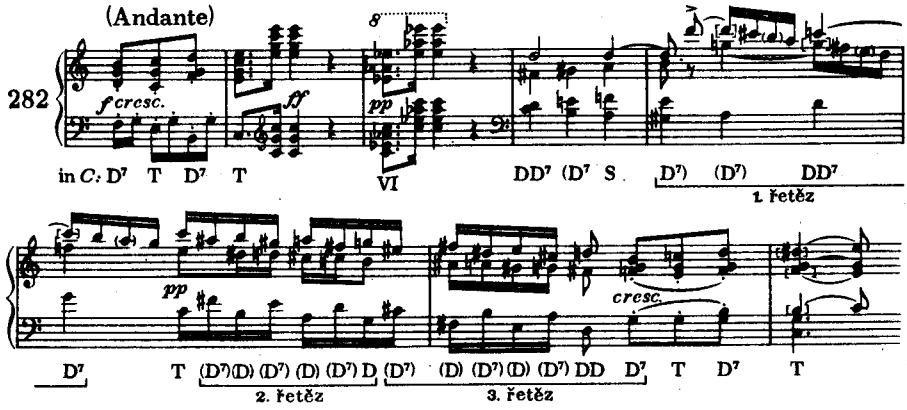


Skenováno pro studijní účely



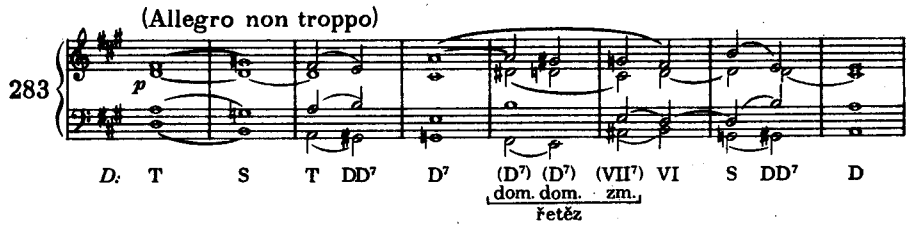
Uvedené příklady ukazují, že řetězů mimotonálních akordů lze použít jednak *se zřetelem modulačním* (př. 280), jednak *samoúčelně* (př. 281). Jednotlivé akordy řetězu mohou plynout *pravidelně* (např. po taktech, jako v př. 281) nebo *nepravidelně* (př. 280), jako *sekvence* (př. 281) nebo *v rozmanité stylizaci* (př. 280).

163 V řetězu se mohou vystřídávat mimotonální akordy různých tříd, čtyřzvuky i trojzvuky. Vidíme to ve Voříškově Fantazii, op. 12:



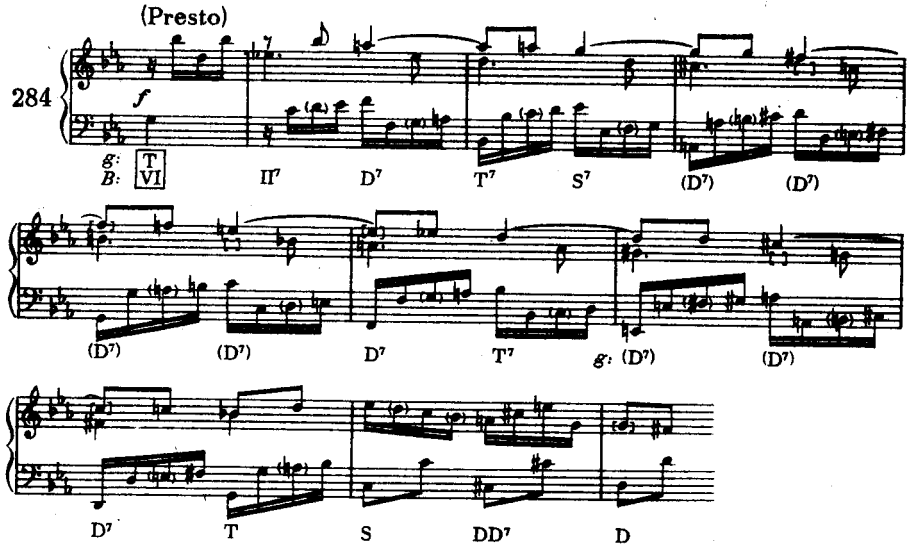
Zde se uplatňují 3 řetězy. Každý končí na některém akordu hlavní tóniny. Pozornosti si zasluhují poměry při nástupu 2. a 3. řetězu: ve vztahu k první mimotonální dominantě působí předcházející tonální akord jako frygický (in *H:* F *c e g* D⁷ *fis ais cis e*, in *Fis:* F *g h d* D⁷ *cis eis gis h*). Vztah mezi trojzvukem na VI. stupni z *c* moll *(as c es)* a druhou dominantou *(d fis a c)* je rovněž takový. Tonální zneklidnění, uvozené akordem z *c* moll *(as c es)*, je v dalším průběhu hudby vystupňováno tím, že skladatel nakládá s dominantním čtyřzvukem *d fis a c* ne jako s druhou dominantou, nýbrž jako s durovou subdominantou z *a* moll. Po všech tonálních zákrutech se proud hudby nakonec ustaluje v hlavní tónině *C* dur; všechny tonální komplikace byly tedy samoúčelné (jen „pro zpestření"), nebylo jich využito k modulaci.

Jak může být využito v souvislém řetězu čtyřzvuků různého druhu (dominantního a zmenšeného), ukazuje tento úryvek ze 4. věty Mozartova Kvartetu *A* dur (Köch. 464):



Jak snadno se může přeměnit diatonická sekvence ve vybočující, v níž se uplatňuje řetěz mimotonálních dominant, vidíme z této ukázky z klavírní Partity od F. X. Brixiho:

Skenováno pro studijní účely



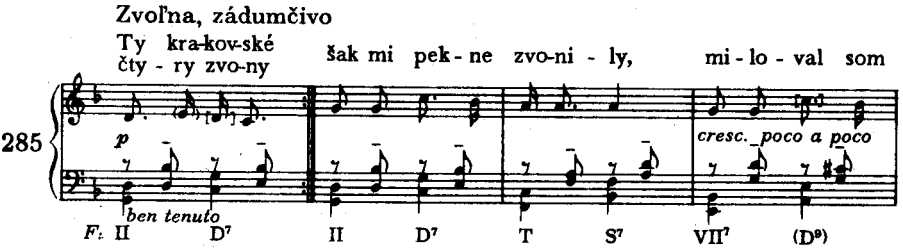
Poučné je přehrát si tuto ukázku tak, aby se v taktech 3–6 uplatňovaly jen tóny náležející do *B* dur (s *b* a *es*); vznikne tak čistá diatonická sekvence. K přeměně tonální sekvence na vybočující přivedla zde skladatele snaha po harmonickém oživení hudby.

Nepravidelné a opuštěné mimotonální akordy. Rozmanité uplatňování mimotonálních akordů

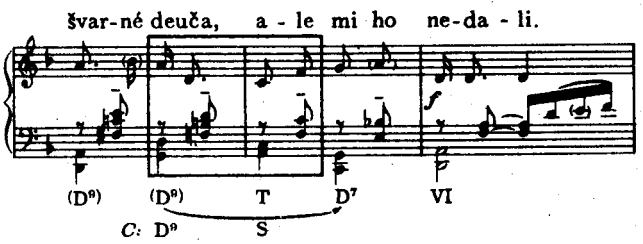
§ 57

Přísné rozvedení mimotonálního akordu je založeno na přirozeném spádu netónického akordu do tóniky; pro každou mimotonální dominantu pak platí jako vzor pro rozvedení do místotóniky spoj D T. Je přirozeno, že skladatelé, zejména novější, nespokojí se vždy takovým uniformním postupem, nýbrž hledají jiná řešení. Odtud vyplývá obliba volného rozvádění mimotonálních akordů a rozvádění do víceznačných místotónik. Zvlášť neobvyklé volné spoje mimotonálních akordů můžeme pak označit jako jejich *nepravidelné rozvedení*. Patří sem zejména rozvedení na způsob spoje D S, který působí neobvykle, „nepřirozeně". Je-li rozvedení vůbec pominuto, mluvíme o mimotonálním akordu jako o *opuštěném;* opuštěný mimotonální akord bývá však přece jen vhodným způsobem spjat s příslušnou místotónikou, např. tím, že místotónika je uvedena předem nebo v blízkém okolí.

S *nepravidelně rozvedenou mimotonální dominantou* setkáváme se v jedné písni z Novákových „Slovenských spevů" (seš. II, č. 22):

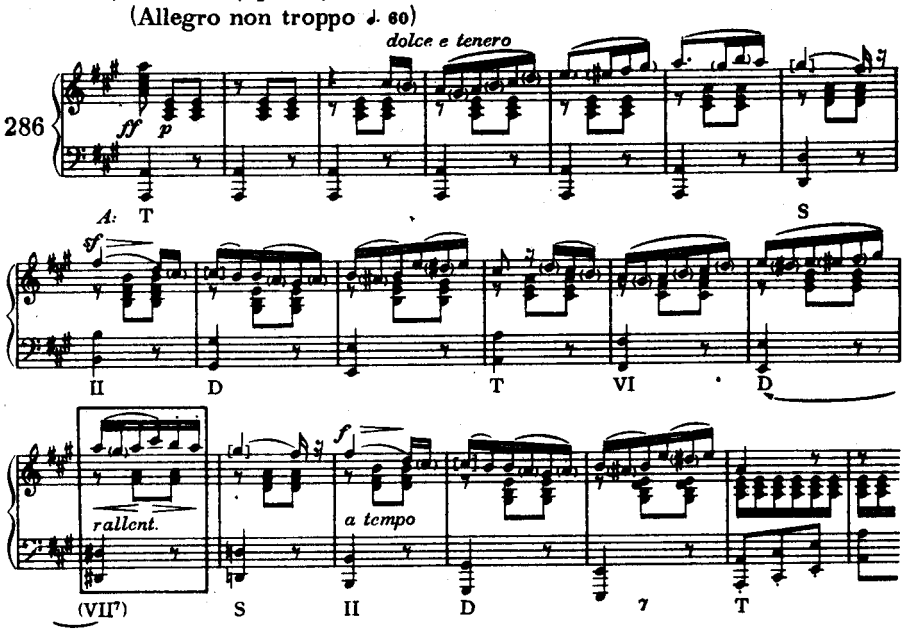


Skenováno pro studijní účely



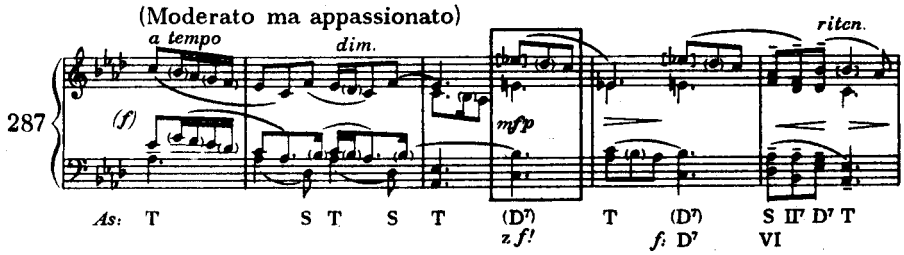
Série tří mimotonálních dominantních pětizvuků zde představuje řetěz. Proto cítíme i poslední pětizvuk *g h d f a* jako mimotonální; ovšem vzhledem k následující tónice bylo by jej možno pojímat též tonálně, a to jako lydicko-subdominantní funkční smíšeninu (z L *e g h* a z S *b d f*). Přihlédneme-li pak k dalšímu akordu D⁷ *c e g b*, můžeme jej
165 považovat za příslušnou místotóniku, ovšem oddálenou (srov. § 40); rozvedení do oddálené místotóniky je vyznačeno šipkou.

Opuštěnou mimotonální dominantu nacházíme ve 2. větě Berliozovy „Fantastické symfonie“ (op. 14):



Zmenšeně malý čtyřzvuk *dis fis a cis* (v rámečku) je zde odvozenou mimotonální dominantou z *E* dur; do místotóniky *e gis h* však tento akord nevplyne, je tedy opuštěn; místotónika se však přece jen ozvala předtím, jak ukazuje zpětná šipka.

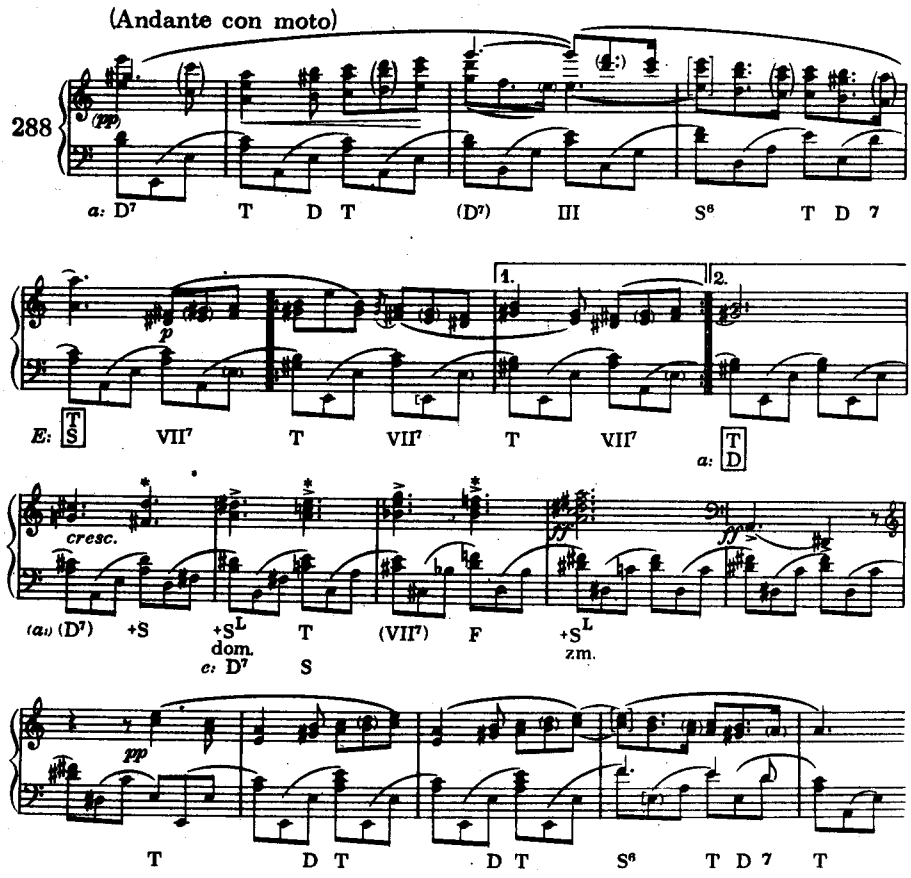
Opuštěna je též mimotonální dominanta, která zazní v tomto úryvku z Foerstrova klavírního cyklu „Růže vzpomínek“ (op. 49, č. 2):



Skenováno pro studijní účely

Čtyřzvuk *c e g b*, obohacený průtahem k nóně, ozve se zde dvakrát. Svým zvukem působí jako mimotonální dominanta (neboť má dominantní složení); jeho místotónika není však nikde uvedena ani jako rozvodný akord, ani předběžně. Při druhém uvedení tohoto akordu použil skladatel „vysvětlujícího spoje" D^7 VI z *f* moll.

Ve snaze po rozmanitosti neuchylují se skladatelé vždy jen ke krajnostem nepravidelných a opuštěných mimotonálních akordů, nýbrž spokojují se též *rozmanitým využíváním mimotonálních akordů různého funkčního významu a různého druhu.* Stačí, když se vedle mimotonální dominanty ozve mimotonální subdominanta nebo mimotonální alterovaný akord, stačí, když za místotóniku je vyhlédnuta pomocná funkce. Jak může skladatel takovými prostředky tonálně rozvlnit hudební proud, slyšíme ze střední části této ukázky z jedné z Mendelssohnových „Písní beze slov" (op. 62, č. 5):



Tónina *a* moll je zde účinně nahlodána rozmanitými prostředky tak, že o ní lze jen stěží mluvit jako o tónině skutečně vládnoucí. Uvedený funkční výklad jednotlivých akordů je pak problematický potud, že vychází z tóniny *a* moll, která byla zřetelně opuštěna modulací do *E* dur a nebyla jasně obnovena. Akordy označené hvězdičkou (+S *d fis a*, T *a c e*, F *b d f*) lze sice funkčně vysvětlit podle dalšího průběhu hudby, nepůsobí však přesvědčivě v době, kdy skutečně znějí. Tím víc to platí o odlehlejších alterovaných akordech $+S^L$ *h dis fis a* a $+S^L$ *dis fis a c*. Z ukázky vidíme, jak rozmanité tonálně funkční komplikace vedou neodvratně k celkové *tonální labilitě* a *neurčitosti*.

Skenováno pro studijní účely

§ 58 Možnosti složitější souhry mezi tóninami. Obecné funkční pojetí akordů a jejich zjednodušené značení

Možnosti bohatší, rozmanitější, a tím i složitější souhry mezi tóninami jsou dány *existencí pomocných funkcí a možností jejich míšení s funkcemi hlavními.*
167 Možnosti prolínání tónového materiálu hlavních a pomocných funkcí v jednotlivých funkčních smíšeninách jsou takové, že vskutku *každý akordický druh a každá jeho transpozice má tonálně funkční smysl v každé tónině.* (Neplatilo to, pokud jsme se omezovali na míšení pouze hlavních funkcí — srov. kap. IV.) Přitom jsou ovšem některé akordy a jejich transpozice v určité tónině *bližší*, v jiné *vzdálenější*, v některé dokonce velmi *odlehlé.* O zvlášť odlehlých akordech lze pak říci, že v tónině prakticky „nejsou".

Pro posouzení blízkosti nebo odlehlosti akordů je rozhodující účast jednotlivých funkcí: účast funkce odlehlé způsobuje, že i funkční smíšenina je odlehlá. Pro orientaci uvádíme *pořadí odlehlosti netónických funkcí:*

+D ±S	+F +L	-L -F -D
blízké	vzdálenější	odlehlé

Vskutku odcizující je účast velmi odlehlé *mollové dominanty* ve funkční smíšenině, náležející do tóniny dur; prakticky to znamená, že účast sníženého VII. stupně v akordu v dur (např. tónu *b* v *C* dur) způsobuje, že akord je funkčně tak odlehlý, že s ním není radno již počítat jako s akordem náležejícím do tóniny.

Oddálení od jedné tóniny znamená vždy *přiblížení k tónině jiné.* Zazní-li ojedinělý akord, blízký cizí tónině, mluvíme o něm jako o akordu mimotonálním; zazní-li celá série takových akordů, jde o opuštění tóniny, tj. o vybočení nebo modulaci, popřípadě o tonální skok.

Každý *tonálně funkční výklad* hudby závisí na *hodnocení blízkosti nebo odlehlosti jednotlivých akordů i celých jejich skupin.* Ježto pak při tomto hodnocení se uplatňuje kromě objektivně daných znaků též subjektivní postoj („cítění"), je možno v konkrétních případech připouštět dvojí nebo i několikerý výklad; takový druhý nebo třetí výklad znamená zpravidla prohloubení a bližší osvětlení výkladu prvního. (V jednoduchých případech k takovému prohlubujícímu druhému výkladu nemůže ani dojít.) Nejde tu tedy o bezradnost, nejistotu.

Při tonálně funkčním výkladu složitějších harmonických postupů je radno nespokojovat se jediným výkladem, zvláště ne takovým, který bylo třeba pracně vyhledat. Vedle výkladu, který považujeme za správný nebo nejvhodnější, je třeba *aspoň přihlédnout k výkladům jiným,* podle našeho mínění snad méně vhodným. Již sama okolnost, že takové méně vhodné výklady se mohou vynořit, *přispívá k bližší tonálně funkční charakteristice* zkoumaného úseku hudby.

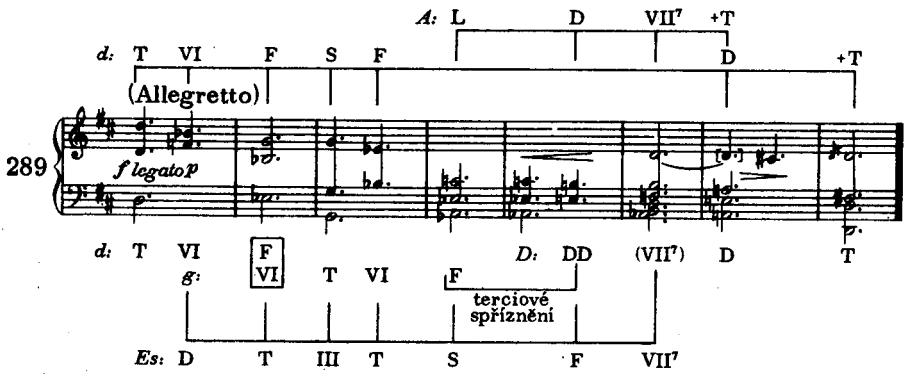
Při styku dvou tónin stačí sice zjištění oblastí, ve kterých vládnou, pro hlubší proniknutí do tonální souhry je však přece jen třeba vysledovat, jakým způsobem a v jaké míře zasahují jednotlivé tóniny ojedinělými akordy též přes hranice svých oblastí (srov. dříve uvedený př. 274). Je třeba si uvědomit, že takovým *prostupováním tónin* vyvolává skladatel dojem ucelenosti i tehdy,

Skenováno pro studijní účely

přistavuje-li k sobě tóniny odlehlé. Platí to i o jednotlivých mimotonálních akordech, tj. minimálních výpůjčkách z cizích tónin. Mimotonální akord zapadá tím lépe do svého okolí, čím více má v něm akordů sobě blízkých (tj. takových, které patří do hlavní tóniny a mohou přitom být zároveň pojímány jako náležející do tóniny, z níž byl mimotonální akord vypůjčen). Je tedy radno při hodnocení mimotonálního akordu povšimnout si též jeho dále zašlehajících *tonálních kořenů*, daných spřízněnými akordy v okolí; zejména zasluhuje pozornosti *uvádění* mimotonálního akordu.

Z funkční přináležitosti každého akordu do každé tóniny plyne, že všechny modulace, vybočení a tonální skoky lze vykládat *pomocí přehodnocení*. Poněvadž ojedinělý mimotonální akord představuje zásah cizí tóniny, byť omezený na nejmenší míru, platí i pro něj možnost výkladu pomocí funkčního přehodnocení: akord před ním se přehodnocuje na funkci jeho tóniny, akord po něm (místotónika) pak zase zpět na funkci v hlavní tónině. Jenom z praktických důvodů (pro zjednodušení) mluvíme o tonálních skocích, chromatickém pozměňování, skrytém spříznění mezi akordy a o mimotonálních akordech bez příhledu k přehodnocovacímu procesu. Pro hlubší pochopení je však vždy radno se podívat zblízka, jaké a jak odlehlé akordy jsou přehodnocovány, neboť podle toho můžeme teprve objektivně vymezit („změřit") účin skoku, modulace nebo jednotlivého mimotonálního akordu. 168

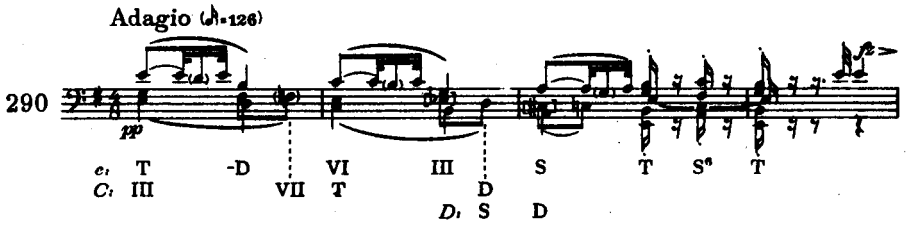
Jako ukázku všestrannějšího a tím i prohloubenějšího tonálně funkčního výkladu hudby podáváme rozbor harmonicky zajímavých závěrečných taktů v Rejchově Fuze *D* dur:



Prostý výklad s vychýlením do *g* moll a návratem pomocí terciového spoje do hlavní tóniny je uveden bezprostředně pod notami. Dvojí postup T VI F (jednou od tónu *d*, podruhé na způsob sekvence od tónu *g*) odvádí nás do největší možné vzdálenosti od východiska *(D - As)*; není pochyby, že nástup akordu *as c es* představuje pro posluchače velké překvapení. Přesto však celková tonální srostitost uvedené hudby je očividná a nelze o ní pochybovat. Prověříme si ji teoreticky tím, že vystopujeme *příslušnost jednotlivých akordů různým tóninám*, jak ukazují přidané řádky značek. Z nich zároveň vidíme, že i pro modulaci, provedenou na základě terciového spříznění trojzvuků *as c es* a *e gis h*, lze snadno nalézt funkčně přehodnocované akordy.

Konfrontace různých výkladů prosvětlí někdy zajímavým způsobem i prostý, cele do jedné tóniny náležející tok hudby, jestliže se v něm uplatňuje třeba jen několik sporadicky roztroušených chromatických neakordických tónů, jako např. v těchto vstupních taktech 1. věty Dvořákovy symfonie „Z Nového světa":

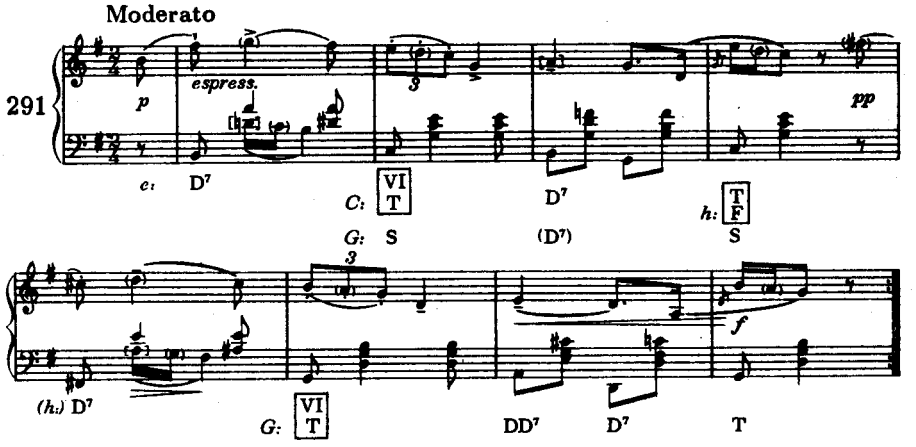
Skenováno pro studijní účely



Melodický postup *fis-(f)* v prvním taktu chápeme v *C* dur ovšem obráceně než v *e* moll: *[fis]-f;* první souzvukový průřez *(d fis h)* je zde sice prostší než druhý *(d f h)*, je však funkčně odlehlejší (L). Příklon k *C* dur je zde dán použitím aiolské septimy *d*, a to jak v horní melodii (střídavý tón *d*), tak i v mollové dominantě; průchod *f* pak na sebe poutá tolik pozornosti (adagio!), že může působit jako tonální akordický tón právě v *C* dur.

169 Tón *cis* na začátku třetího taktu mění dočasně náležitou mollovou subdominantu na durovou, při čemž navíc sled dvou durových trojzvuků *g h d - a cis e* velmi jasně upomíná na postup S D, a tím i na tóninu *D* dur. Není pochyby, že i takové nepatrné záblesky vedlejších tónin *C* dur a *D* dur příjemně osvěžují základní tóninu *e* moll.

Naproti tomu i ve fantasticky rozeklaném sledu akordů můžeme vystopovat harmonické souvislosti, přispívající k skryté soudržnosti. Vidíme to hned na začátku Smetanovy Polky *e* moll ze „Vzpomínek na Čechy" (op. 13, č. 1):



Pozoruhodné je, že hlavní tónina celé skladby, *e* moll, je vyjádřena jenom klamným spojem hned na začátku; tónika *e g h* se nikde neozývá. Tonální skok mezi předvětím a závětím (ve 4. taktu) je vyhrocen tritonovým spojem in *h* F D⁷. Jednotícím pojítkem je závěrečná tónina *G* dur (v níž pak skladba též pokračuje); do ní náleží jako subdominanta akord *c e g* v předvětí (v 2. a 4. taktu), což však posluchač cítí až po odznění celé periody (8 taktů), kdy tónina *G* dur teprve pevně zakotví.

Pro všestranný, do hloubky zabírající tonálně funkční výklad hudby je důležité sledovat jednak *detailní vzezření použitých akordů*, jednak však též jejich zcela *obecný rámcový funkční význam*. Do všech podrobností jsou zachyceny jednotlivé akordy v notovém zápise. *Značky*, jichž používáme při harmonickém výkladu, představují pak vždy jisté *zobecnění*. Systém značek lze ovšem utvořit různě, buď tak, že vyhovuje co nejvíce požadavku po zachycení podrobností, nebo zase tak, že tyto podrobnosti přehlíží a zachycuje jen základní, vskutku nejobecnější rysy akordů. A právě tak, jako doporučujeme při analýze akordických postupů přihlédnout k několikerému možnému výkladu, můžeme i *pro jednotlivé akordy* doporučit *různé značky, vystihující v odlišném stupni zobecnění jejich podstatu.*

Skenováno pro studijní účely

Při praktickém studiu harmonie je lépe začínat se značkami, které jen málo zobecňují, neboť pomocí takových značek se snáze orientujeme. Na pokročilejším stupni („vyznáme-li se už v materiálu") je však radno aspoň občas používat značek víc zobecňujících. Značky, jichž jsme používali v kap. I—IV, byly vskutku jen málo zobecňující; podle každé značky bylo možno si představit zcela určitý akord (např. S, II, II^7, VII, VII^7, D^9 apod.), přičemž vhodným doplněním v novém řádku bylo možno akord ještě blíže vymezit (značkami 6, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ atd. pro tvary, značkami + nebo — pro rodovou příslušnost apod.). V kap. V, v níž jsme se seznámili s pomocnými funkcemi, začali jsme používat značek obecnějších (D^L, S^L, F^D apod.), podle nichž už nebylo možno (bez současného nahlédnutí do not) vždy bezpečně říci, o který a jaký akord jmenovitě jde. Jen znalost stěžejního klasického principu pro vytváření funkčních smíšenin po tercích vymezovala okruh možností. (Vyloučena byla též chromatická střetnutí, např. *d dis, d des* apod.) 170

Pro akordy, které jsme poznali v kapitolách I—IV, je však možno používat rovněž *obecnějších značek*, konformních se značkami D^L, F^D apod., a to podle účasti jednotlivých hlavních funkcí. Tak pro dominantní čtyřzvuk i pětizvuk lze používat značky D^s, ježto oba akordy, D^7 i D^9, představují smíšeninu dominanty se subdominantou. Podobně lze značit Rameauovu subdominantu jako S^D, ježto představuje funkční smíšeninu dominantně subdominantní, subdominantní čtyřzvuk S^7 jako S^T, ježto představuje smíšeninu tónicko-subdominantní, apod. Pro takové obecnější značky je příznačné, že každá představuje dva nebo více navzájem podobných, přece však rozdílných akordů. (Např. D^s může znamenat D^7 nebo D^9, avšak též VII, VII^7; S^T může znamenat S^7, avšak též S^9).

Konformně se značkami D^7, S^7, VII^7 apod. lze utvořit i pro alterované akordy značky méně zobecňující s použitím znaku < pro zvýšení tónu a znaku > pro snížení tónu. Akord D^F *g h des f* v *C* dur by pak měl značku D$^7_5$>, akord D^L *g h dis f* v *C* dur D$^7_5$< apod. Obecný zvyšovací nebo snižovací znak může se též nahradit příslušnou posuvkou (♯ nebo ♮ místo < pro zvýšení, ♭ nebo ♮ místo > pro snížení). Pro frygický akord lze pak používat značky T< (tj. o půltón vyšší tónika), pro lydický akord pak T> (tj. akord o půltón nižší než tónika).

Nevýhoda málo zobecňujících značek je v jejich mnohosti a v jejich složitosti, která je obtížná zejména u bohatěji funkčně promíšených akordů. Výhoda jednoznačnosti je pak opravdu problematická. Nevýhoda víc zobecňujících značek — jejich víceznačnost — ustupuje do pozadí před jejich poměrnou jednoduchostí a malou početností. Zvláště je to patrné u vysoce zobecňujících značek, k nimž se nyní obrátíme.

Vysoce zobecňující značky jsou takové, které postihují jen *podstatu akordu.* Jsou krajně jednoduché a je jich málo. Tak pro každý akord, jehož podstatou nebo podstatnou složkou je dominanta, můžeme používat jednotné značky D bez ohledu na to, jde-li o trojzvuk nebo čtyřzvuk nebo o alterovaný akord s účastí lydickou či frygickou. Téže značky v závorce (D) použijeme pak pro všechny mimotonální dominanty, trojzvuky i čtyřzvuky atd. I pro akordy na VII. stupni by platila táž značka D. Podobně pak znamená S každý akord, v němž podstatnou úlohu hraje funkce subdominantní. Totéž platí pro značky F a L: nejsou to jen trojzvuky, nýbrž i alterované akordy s převahou těchto funkcí.

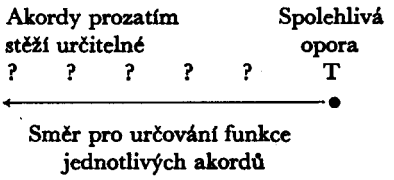
Používání vysoce zobecňujících funkčních značek je výhodné v hudbě, v níž se vyskytují složité souzvuky. Pro osamocené jednoduché akordy, např. konsonantní trojzvuky, je však radno setrvat u římských číslic jakožto značek méně zobecňujících, neboť jsou jednoduché a jejich funkční význam lze vždy snadno odvodit; nadto pak právě takové jednoduché akordy, pokud

Skenováno pro studijní účely

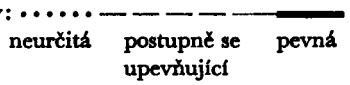
nejsou vytvořeny přímo na příslušných stupních jednotlivých funkcí, ztrácejí snadno svůj funkční vztah k tónice hlavní tóniny, přiklánějíce se k tóninám jiným (nejčastěji k těm, v nichž představují samy některou jednoduchou funkci).

§ 59 Tonálně funkční rozbor složitější hudby. Literatura k rozboru

71 Při harmonickém rozboru složitější hudby působívá začátečníkům obtíže samo *určení tóniny*. Rozpaky při určování tóniny vyvěrají z toho, že její vláda nebývá zprvu nijak zřetelná, a pak, po zpevnění, často zase mizí. Pro takové případy lze doporučit tento praktický postup: partie, které budí pochybnost, prozatím přejdeme, načež *od místa, v němž se vláda určité tóniny bezpečně projevuje* (např. od dobře vymezené tóniky), *postupujeme pozpátku a určujeme teprve funkce jednotlivých akordů*. Postupujeme tedy takto:



Rozumí se, že v takovém případě není vláda tóniny zjevná od prvopočátku, nýbrž postupně se teprve utváří a upevňuje. Můžeme to znázornit takto:



Neurčitost tóniny na počátku oblasti, v níž pak vládne, bývá podtržena tím, že oblast začíná *mimotonálním akordem*. (Srov. dříve uvedené příklady 269, 280, 284.) Podobně je tomu v případech, kdy oblast určité tóniny začíná odlehlým *alterovaným akordem*. (Srov. př. 266, 268, 271.) Z hotového rozboru nebývá pak vždy patrno, proč právě na takovém místě se předpokládá začátek vlády určité tóniny, když pro ni zatím celkem nic nesvědčí; *vysvětlení musíme hledat vždy až v dalším průběhu hudby*.

Pro běžnou analytickou praxi stačí zpravidla jediný, nejvhodnější výklad; bývá to výklad *nejjednodušší*. Jak však už bylo upozorněno v § 58, je radno prosvětlit složitější postupy akordů ještě dalšími, pomocnými výklady. Zejména to platí o místech, kde jsou tóniny spojovány jen na základě chromatického posunutí nebo na základě osvědčeného spříznění akordů, tercového nebo tritonového (§ 54). Ze zkušenosti můžeme sice vždy předpokládat, že takové přistavění dvou tónin se dá nakonec „nějak" vysvětlit, přece však bude radno aspoň někdy vysledovat, ve kterém akordu konkrétního případu se uskutečňuje *funkční přehodnocení*, a jaké.

Pokud jde o *značení akordů*, lze používat značek méně nebo více zobecňujících (a tím i složitějších nebo jednodušších) podle toho, chceme-li poukázat víc na detaily nebo postihnout spíš jen hlavní obrysy.

V dalším upozorňujeme na úseky skladeb, hodící se k rozboru.

Skenováno pro studijní účely

Bach: Temperovaný klavír, I. díl. Preludium **Cis dur** (v průběhu odlehlé tóniny). Preludium **d moll** (v závěru řetěz mimotonálních dominant v podobě zmenšených trojzvuků a neúplných zmenšených čtyřzvuků). Preludium **F dur** (v taktech 8–9 modulace pomocí přehodnocení akordu VI v *d* moll na F in *A*). Preludium **h moll** (zejména závěrečné takty). — Temperovaný klavír, II. díl. Preludium **C dur.** Preludium **d moll.** Preludium **Es dur** (viz též př. 222 v kap. IV). Preludium **f moll.** Preludium **fis moll.** Preludium **G dur** Preludium **g moll** Preludium **a moll** (bohatá chromatika; zde je užitečné uplatnit dvojí současný výklad: 1. přihlížející v hlavních rysech k celkovému průběhu, 2. přihlížející k funkčnímu významu harmonií na každé osmině a k jejich spojům). Preludium **h moll.** — Chromatická fantazie a fuga pro klavír (zejména Fantasia, v níž se vyskytují řetězy mimotonálních akordů, enharmonické záměny aj.). Preludium a fuga *g* moll pro varhany (v Preludiu enharmonické záměny jednotlivých tónů ve zmenšených čtyřzvucích, využívaných tak k překvapivým rozvodům). — Mše *h* moll (Hohe Messe), v části *Credo* oddíl „Crucifixus" (*e* moll, č. 16 celé mše; zde bohatá chromatika v jednotlivých variacích rozmanitě harmonizovaná, na konci pozoruhodná modulace se závěrem do paralelní tóniny *G* dur). — Janovy pašije, zejména č. 7 (chorál „O grosse Lieb', o Lieb' ohn' alle Maasse"), č. 19 (tenorová árie „Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin"), 40 (chorál „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn", zde závěr). 172

Beethoven: Sonáty pro klavír. **F moll,** op. 2, č. I, 1. věta, po repetici sled tónin *As - b - c - b - As - f.* **A dur,** op. 2, č. II, 2. věta, od taktu 19: závěr *D, h - fis - G - - D;* 3. věta (v 1. díle *A - fis - gis - - A*, řetěz mimotonálních dominant; začátek 2. dílu viz v př. 159). **C dur,** op. 2, č. III, 1. věta, od taktu 27 sled tónin *g - d - a - g - G* s použitím mimotonálních akordů; 2. věta. **Es dur,** op. 7, 2. věta. **D dur,** op. 10, č. III, 1. věta, po repetici: *d, B - g - Es - D;* 3. věta. **C moll,** op. 13, 1. věta, po repetici *(Tempo I):* modulace *g - e* pomocí enharmonického přehodnocení zmenšeného čtyřzvuku; 2. věta, zejména od taktu 37 *(as - E - As).* **As dur,** op. 26, 1. věta, zejména variace III (*as* moll); 3. věta. **Cis moll,** op. 27, č. II, 1. věta; 2. věta (zejména *Trio*). **D moll,** op. 31, č. II, 1. věta. **Es dur,** op. 31, č. III, 1. věta. **C dur,** op. 53, 1. věta: T DD^7 D (S D^7) S –S D^7 –T atd.; 2. věta (srov. př. 270). **F moll,** op. 57, 1. věta. **E moll,** op. 90, 2. věta.

4krát

A dur, op. 101, 1. věta (v taktu 9 klamně rozvedená mimotonální dominanta); úvod k 3. větě *(Adagio, ma non troppo, con affetto).* **B dur,** op. 106, 3. věta (v taktu 14 vybočení z *fis* moll do *G* dur rozvedením čtyřzvuku *cis e g b = ais* ve významu S^{Lt}, totéž znova v taktech 21–22; v dalším průběhu pozoruhodné modulace). **Es dur,** op. 109, 1. věta *(Vivace ma non troppo, Adagio espressivo);* 2. věta (*Prestissimo*, zde pozoruhodný nástup reprízy u „*ff tutte le corde*" v *a* moll, když předtím vyzněl hudební proud v *pp* na dominantě z *h* moll; v taktu 50 od konce překvapující nástup akordu F *f a c* z *e* moll po akordu D *fis ais cis* z *h* moll); 3. věta, téma *(Andante molto cantabile ed espressivo)* a 1. variace *(Molto espressivo).* **As dur,** op. 110, zejména 3. věta *(Adagio ma non troppo).* — Kvartety. **F dur,** op. 18, č. I, 1. věta, od taktu 13 zmenšené čtyřzvuky ve významu mimotonálních dominant, v taktu 22 akord *h d f as* ve významu *gis h d f* z *A*, v taktu 24 akord *cis e g b* ve významu *e g b des* z *F*; v dalším průběhu účinné vybočení do *As* dur, v taktu 18 před repeticí nečekaná změna tónorodu z *C* na *c* a návrat zpět pomocí akordu *f a c es* ve významu *f a c dis* (= mimotonální alterovaný akord v podobě dominantního čtyřzvuku, z *a* moll); 3. věta. **D dur,** op. 18, č. III, 1. věta; 3. věta (v *Minore* po repetici tonální skok *a - c*). **B dur,** op. 18, č. VI, 4. věta (*La Malinconia*, enharmonické záměny). **F dur,** op. 59, č. I, 2. věta. **E moll,** op. 59, č. II, 1. věta (účinné vybočení do tóniny frygického akordu v 6. taktu; po repetici sled tónin *es - h - c - As - Des - b - h* atd.); 2. věta (v 7. taktu víceznačná místotónika *ais cis e*, jíž předchází mimotonální dominanta z *cis* moll). **C dur,** op. 59, č. III, 1. věta, *Introduzione.* **Es dur,** op. 74, začátek 1. věty (Poco Adagio). **F moll,** op. 95, 1. věta. — Klavírní tria. **Es dur,** op. 1, č. I, finále (výskyt řetězu mimotonálních dominant, pozoruhodná modulace do tóniny frygického akordu *E* dur). **G dur,** op. 1, č. II, 1. věta (ze-

Skenováno pro studijní účely

jména úvod *Adagio*, pak partie začínající v klavíru *pp* 23 takty před repeticí). **C moll,** op. 1, č. III, 1. věta (po repetici *es - H - f* atd.). **Es dur,** op. 70, č. II, 3. věta (enharmonické záměny po taktu 99). — Smyčcové trio *D* dur, op. 9, č. II, 3. věta. — Koncert pro housle a orchestr *D* dur, op. 61, 2. věta. — Ouvertury. **Egmont** (*As - A - As* po taktu 82). **Leonora III** (zejména úvod *Adagio*). — Symfonie. **I,** *C* dur, op. 21, 2. věta. **II,** *D* dur, op. 36, úvod k 1. větě *(Adagio molto)*. **III,** *Es* dur, op. 55, provedení 1. věty (po repetici). **IV,** *B* dur, op. 60, úvod k 1. větě *(Adagio)*. **V,** *c* moll, op. 67, 2. věta.

Benda Jiří: Sonáty pro klavír. **I,** *B* dur, 1. věta *(Allegretto)*, po repetici (řetěz mimotonálních dominant). **IV,** *F* dur, 1. věta *(Allegretto assai moderato)*, po repetici; 2. věta *(Largo)*; 3. věta *(Presto)*. **V,** *g* moll, 3. věta *(Tempo di minuetto)*. **VII,** *c* moll, 1. věta *(Allegro moderato)*. **IX,** *a* moll, 1. věta (*Allegro*, postupné modulace z *a* moll až do *As* dur).

173 **XII,** *c* moll, 2. věta (*Un poco largo, Es - es - Fis* atd.).

Berlioz: „Fantastická symfonie", op. 14, 2. věta *(Un bal)*, hlavně začátek, pak střední část s citátem „idée fixe" (viz př. 286). — „Romeo a Julie", 4. díl, scherzo „Královna Mab" (Prestissimo). — Ouvertura „Král Lear", op. 4.

Borodin: Symfonie *h* moll (II), 3. věta, první dva oddíly (*Andante Des* dur, *Poco animato C* dur).

Brahms: Symfonie. **I,** *c* moll, op. 68, 1. věta, úvod *(Un poco sostenuto)*; 2. věta *(Andante sostenuto)*. **II,** *D* dur, op. 73, 1. věta, expozice (k repetici). **III,** *F* dur, op. 90, 1. věta. — „Německé repuiem", vstupní sbor „Selig sind, die da Leid tragen".

Bruckner: Symfonie. **VI,** *A* dur, 2. věta, prvních 40 taktů (v taktu 6 v hoboji nerozvedené střídavé tóny *c - a* v rámci akordu *ges b des*, z taktu 36 do taktu 37 účinná modulace z *Cis* dur do *C* dur přehodnocením z D^7 na $-S^L$). — **VII,** *E* dur, 1. věta, prvních 50 taktů; 2. věta, první část v taktu $^4/_4$, až k označení *Moderato*.

Čajkovskij: „Evžen Oněgin", ouvertura; vstup k 2. dějství (*Andante non tanto*, až k *Tempo di Valse*); z 3. dějství arie knížete „Ó láska klíčí v každém věku".

Dusík: Sonáta *fis* moll, op. 61, „Élégie harmonique", úvod k 1. větě *(Lento patetico)*.

Dvořák: Siluety pro klavír, op. 8. **Č. 2** (*Des* dur, s řetězem mimotonálních dominant v rychlém pohybu). **Č. 3** (*Des* dur, vstupní akordy před vyjasněním tóniny *Des* dur je třeba funkčně vztahovat většinou k dominantě *as c es ges;* zmenšený čtyřzvuk před subdominantou v taktu 4 lze vztahovat buď rovněž k dominantě nebo též jako *d f as eses = d* k subdominantě). **Č. 11.** — Dumka a furiant pro klavír, op. 12 (ve furiantu pozoruhodný modulační obrat na konci středního dílu u quasi Andante). — Tema con variazioni pro klavír, op. 36 (*Tema*, pak variace III a VI). — Sonatina pro housle a klavír, op. 100, 1. věta, provedení (po repetici až k taktu 116, hlavní tóniny *B, Des, e, G*). — „Večerní písně", **op. 3, č. 4** („Když Bůh byl nejvíc rozkochán"). **Op. 31, č. 4** („Vy všichni, kdo jste stísněni"). — „Cigánské melodie", op. 55, č. 3 („A les je tichý kolem kol", viz př. 189). — „V národním tónu", op. 73, č. 1 („Dobrú noc"). — „Biblické písně", op. 99, č. 8 („Popatřiž na mne a smiluj se nade mnou", viz př. 46). — Smíšené sbory „V přírodě", op. 63, č. 2 („Večerní les rozvázal zvonky"). — Kvartety. **D moll,** op. 34, 1. věta, expozice (k repetici). **F dur,** op. 96, 1. věta, provedení a repríza (po repetici). **G dur,** op. 106, 2. věta. — Symfonie. **VII,** *d* moll, op. 70, 1. věta. **VIII,** *G* dur, op. 88, 2. věta, prvních 46 taktů (ke změně předznamenání). **IX,** *e* moll, „Z Nového světa", op. 95, 2. věta (viz př. 274).

Fibich: „Nevěsta mesinská", 3. jednání, proměna mezi 4. a 5. výstupem, smuteční pochod *(Tempo di marcia funebre)*. — „Námluvy Pelopovy", vstupní hudba k 1. jednání. — „Smír Tantalův", úvod k 1. jednání. — „Smrt Hippodamie", úvod k 2. jednání. „Šárka", předehra.

Franck: Preludium, chorál a fuga pro klavír, zejména chorál. — Preludium, arie a finále pro klavír, zejména vstupní takty preludia (12 taktů) a aria. — Sonáta *A* dur pro housle a klavír, 1. věta.

Händel: Concerti grossi. **Č. VI,** *g* moll, 1. věta (končí polovičním závěrem). **Č. X,** *d* moll, 3. věta (air). **Č. XII,** *h* moll, 1. věta.

Skenováno pro studijní účely

Haydn: Kvartety. **C dur,** op. 54, č. II, 1. věta, expozice (k repetici, *C, As - C* atd.). **E dur,** op. 54, č. III, 1. věta, provedení (od repetice až po návrat do *E* dur). **H moll,** op. 64, č. II, finále. **C dur,** op. 74, č. I, 3. věta (menuet). **G moll,** op. 74, č. III, 2. věta. **D dur,** op. 76, č. V, 2. věta. **Es dur,** op. 76, č. VI, 2. věta *(Fantasia)*.

Chopin: Valčíky. **Cis moll,** op. 64, č. 2, zejména střední část *Più lento* (*Des* dur). **As dur,** op. 69, č. 1, zde začátek *f:* VI D (VII^7) S = II v *As* dur, avšak též *As:* S (D) (VII^7) II S^L T D^7 T, kdež (VII^7) jakožto zmenšený čtyřzvuk má pro předcházející (D) význam víceznačné místotóniky. — Mazurky. **A moll,** op. 7, č. 2. **As dur,** op. 24, č. 3. **C dur,** op. 33, č. 3. **As dur,** op. 59, č. 2. **F moll,** op. 68, č. 4. — Nokturna. **F dur,** op. 15, č. 1, zejména 1. díl. **G moll,** op. 15, č. 3. **Cis moll,** op. 27, č. 1. — Preludia. **E moll,** op. 28, č. 4 (v taktech 2—3 *es = dis*). **Es dur,** op. 28, č. 9. **Cis moll,** op. 45.

Liszt: Consolations, č. 1, *E* dur. — „Sny o lásce", č. 3, *As* dur.

Mendelssohn: Písně beze slov. **Č. 38** (*a* moll, op. 85, č. 2). **Č. 46** (*g* moll, op. 102, č. 4), zde od taktu 3: T (D^7), (D^7) (D^7), VI F, T D^7 atd. **Č. 47** (*A* dur, op. 102, č. 5). 174

Mozart: Sonáty pro klavír. **D dur** (s větami *Allegro* $^6/_8$, *Adagio A* $^3/_4$, *Allegretto* $^2/_4$), 1. věta, provedení (po repetici, až k návratu hlavní tóniny *D* dur). **B dur** (s větami *Allegro moderato* $^4/_4$, *Andante Es* $^3/_8$, *Minuetto B, Rondo* $^6/_8$), 4. věta, zde pozoruhodné modulace *Es - H - G - B*. **A moll** (s větami *Allegro maestoso* $^4/_4$, *Andante cantabile con espressione F* $^3/_4$, *Presto* $^2/_4$), 1. věta, provedení (po repetici až k definitivnímu návratu do *a* moll). — Fantazie pro klavír. **D moll** (zejména *Adagio* až po nástup *Allegretta*). **C moll** (z r. 1785, připojená k sonátě *c* moll z r. 1784), zejména vstupní *Adagio* s překvapivými spoji akordů v terciovém spříznění). **C moll** (samostatná), provedení (po repetici). — Rondo *a* moll pro klavír (*Andante* $^6/_8$, viz př. 113). — Adagio *h* moll pro klavír ($^4/_4$). — Kvartety. **D moll,** Köch. 421, 3. věta, zejména 1. díl (v taktu 5 překvapí akord *c e g;* po repetici řetězy mimotonálních dominant). **A dur,** Köch. 464, 1. věta. **C dur,** Köch. 465, úvod k 1. větě (*Adagio*, začátek *G:* F —S^6 D^7, TD^7, T —T, podobně dále).

Novák: „Vzpomínky" pro klavír, op. 6, č. 1 *(Triste)*, začátek T S^{LT} nebo T S^{+L}; v taktu 11 na začátku +D^7, ale na konci —D^7; od taktu 15: (D^7) S D^7, T (D^7), (II —II^7, D^7) D^7, T. — Serenády pro klavír, op. 9, č. 3 (*as* moll, s mimotonálními akordy z *Ges*, modulace do *es*, skok do *H*, pak do *A* a zpět do *as*); č. 4 (srov. př. 219). — „Můj máj", op. 20, č. 1. — Písničky na slova lidové poezie moravské. „Slunko zapadlé", **op. 16, č. 1** (kolísání mezi *E - cis*). „Zarosená", **op. 16, č. 2** (používání mimotonálních subdominant v podobě zmenšeně malého čtyřzvuku k víceznačné místotónice (= —S^6), a to v taktech 11—12 a pak znova v závěru). „Vzkázání", **op. 17, č. 4** (s mimotonálními dominantami od II a VI v *Es* dur, s krátkým vybočením do nezpěvněného *G* dur, s překvapivým uplatněním akordu —VI *ces es ges* v dohře). „Hospodná", **op. 21, č. 6** (soustavné využívání mimotonálních dominantních čtyřzvuků).

Schumann: Sonáty pro klavír. **Fis moll,** op. 11, 1. věta *(Allegro vivace)*. **G moll,** op. 22, 1. věta, provedení (po repetici) a repríza. **F moll,** op. 14, 3. věta *(Quasi variazioni)*.

Smetana: „Bagately a impromptus". **Č. 1,** „Nevinnost" (řetězy mimotonálních akordů; v taktu 3 po repetici je přehodnocován akord *c e g h* z T^7 na VI^7 v *e* moll; v taktu 3 před repeticí a v taktech s tímto shodných má psaný tón *gis* význam střídavého tónu *as*). **Č. 4,** „Touha"; zde je možno slyšet jednotlivé harmonie rozprostřené vždy do poloviny taktu nebo i do celého taktu s komplikacemi neakordických tónů, zejména průtahů, lze však též sledovat drobnější dílčí harmonie; teprve sloučením obou výkladů postihneme harmonickou podstatu skladby. **Č. 8,** „Nesvár"; zde je třeba pojímat delší oktávové jednohlasy jako jediný akord (v taktech 7—10 jako *cis eis gis h*, v taktech 17—20 jako *gis his dis fis*, dále v taktech 51—56 jako *cis eis gis h*, konečně v závěru skladby od taktu 65 jako tóniku *fis a cis;* ustrnutí figuračního pohybu na rozkladu *eis a d* v taktech 77—80 opravňuje ovšem k výkladu tohoto rozkladu jako akordu *d f a*). — Šest charakteristických skladeb, op. 1. **Č. 3,** „Pastýřka"; skladba začíná řetězem mimotonálních dominant (D^7) D^9, (D^7) II, —S^6 D^7, přičemž průtažný tón *fis* v prvním akordu *a cis e g* je rozveden až při nástupu následujícího akordu.

Skenováno pro studijní účely

Č. 6, „Zoufalství"; harmonicky zajímavá je část po taktu 100; skladatelem předepsané enharmonické záměny v taktu 113 *(cis = des, a = heses)* prozrazují, že jde o funkční smíšeninu $-F^D$ z *f* moll, která zní jako konsonantní akord dur. — „Črty" pro klavír, op. 4 a 5. **„Vzpomínka"**, hlavně 2. díl (*b - C - f - G - As*, chromatické změny trojzvuků dur na moll, a tím přeměna jejich původní funkce na subdominantní). **„Zádumčivost"** (v prvním díle *gis - H*, v 3. taktu je pak přehodnocen akord S^L *e gis h cisis* na F^D z *Dis* dur, načež následuje řetěz mimotonálních dominant, ústící do akordu II *cis e gis* v *H* dur; v 6. taktu od konce je třeba chápat tón *h* v melodii jako opuštěný střídavý tón; v taktech 5—3 od konce je *fisis* tónem akordickým, *fis* neakordickým). **„Přívětivá krajina"**; v taktu 14 chromatická změna předcházejícího trojzvuku dur na trojzvuk zvětšený *as c e*, který po myšlené enharmonické přeměně na *e gis his* je rozveden jako D^L do T v *A* dur; v taktu 12 od konce probleskne tónina *Ases* dur = *G* dur; v následujícím taktu (11 od konce) je třeba pojímat basový tón *g* jako neakordický (průchodný) proti akordickému *ges* v melodii. — Tři salónní polky pro klavír, op. 7. **Č. 1,** *Fis* dur; před návratem do *Fis* dur (v taktech 39—43) výrazně oddělené harmonie v terciovém spříznění *cis - f - Cis*^{7}. **Č. 3,** *E* dur. — Tři poetické polky pro klavír, op. 8. **Č. 1,** *Es* dur. **Č. 2,** *g* moll; přeměna mollové tercie na durovou v taktu 4 lze cítit jako přeměnu funkce T na mimotonální D; je radno si povšimnout, jak jsou průchodné tóny přizpůsobovány tónině akordu, který právě zní (v taktu 7 *As* dur, taktu 43 *Es* dur, v taktu 45 *Des* dur). **Č. 3,** *As* dur; začátek: D^7 T (S, D^7) II, (D^7) S $-S^6$, D^7 T. — „Vzpomínky na Čechy ve formě polek", op. 12 a 13. **Č. 1,** *a* moll; ve středním díle *(Un poco allegramente)* modulace pomocí přehodnocení T na F (*Cis - C*, v zápětí *C - H*). **Op. 13, č. 1,** *e* moll (srov. př. 291). — „Sny" pro klavír. **Č. 1,** „Zaniklé štěstí", od označení *Quasi Andante* až k *Più vivo*, pak od zrušeného předznamenání až do konce skladby; náhlý tóninový skok do *C* dur před koncem má zároveň význam řetězu mimotonálních dominant (D) (D) D^7 T. **Č. 2,** „Útěcha"; souzvuk *as e des* před *Moderato assai* lze chápat jako průběžnou harmonii, v níž působí průtah *e*, rozvedený až při nástupu následujícího akordu *g h d f;* v 8. taktu části *Moderato assai* jsou tóny *cis* i *c* neakordické, podobně v obdobných místech dalších; v části *Più mosso* sledy dominantně znějících čtyřzvuků v terciovém spříznění (v 1. a 5. taktu); v taktu 12 této části představuje tón *es* v melodii anticipaci (podobně dále v taktu 18 tón *as* a v taktu 20 tón *b*); před závěrečným *Lento* následuje po akordu F *a cis e* řetěz mimotonálních dominant (VII) (D^7) D^7 T. **Č. 3,** „V Čechách", část *Più Allegro* až k *Tempo I.* **Č. 4,** „V salóně" (po repetici modulace *E - F* pomocí postupných chromatických změn). **Č. 5,** „Před hradem", část *dolce amoroso ma con espressione* až k *Tempo I.* — České tance pro klavír. **Č. 1,** Furiant, část *L'istesso tempo* až k *Presto*. **Č. 2,** Slepička (v taktech 56—59 jde o akord *g h d f as*, v závěrečném *Prestu* je třeba chápat tóny *e* a *g* jako neakordické v rámci dominantního pětizvuku *f a c es ges*, upraveného arciť neobvykle, drsně). **Č. 3,** Oves, od *Meno allegro* (*H* dur) do konce. **Č. 5,** Cibulička, střední část *Con anima* až do konce skladby (v 10. taktu části *Con anima* a v 10. taktu části *Vivo* je pozoruhodným způsobem použito mimotonálního dominantního čtyřzvuku — melodie se nepřizpůsobuje tónině místotóniky, nýbrž hlavní tónině). **Č. 6,** Dupák (bohaté využívání mimotonálních dominant). **Č. 9,** Sousedská, zejména první část *Moderato* až po *Più animato*.

Suk: Svita pro klavír, op. 21, 3. věta, od začátku až po *Moderato quasi Allegretto*. — „Jaro", op. 22a, č. 5, „V roztoužení" (v 2. taktu nerozvedená mimotonální dominanta *f a c es* nad prodlevou *des*, ve 4. taktu tentýž akord bez prodlevy v klamném rozvedení; v dalším průběhu účinné modulace uskutečňované akordickými sledy v terciovém spříznění).

Wagner: „Tannhäuser", ouvertura, zejména vstupní *Andante maestoso* (mimotonální dominanty, sledy akordů v terciovém spříznění). — „Tristan a Isolda", předehra k 1. jednání (dlouze vydržované průtahy, tvořící se současně znějícími akordickými tóny vzdálené náhodné akordy).

Skenováno pro studijní účely

ROZŠÍŘENÉ AKORDICKÉ A TONÁLNÍ MOŽNOSTI

Akordizace neterciových disonancí. Dominanta se sextou místo kvinty

§ 60

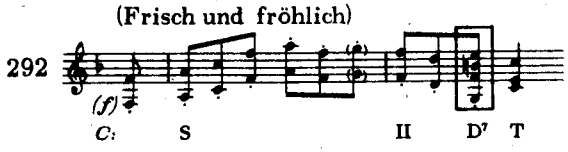
Mezi průběžnými harmoniemi (tj. harmoniemi vznikajícími souzněním tónů akordických s neakordickými) poznali jsme jednak takové, které lze sestavit do terciových schémat (tzv. náhodné akordy), jednak takové, které do tercií srovnat nelze. U prvých rozhodoval o jejich druhořadém významu teprve způsob uvedení a rozvedení, u druhých už prostá skutečnost, že je nelze považovat za akordy. Přece však i některé neterciové průběžné harmonie se postupem času vžily natolik, že skladatelé u nich přestali dbát opatrnosti a začali s nimi nakládat volně, jako kdyby šlo o akordy. Tento proces můžeme označit jako *akordizaci průběžných harmonií.*

V konkrétním případě poznáme, že neterciový souzvuk byl skladatelem povýšen na akord, z toho, že tón, který bývá zpravidla považován za neakordický, není ani řádně uveden (připraven), ani rozveden.

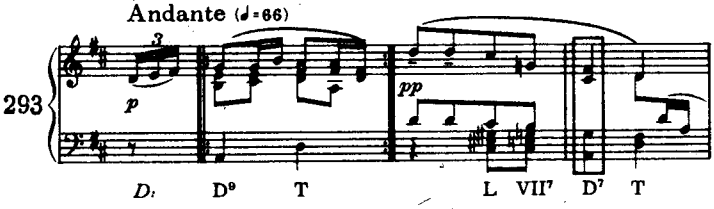
Jeden z nejoblíbenějších souzvuků, který se tak octl mezi akordy, je dominantní čtyřzvuk, v němž zní *místo kvinty* sousední vyšší tón, *sexta* (např. v *C* dur *g h e f*, kdež právě *e* je sexta místo náležité kvinty *d*). Úchylný tón (sexta) zní přitom nejlépe v sopránu.

Takové *dominanty se sextou místo kvinty* užívali romantičtí skladatelé s oblibou při harmonizování III. stupně tóniny před závěrem; například:

Schumann: Album pro mládež, op. 68, č. 7, „Lovecká písnička"



Janáček: „Po zarostlém chodníčku", č. 3, „Pojďte s námi!"

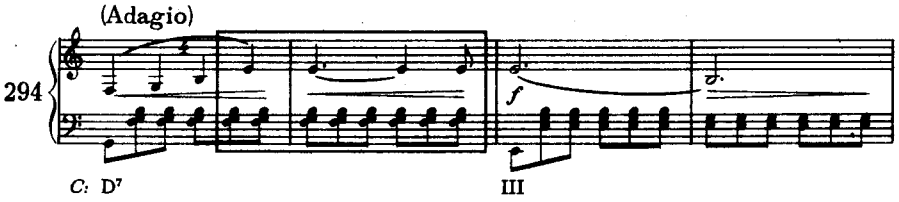


Skenováno pro studijní účely

Abychom mohli aspoň ve zkratce sledovat, jak došlo k akordizaci dominanty se sextou místo kvinty, podívejme se nejprve na dříve uvedené příklady 82 a 83 v § 19, kde je dominantní čtyřzvuk těsně před vplynutím do tóniky pozměněn opuštěným střídavým tónem nebo opuštěnou předjímkou. Souzvukový průřez, který tak vznikl, je právě dominanta se sextou místo kvinty. Proces akordizace se tu jeví v zárodečném stádiu.

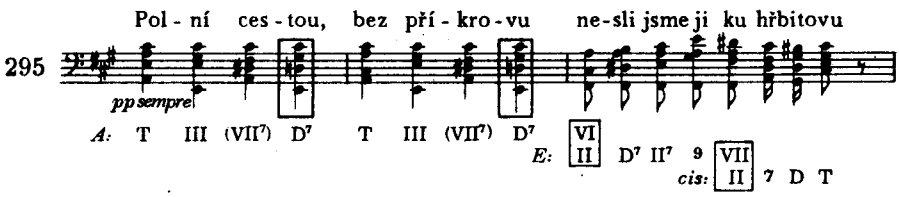
O pokročilejším stadiu procesu můžeme mluvit tam, kde skladatel vyhlédnutou průběžnou harmonii nějak zdůrazňuje. Například to může učinit setrváním na zvolené harmonii nebo několikerým návratem k ní apod. Zálibné setrvávání na dominantě se sextou místo kvinty slyšíme v této ukázce z Fibichových „Nálad, dojmů a upomínek" (op. 41, seš. I, č. 15):

177



Kdybychom vynechali druhý takt ukázky, mohli bychom mluvit o prosté anticipaci *(e)*. Skladatel však dlouhým setrváním na tomto neakordickém tónu dává najevo, že jej považuje téměř za akordický.

Ve vstupních taktech Foerstrova mužského sboru „Polní cestou" (op. 47, č. 5) zase slyšíme, jak skladatel odůvodňuje dominantu se sextou místo kvinty prodlevou v nejvyšším hlase, přičemž se k záměrně vybrané harmonii vrací:



Odtud vede pak cesta již přímo ke stádiu konečnému, v němž vystupuje dominanta se sextou místo kvinty jako skutečný akord, jak bylo ukázáno v příkladech 292 a 293.

Z naznačeného procesu vidíme, že při akordizaci jde vlastně o *fixaci* (upevnění) *neakordického tónu*, a tím právě o jeho *zrovnoprávnění s tóny akordickými*.

Rozumí se, že historicky bývá proces akordizace rozložen do značné časové šíře, takže se jednotlivá stádia u různých skladatelů hluboce prolínají. V případě dominanty s fixovanou sextou jsme to právě viděli. I když je pak proces akordizace dokonán, vždy se setkáme s případy, v nichž „probojovaný nový akord" vystupuje i nadále ve skromné úloze průběžné harmonie. Nepodivíme se tomu, když víme, že i staré klasické akordické druhy vystupují zhusta v úloze průběžných harmonií.

Co jsme ukázali na jednom souzvukovém druhu, mohli bychom ukázat i na četných jiných, arciť s tím rozdílem, že u nich došlo k akordizaci skutečně až v nové době. Výtěžků akordizačního procesu využívá naplno až novodobá hudba.

V oblasti *moderní harmonie*, příznačné právě pro novodobou hudbu, vypadá situace mezi akordy tak, že vedle *akordů terciových* (klasických) existují jako rovnocenné útvary *akordy neterciové* (moderní). Obou se užívá dnes opravdu

Skenováno pro studijní účely

stejným právem, i když někdy více jedněch, jindy zase více druhých. Že pak neterciové akordy jsou vesměs *disonantní*, plyne ze skutečnosti, že obě existující konsonance — a víc jich, jak víme, není — jsou terciové.

Rozdělení na akordy terciové a neterciové je prosté. Někteří teoretikové se snaží zařadit všechny možné akordické druhy mezi terciové s tím, že v některých se vynechává jeden nebo i více tónů (např. *c es g . d, c es g . . f* apod., kdež vsunuté tečky značí vynechané tóny). Jindy se zase mluví o tom, že vedle *terciového systému* akordů existují ještě systémy jiné: *kvartový* a *septimový* (např. *c f b, c f b es* apod.; *c b a, c b a g* apod.). I v těchto systémech je však někdy třeba uchylovat se k výkladu pomocí vynechaných tónů. Podle našeho rozdělení patří akordy, jež lze sestavit do schémat kvartových nebo septimových, mezi akordy neterciové.

Otázkami moderní harmonie, zvláště pak moderních akordických druhů, nemůžeme se zde blíže zabývat. Z obecných poznatků musíme však upozornit na skutečnost, pro analytika jistě důležitou, že *moderní skladatel může s každým souzvukovým druhem naložit jako s akordem* (tj. může kterýkoliv souzvuk sám, bez případných předchůdců akordizovat). Přirozeným důsledkem této „blahovůle" je pak skutečnost, že v okruhu moderní harmonie byla právě hromadným přílivem akordizovaných průběžných harmonií do značné míry *setřena hranice mezi akordy a průběžnými harmoniemi.* 178

Neterciové funkční smíšeniny. Funkční kombinace § 61

Počítáme-li v okruhu moderní harmonie s existencí neterciových akordických druhů, musíme zároveň počítat s možností *neomezeného míšení funkcí.*

Okruh akordických funkčních smíšenin, s nimiž jsme se v dřívějších kapitolách seznámili, byl omezen požadavkem, aby bylo z jednotlivých funkcí použito pouze tónů, které je možno srovnat do trojzvukového, čtyřzvukového, popřípadě pětizvukového terciového schématu. V moderní harmonii tyto zábrany padají. I platí: *do souzvuků akordického významu lze bez omezení sloučit kterékoliv součásti kterýchkoliv funkcí.* Ty funkční smíšeniny, jež lze srovnat do tercií, představují pak terciové akordické druhy, ty pak, jež do tercií srovnat nelze, neterciové. Mezi neterciovými se pak vyskytují i takové, v nichž dochází k *chromatickému střetnutí tónů* (např. k souznění tónů *c* a *cis*, *a* a *as* apod.).

V klasické harmonii bylo možno mluvit jen o míšení funkcí, o *funkčních smíšeninách.* V moderní harmonii mluvíme kromě toho ještě o *funkčních kombinacích*, tj. o složitých, tónově bohatých akordech, v nichž jsou sloučeny *celé funkce* jako *dílčí trojzvuky.* Lze tak utvořit např. kombinaci subdominanty, tóniky a dominanty (v *C* dur *f a c e g h d*, tj. terciový sedmizvuk), kombinaci dominanty a frygického akordu (v *C* dur *g h d f as des*, tj. neterciový šestizvuk) apod.

Funkční smíšeniny i kombinace můžeme označovat podobně jako pomocné akordy *složenými funkčními značkami*, sestavenými z dílčích značek zúčastněných funkcí. Tak pro smíšeninu nebo kombinaci frygicko-dominantní utvoříme značku $D^{\flat}$ (např. v *C* dur kombinace *g h d f as des*, popřípadě chudší smíšenina), pro smíšeninu nebo kombinaci tónicko-dominantně subdominantní značku S^{TD} (v *C* dur kombinace *f a c e g h d*, popřípadě chudší smíšenina) apod. Rod zúčastněných funkcí může přitom

Skenováno pro studijní účely

být blíže vyznačován znaménkem kladu (plus, +) pro dur a znaménkem záporu (minus, —) pro moll, pokud je to ovšem z nějakého důvodu třeba. Např. ve značce —S^{TD} upozorňuje znaménko záporu, že zúčastněná subdominanta je mollová (v *C* dur tedy *f as c e g h d*).

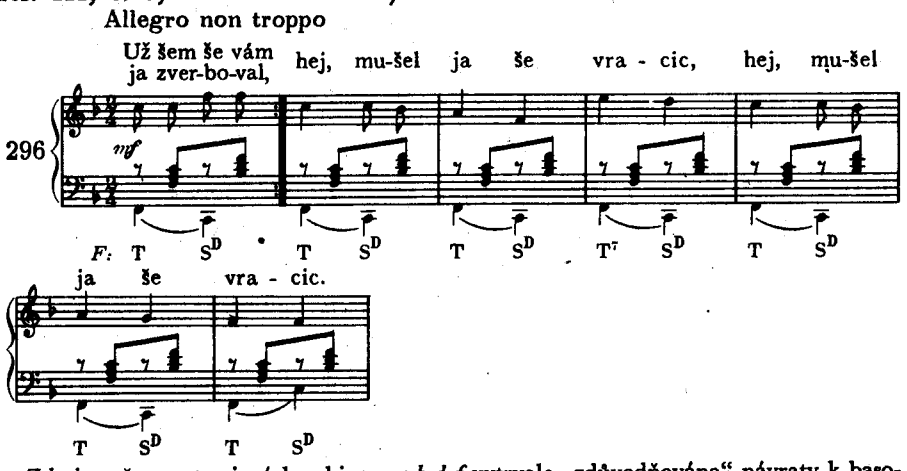
Za základ složené značky volíme značku té funkce, která je zastoupena nejúplněji (zpravidla jako trojzvuk). V kombinacích (v nichž jsou zúčastněné funkce zastoupeny úplnými trojzvuky) volíme za základ složené značky značku té funkce, která v konkrétním případě zní *nejníže* (ježto má největší „váhu" a vskutku představuje jako *funkční určovatel* základní povahu akordu).

Poměrně jednoduché značky, jaké zde doporučujeme, jsou *značně zobecňující*. Znamená to, že jedna značka přísluší více akordickým smíšeninám nebo kombinacím různého složení. Chceme-li znát přesné složení konkrétního akordu (tj. míru účasti jednotlivých funkcí, úpravu, zda jde o terciovou či zase neterciovou smíšeninu atd.), musíme nahlédnout do notového zápisu. Málo zobecňující značky, v nichž by bylo zachyceno „vše", byly by příliš složité, a už tím nepužitečné.

Kdybychom si však přece chtěli zaznamenat některý bližší důležitý údaj o akordu, můžeme tak učinit *doplňující poznámkou* (zkratkou), např. „komb." (jde-li vskutku o funkční kombinaci), „smíš." (jde-li jen o funkční smíšeninu), „kons." (jde-li náhodou o funkční smíšeninu, která zní jako konsonance), „terc." (jde-li o smíšeninu nebo kombinaci terciovou), „neterc." (jde-li zase o akord neterciový) apod.

Kdybychom se chtěli naproti tomu spokojit jen vskutku *vysoce zobecňujícími značkami*, můžeme se omezit na pouhý základ původní složené značky; jím je vystižena nejvlastnější funkční podstata akordu. Psali bychom pak místo S^{TD} prostě S, místo D^{F} zase jen D apod.

Jak lze sloučit úplnou subdominantu se základním tónem dominanty do neterciové funkční smíšeniny dominantně subdominantní, ukázal Vítězslav Novák v harmonizaci jedné slovenské lidové písně („Slovenské spevy", seš. III, č. 5, celého díla č. 30):



Zde je ovšem neterciová kombinace *c b d f* vytrvale „zdůvodňována" návraty k basovému tónu *c*, jako kdyby šlo o prodlevu.

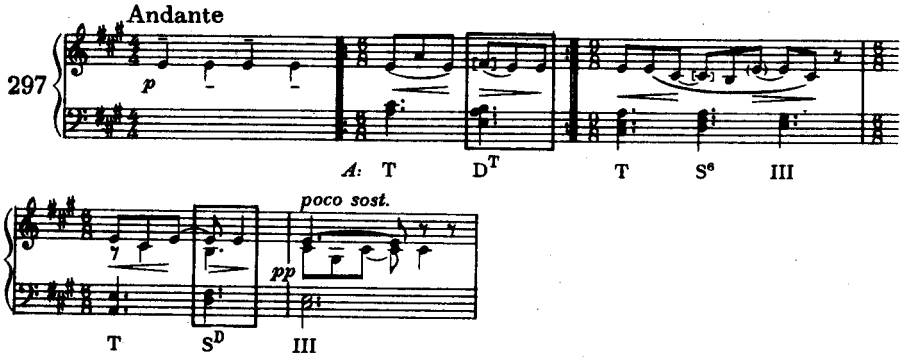
Souznění obou hlavních netónických funkcí jsme označili S^{D}, a to vzhledem k tomu, že subdominanta je zastoupena úplně, zatím co dominanta pouze jedním tónem. Musíme si však uvědomit, že i dominanta má tu značnou váhu, neboť je zastoupena tónem nejdůležitějším, základním, který nadto zní důrazně v hlubokém rejstříku a představuje tak vlastně základ celého akordu.

Kdybychom neterciový akord *c b d f* nahradili běžnou dominantně subdominantní smíšeninou v podobě Rameauovy subdominanty *(b d f g)*, ztratila by harmonizace značně na své působivosti.

Skenováno pro studijní účely

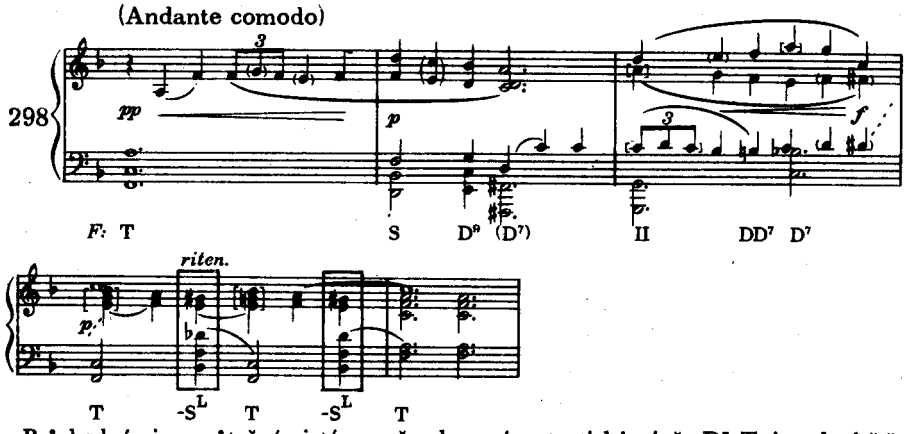
Kromě volby neterciového akordu jsou to ještě ustavičně opakované kvintové paralely v synkopovaném doprovodu, které svědčí o neklasickém pojetí harmonizace.

Neterciové funkční smíšeniny uplatňují novodobí skladatelé s oblibou tam, kde by podle tradičního pojetí byla na místě některá běžná harmonie, jejíž účin byl opotřebován hojným užíváním ve starší hudbě. Mezi takové harmonie patří především *dominantní čtyřzvuk* ve své původní (dominantní) funkci; skladatelé jej tudíž rozmanitě *pozměňují*, např. tím, že místo citlivého tónu, pro dominantu tak důležitého, fixují některý tón sousední. Vidíme to ve vstupních taktech jedné skladby z Novákova klavírního cyklu „Exotikon" (op. 45, č. 4, „Ninna-nanna"):



Akord D^T v druhém taktu je dominantní trojzvuk, v němž místo citlivého tónu *gis* zní základní tón tóniky *a* (zdůvodněný jako prodleva ve středním hlase). V předposledním taktu schází ve funkční smíšenině S^D rovněž citlivý tón; kdybychom zde hráli místo tónu *fis* citlivý tón *gis*, zazněl by dominantní sekundakord; kdybychom hráli citlivý tón *gis* vedle napsaného *fis*, zazněl by velký dominantní sekundterciový akord. V obou případech by šlo o harmonizaci všednější. V celé ukázce vidíme, jak se skladatel vyhýbá uplatnění tónu *gis* ve významu výrazně stoupavého citlivého tónu: nechává jej zaznít jen ve funkčně neurčitém, kineticky rozeklaném akordu III (v němž je stoupavost citlivého tónu jakoby podťata).

Pěknou, zvukově plnou lydicko-subdominantní funkční smíšeninu čteme v této ukázce z Foerstrovy písně „Hudba v duši" (ze Dvou písní s violou a klavírem, op. 91, č. 1):

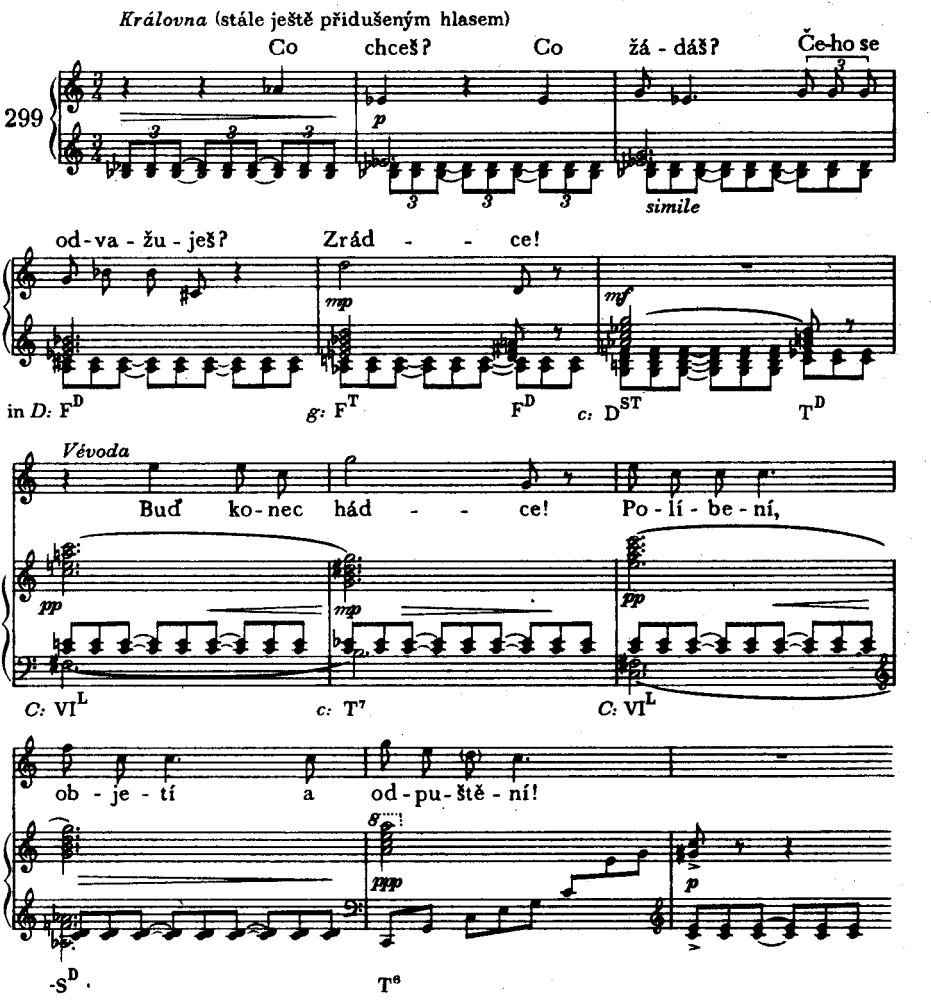


Průchodnými a průtažnými tóny vyšperkovaný autentický závěr D^7 T je zde ještě doplněn opětovaným závěrem plagálním, v němž je mollová subdominanta vydatně zahuštěna lydickými tóny *e* a *gis* (pod prodlevou *c* v nejvyšším hlase); tón *e* lze považovat

Skenováno pro studijní účely

ovšem též za součást dominanty, stejně jako vydržovaný tón *c*. Smíšenina, která takto vznikla, je terciová, neboť ji lze sestavit do tercií jako klasický akord: *e gis b des f* (tvrdě zmenšeně zmenšený čtyřzvuk s malou nónou), popřípadě *c e gis b des f* (zvětšeně malý čtyřzvuk s malou nónou a čistou undecimou). Všední harmonizace by se spokojila mollovou Rameauovou subdominantou (pod prodlevou *c* zdola nahoru: *b f des f g*) nebo u romantiků tak oblíbenou dominantou s lydickou příměsí (zdola: *c b e gis c*).

Skutečné *funkční kombinace* nasadil Vítězslav Novák v 3. jednání opery „Karlštejn" (v klav. výtahu str. 143):

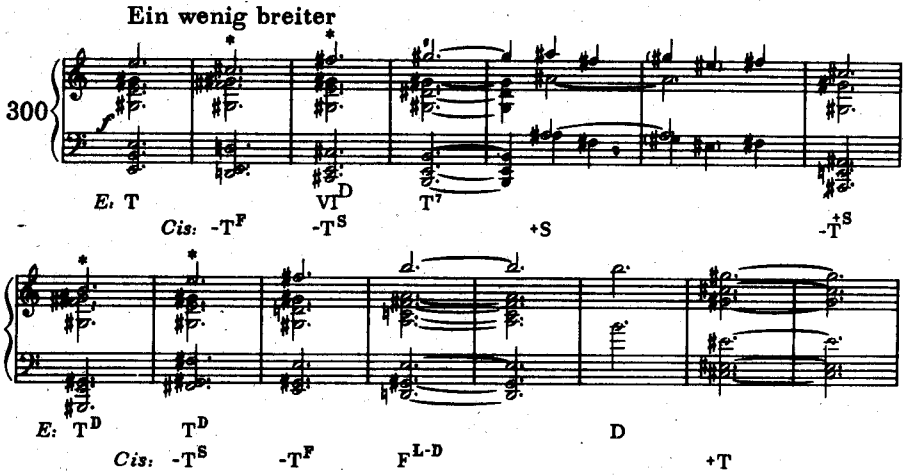


Tonálně neklidný proud ústí zde dočasně do tóniky v *C* dur, obohacené přidanou sextou *a* (v předposledním taktu ukázky). Od ní zpět postihujeme dosti spolehlivě funkční význam jednotlivých akordů. Jednotlivé akordy nebo dvojice akordů z jiných tónin lze vždy přiřadit k některému akordu hlavní (cílové) tóniny *C* jako akordy mimotonální. Pro snazší orientaci jsme však výslovně uvedli vždy tóninu, z níž byly akordy vypůjčeny. Oba akordy z *g* (v pátém taktu) představují dva sdružené mimotonální akordy, jejichž durová místotónika se ozve jako součást následujících dvou funkčních kombinací. Akord F^D ve čtvrtém taktu představuje zase mimotonální funkční smíšeninu, jejíž místotónika se ozve jako hlavní součást akordu D^F z *g* (v pátém taktu). Kde není uveden funkční výklad, tam jde o stádium tonálně nevyjasněné (aspoň ve vztahu k cílové tónině

Skenováno pro studijní účely

C dur). Ukázka je zejména poučná v tom, jak skladatel použil jako prostředku pro vyjádření stoupajícího napětí *vršení* (kumulace) *funkcí* až do trojité kombinace D^{ST}, představující vrchol zauzlení.

Se stoupající složitostí akordů klesá zároveň tonální určitost hudby, zejména když je i tónový systém „v pohybu" (tj. nesetrvává déle v okruhu čisté nebo jen mírně deformované diatoniky). Viděli jsme to právě v uvedené ukázce z tvorby Novákovy. V následujícím úryvku z 3. věty I. klavírní sonáty Paula Hindemitha můžeme sledovat podle výchozího a cílového akordu cestu z *E* do *Cis*. Skladatel uspořádal akordy tak, že se některý blíží více tónině *E*, některý zase tónině *Cis*. Toto kolísání cítíme až do poslední chvíle. Podle toho jsme uspořádali i náš funkční výklad:



Neterciové akordy jsou označeny hvězdičkou nad notami. Rozumí se, že výklad prvních akordů v *Cis* je odvozen z dosaženého cíle, který posluchači není znám a jejž ani nemůže předvídat. Znamená to, že tyto akordy jenom připravují půdu pro novou, prozatím sotva tušenou tóninu. Naopak každý akord, který se vymyká tónině *E*, signalizuje opuštění této tóniny, což zase další akordy vyvracejí, pokud se o výchozí tóninu *E* zase opírají. Akordy, které se vymykají tónině *E*, nejsou jen z budoucí tóniny *Cis*, nýbrž lze je pojímat, často vhodněji, jako funkční směsiny z jiných tónin. Např. akord $-T^F$ (ve druhém taktu) má zajisté blíže do tóniny *A* jako dominantní pětizvuk se sextou místo kvinty; akord téže funkce v *Cis* (v 10. taktu) je pak v *A* dominantním pětizvukem bez kvinty. Takovým záměrným „matením" dosahuje nakonec skladatel toho, že cílová tónika působí neopotřebovaně; posluchač ji přijme jako tóniku jen dík tomu, že několik dříve porůznu se vyskytnuvších akordů lze pod její vládu aspoň zpovzdálí zařadit. Je příznačné, že se skladatel vyhnul výrazné dominantě, a to jak z tóniny výchozí, tak zejména z tóniny cílové. Akordy, které by bylo možno slyšet jako dominantní pětizvuky (v 2. a 10. taktu), nejsou dominantami ani v *E*, ani v *Cis*.

182

Oslabování závěrové tóniky. Neupevňování tóniky. Církevní a exotické tóniny

§ 62

Tóniky se vyskytují jednak v závěru, jednak v průběhu skladby. Pro *závěrové tóniky* platil u klasiků *požadavek naprosté tonální pevnosti*, zatímco tóniky, které zaznívaly mimo závěr, mohly být rozmanitě oslabovány; dělo se tak např.

Skenováno pro studijní účely

tím, že byly upraveny jako sextakord nebo dokonce jako kvartsextakord, že zněly v jiné než základní poloze nebo na zvlášť lehké době, že byly uvedeny „nepřesvědčivě" (tj. že jim nepředcházela výrazná dominanta, obvyklá v závěru), že byly komplikovány na disonance (např. jako T^7), že v jejich blízkém okolí byly uváděny mimotonální akordy nebo akordy s bohatou účastí pomocných funkcí apod. Postup od tónik nezpevněných a rozmanitým způsobem tonálně oslabených k tónice po všech stránkách pevné, tonálně jednoznačné a „nezviklatelné" představoval normu, již se klasikové jen málokdy odvážili porušit. Můžeme to znázornit asi takto:

. . T . . T? . . T . . . T ,

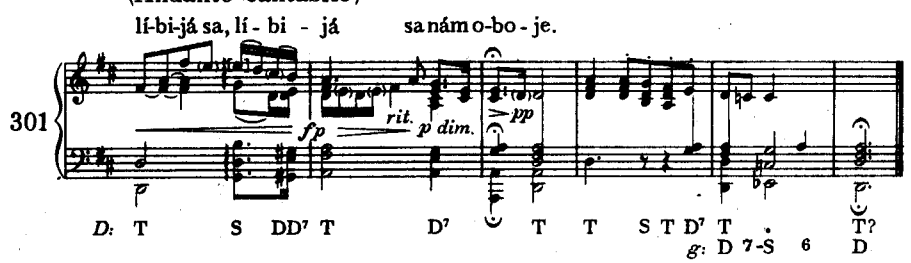
T zde značí nezpevněnou tóniku, T? tóniku pochybnou (pochybnou proto, že pole
83 ovládla málem jiná tónina), T pak tóniku všestranně zpevněnou, klidovou, nevyžadující dalšího pohybu; vsunuté tečky značí rozmanité netónické akordy (mezi nimi i mimotonální akordy a místotóniky).

V novější době, počínajíc romantiky, setkáváme se však stále častěji s případy, kdy se skladatelé pokoušejí *dosaženou pevnou tóniku dodatečně oslabit;* skladba nakonec vyznívá sice na tónice, avšak oslabené, nebo vůbec pochybné.

Můžeme to znázornit s použitím předcházejících značek asi takto:

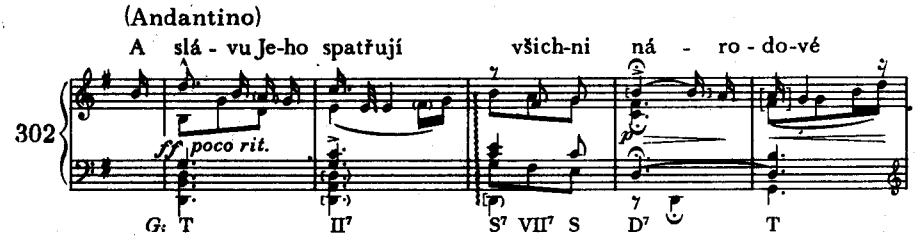
. . T . . . T . . T . . . T?

S oslabenými závěrovými tónikami setkáváme se zejména tam, kde skladatel chce, aby skladba vyzněla neurčitě, bez pevného ohraničení. Tak připojil Antonín Dvořák v písni „Zajatá" (z Moravských dvojzpěvů, op. 32, č. 11) k dosažené všestranně pevné tónice ještě oslabující codu (dohru):

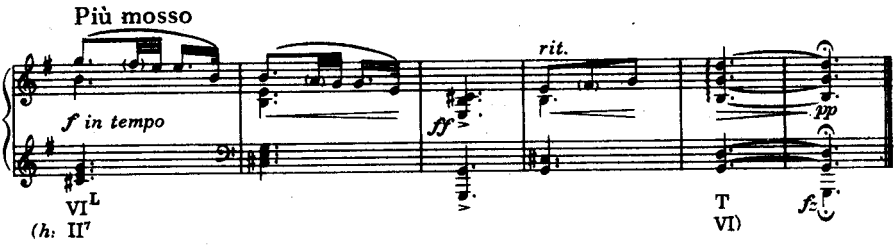


Jak vidíme, jde tu vlastně o modulaci z *D* do *g*. Avšak krátká vláda nové tóniny nepředstavuje dostatečnou protiváhu důkladně zakotvené tónině předcházející, která si tak uchovává význam tóniny hlavní. Posluchač neslyší pak závěrečný akord *d fis a* jako nepochybnou dominantu v *g* moll, nýbrž spíše jako pochybnou tóniku v *D* dur. Předposlednímu akordu (*c es g* s dodatečně přidanou sextou *a*) se sice podařilo vládu tóniky *d fis a* oslabit, nikoliv však zcela vyvrátit.

Oslabení závěrové tóniky lze provést též nasazením funkčně odlehlejšího *pomocného akordu*, zvlášť takového, který má v jiné tónině prostší funkční význam. Setkáváme se s tím v závěru Dvořákovy první „Biblické písně":



Skenováno pro studijní účely

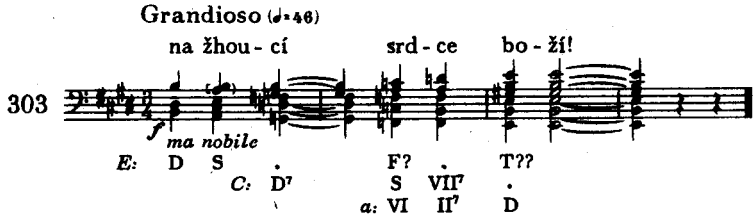


Stejně jako v př. 301, můžeme i zde konstatovat, že závěrečný akord vyznívá v nejslabší poloze, kvintové. Už tato skutečnost znamená mírné oslabení závěrového účinu tóniky. Skladateli to však nestačilo a uplatnil pronikavější prostředky, v př. 301 modulaci, v př. 302 alterovaný akord. Alterovaný akord *cis e g h*, obsahující vedle složek hlavních funkcí T *(g, h)* a S *(e, g)* ještě složku pomocné funkce L *(cis)*, rozprostřel na plochu mnohem větší, než jakou přisoudil dominantě v předcházejícím autentickém závěru. Tím značně nadlehčil tóniku, předtím tak pevně usazenou.

Stojí za povšimnutí, že dominanta, která nejvíc přispěla k zpevnění tóniky (ve 4. taktu), je zvýrazněna dlouze znějící sextou místo kvinty — ovšem ve významu řádně rozvedeného průtahu. K akordizaci této oblíbené harmonie schází jen krůček.

Výrazné vychýlení do cizí tóniny a uplatnění některé pomocné funkce z tóniny hlavní může se ovšem vyskytnout zároveň (vedle sebe), jak to vidíme dále v př. 303. Míra oslabení závěrové tóniky je pak větší.

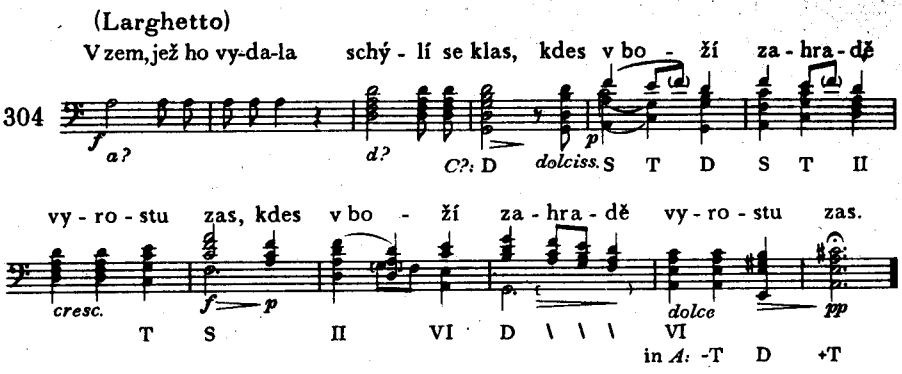
V hudbě, která se ještě neodklonila příliš od klasických norem a zvyklostí, odvažovali se skladatelé k tonálně funkčnímu oslabení závěrové tóniky jenom tehdy, byla-li předtím náležitě, zpravidla velmi důkladně zpevněna (jako právě v příkladech 301 a 302). Avšak v hudbě, která se od klasických tradic značněji odchýlila, dochází k oslabování tóniky i tehdy, nebyla-li předtím její vláda nijak pevná. Rozumí se, že dosah oslabení je pak pronikavější. Vidíme to v závěru Vycpálkova mužského sboru „Oheň" (na slova Otakara Theera, ze Čtyř mužských sborů, op. 7, č. 2):



Skladba vyznívá téměř jako na polovičním závěru v *a* moll. Pouta k tónině *E* dur, představovaná prvními dvěma akordy ukázky, jsou málem zpřetrhána třemi vloženými akordy, z nichž jen prostřední F *f a c* zachovává tónině *E* věrnost — ovšem pouze jako alterovaný akord. Postupně slábnoucí vláda tóniny *E* dur je teprve v samém závěru znova proklamována vyústěním do dlouze vyznívajícího trojzvuku *e gis h*. K tomu je třeba si uvědomit, že ani předtím (v dřívějším průběhu skladby) nebyla tónika *e gis h* nijak zvlášť upevněna.

S oslabováním tóniky, která nebyla předtím výrazněji zpevněna, je úzce spřízněn takový postup, který cílovou tóniku vůbec *neupevňuje*, ba spíše upevňuje jinou, cizí tóniku. Stává se tak v hudbě komponované podle požadavků starých *církevních tónin* (modů), v nichž byla cítěna rovnost mezi všemi konsonancemi (tj. nebyla cítěna převaha hlavních funkcí, ani tóniky). K objasnění takového postupu uvádíme archaizující závěr Foerstrova mužského sboru „Z osudu rukou" (op. 47, č. 7):

Skenováno pro studijní účely

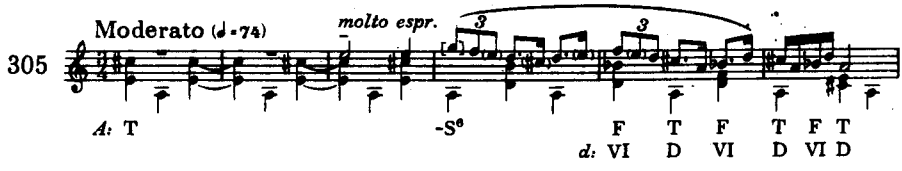


35

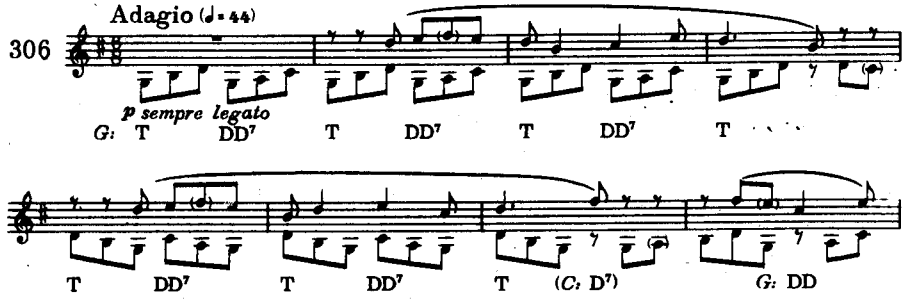
Podle závěru vidíme, že jde o tóninu in *A* (s přeměnou *a* na *A*). Podle toho by bylo možno podat funkční výklad celé ukázky. Nápadné však je, že se skladatel až do samého závěru vyhýbá citlivému tónu *gis*. Jde tedy o tóninu *aiolskou*. Stejně dobře bychom však mohli předpokládat, že skladba vyústí do *d* (byla by pak v dórském *d* moll) nebo do *G* (tj. mixolydicky) apod. Ještě bližší by byl závěr do *C* (v *C* dur); podle této poslední možnosti jsme také akordy označili. Cítíme tyto rozmanité možnosti proto, že skladatel nepreferoval žádný konsonantní akord jako tóniku; teprve v závěru učinil závažné, avšak poněkud překvapující, zároveň však opožděné rozhodnutí ve prospěch tóniny *a—A*. Nejde zde tedy o oslabování tóniky, nýbrž o *pominutí upevňování*. V poslední chvíli proklamovaný závěr do *A* nestačí předchozí funkční nejistotu nahradit nepochybnou jistotou. A tak tónika přece jen ponechává v posluchači jakési očekávání dalšího dění.

Záliba pozdně romantických skladatelů v církevních tóninách souvisí těsně s obecnější *zálibou v nezpevněných nebo oslabených závěrových tónikách*. Stejný význam mají i tóniny, které, byvše uplatněny v hudbě velmi světské, označujeme raději jako *exotické*, i když jsou, pokud jde o použitý tónový systém, shodné s tóninami církevními (nebo podobné jim). V nich bývá tónika zpevňována ustavičnými *návraty*, na druhé straně však hned zase oslabována vsouvanými akordy netónickými, v nichž se vytrvale uplatňují pomocné funkce. Uvádíme dvě ukázky z tvorby Bély Bartóka:

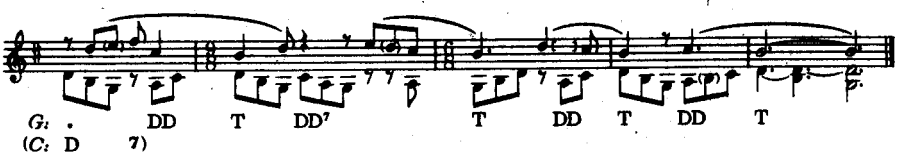
Bartók: Rumunský tanec (bučumský)



Bartók: Melodie s doprovodem
(z klavírní školy „Mikrokosmos", seš. II, str. 8)



Skenováno pro studijní účely



Tóninu příkladu 305 můžeme označit jako *frygickou*, v níž je durová tónika (*a cis e* místo *a c e*). Oslabené, jakoby „netónické" vyznívání plyne z uplatněné frygické funkce; jejím vlivem lze myslet i na jinou tóninu, nejspíše na *d* moll (viz druhý řádek funkčních značek).

Příklad 306 je zase *lydicko-mixolydický*. Zajímavý je způsob notace (jediný křížek *cis* v předznamenání). Nepevnost ustavičně se vracející, marně zpevňované tóniky je dána stejně vytrvalými zásahy lydického tónu *cis* (složky lydického akordu) a mixolydického tónu *f* (složky odlehlé mollové dominanty). Značku DD pro akord *a cis e* a DD⁷ pro *a cis e g* jsme zvolili jen pro jednoduchost (snadnou orientaci); jde přirozeně o akordy alterované s účastí lydické funkce.

Komplikace tóniky. Dominantizace a subdominantizace akordů

§ 63

Stabilitu tóniky lze v různé míře oslabit vlivem vhodně voleného harmonického okolí, a to bez přímého zásahu do její vlastní konsonantní podstaty. Prostředky, jakými je možno toho dosáhnout, jsme si právě ukázali (v § 62).

Oslabená nebo neupevněná tónika zůstává konsonancí právě tak, jako tónika neoslabená nebo záměrně upevněná. Delším setrváním dochází pak i k tomu, že se posluchač nakonec „smíří" s tónikou, která ho zpočátku překvapila nebo kterou jako tóniku neslyšel. Takovému dodatečnému, na blahodárném působení uplývajícího času založenému ustálení tóniky lze však účinně zabránit její *zvukovou komplikací*. Zní-li totiž současně s tónikou jeden nebo několik cizích tónů, je vyloučeno, aby takto na disonanci obohacená harmonie mohla vůbec kdy vyznít bez napětí; sebedelší prodlévání zde nic nezmůže.

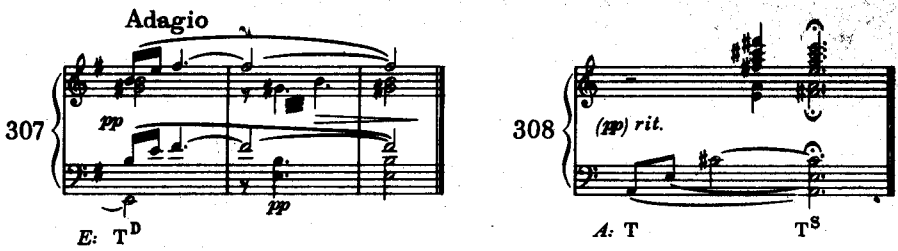
Jestliže se klasikové jen ztěžka odhodlávali k uzavření skladby na oslabené nebo nedostatečně upevněné tónice, pak podrytí konsonantní podstaty tóniky její komplikací považovali za zcela nemožné. Naproti tomu modernisté, kteří slyšeli, jak romantikové rádi uzavírali své skladby na tónice méně upevněné nebo dokonce oslabené, považují *závěr skladby na disonanci* za přijatelný, ba dokonce lákavý.

Disonance, jíž moderní skladba může končit, nemusí ovšem vždy obsahovat celou tóniku (tj. nemusí být zkomplikovanou, obohacenou tónikou); může to být i disonance netónická; ta pak je nabita ještě větší kinetickou energií než disonantní harmonie tónická.

Pro vážení rozmanitých závěrů na disonanci máme tedy dvě kriteria: jednak hodnotíme míru a charakter disonantnosti závěrečného akordu, jednak — z hlediska funkčního — jeho blízkost či zase odlehlost od tóniky. Zcela neuzavřeně působí taková skladba, která končí na disonantně vyhroceném netónickém souzvuku. Na druhé straně závěr na vhodně zkomplikované tónice může vyznít aspoň do jisté míry uklidňujícím dojmem, ježto jde právě o tóniku. Zejména závěry na nízkém dynamickém stupni působí smírně.

Jak lze závěrečnou tóniku obohatit fixovanou sekundou (nónou), vidíme v závěru 1. věty Janáčkova I. kvartetu (př. 307):

Skenováno pro studijní účely



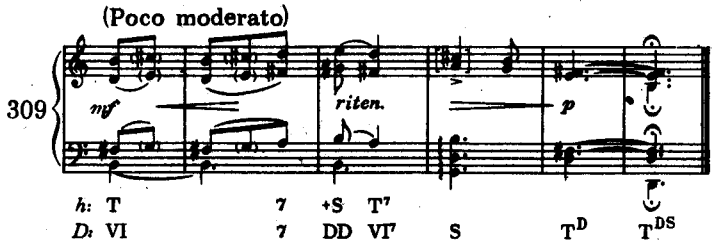
Závěrečný akord *e gis h fis* je neterciový; tón *fis* slyšíme zpočátku jako střídavý tón – jeho rozvedení se však nedočkáme.

Stejně smírně končí Křičkova píseň „Večer" (z „Písní rozchodu", op. 19, č. 1), jak ukazuje příklad 308.

187

Zde je tónický trojzvuk *a cis e* obohacen o sextu *fis;* vznikl tak terciový akord *fis a cis e.*

K obohacení durového tónického trojzvuku hned dvěma tóny, sekundou a sextou, došlo v závěru klavírní „Dumky" Bohuslava Martinů (ze sborníku „Klavír 1937", vydaného Hudební maticí Umělecké besedy):



Při komplikacích tóniky dbají skladatelé zejména toho, aby výsledná disonance nezněla jako dominantní harmonie z jiné tóniny. Nepřidávají tedy k durovému trojzvuku malou septimu (neboť tak by vznikl dominantní čtyřzvuk z tóniny o kvintu nižší, např. v *C* dur *c e g b* z *F* dur). Naproti tomu zase s oblibou vyhledávají komplikace, které znějí subdominantně (tj. jako subdominanty z jiné tóniny).

Takové přizpůsobování akordických sestav jiným funkcím v jiných tóninách můžeme označit jako *dominantizaci* nebo *subdominantizaci* akordů (podle toho, jde-li o přizpůsobení dominantě nebo subdominantě). Říkáme pak, že závěrečné tóniky nebývají dominantizovány, zato však bývají subdominantizovány.

V př. 308 jsme slyšeli ukázku subdominantizované závěrečné tóniky.

Subdominantizaci spatřujeme v tom, že skladatel obohatil tóniku tónem, kterým bývá obohacována (a tím zvýrazňována) subdominanta: přidanou sextou *(fis);* nadto pak použil i tvaru, který je příznačný pro Rameauovu subdominantu: kvintsextakordu *(a cis e + fis).*

Jako bývají subdominantizovány tóniky, tak zase bývají dominantizovány rozmanité nedominantní harmonie kromě tóniky. Nejčastěji jde o subdominanty.

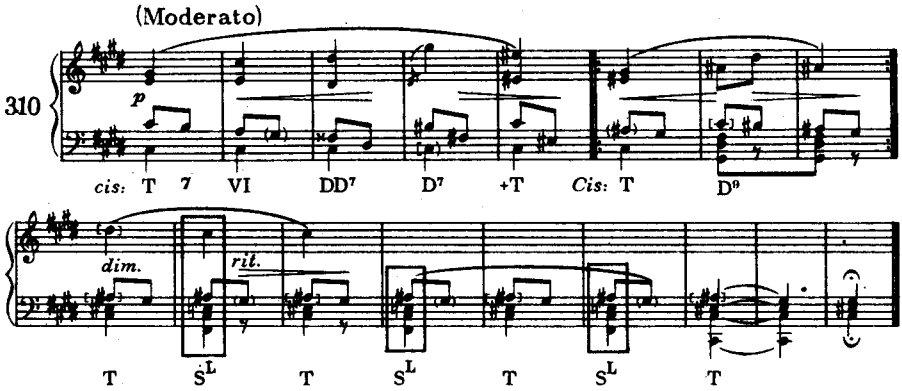
Dominantizací vznikly ve starší hudbě mimotonální dominanty. Při jejich utváření nešlo o nic jiného, než o přizpůsobení tonálních (doškálných) akordů lépe znějícím dominantám z cizích tónin. Dominantizační proces zasáhl i do utváření některých alterovaných akordů, z nichž mnohé jsou zvukově (enharmonicky) shodné s dominantami z cizích tónin (např. F D *des f as h* v *C* dur zní jako D7 *des f as ces* z *Ges* dur).

Zvláštní oblibu dominantizovaných akordů si vysvětlujeme tím, že dominantní disonance (D7, D9) jsou neobyčejně lahodné. Jejich značné opotřebení v původním funkčním významu brání sice „vyběravým" moderním skladatelům v tom, aby jich nadále používali vžitým způsobem, nebrání

Skenováno pro studijní účely

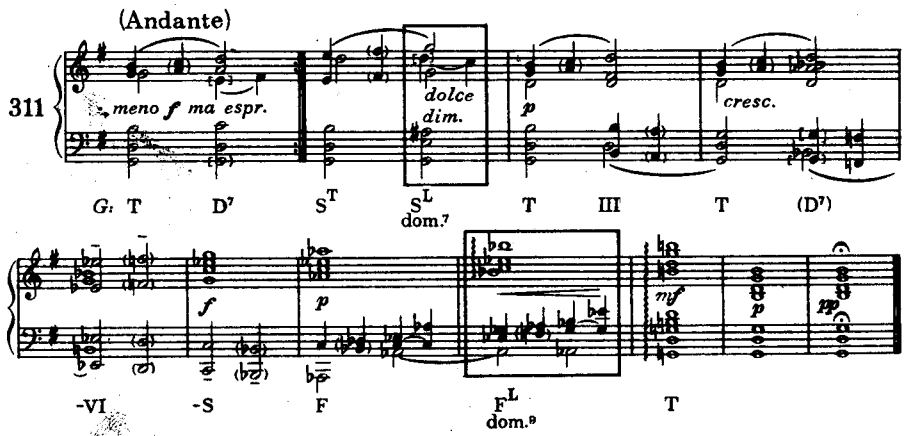
jim však v tom, aby jich používali v novém funkčním osvětlení. K tomu se pak uchylují velmi často; bylo by přece škoda nevyužívat tak krásně znějících akordů!

Pěkný příklad zálibně dominantizované subdominanty slyšíme v závěrečných taktech Janáčkovy klavírní skladby „Naše večery" (z cyklu „Po zarostlém chodníčku", č. 1):



Dominantizované subdominanty jsou v rámečcích. Funkčně jde o subdominantu obohacenou lydickým tónem (*e* ve významu *disis* z akordu L *his disis fisis* v *Cis* dur).

S odvážnější dominantizací se setkáváme v závěru 1. věty Novákovy „Slovácké svity" (op. 32):



Zde je dominantizována poprvé subdominanta, podruhé frygický akord. Poprvé je výsledkem dominantizace čtyřzvuk, který zní jako D^7 z *F* dur, podruhé pětizvuk, který zní jako D^9 z *Des* dur. Po obakrát došlo k dominantizaci nasazením vhodných tónů lydického akordu. Kdyby byl skladatel notoval v pětizvuku *as c es ges b* tón *b* jako *ais*, mohli bychom mluvit o *dvojsměrné alteraci* původního doškálného tónu *a (as, ais)*.

Uvedením funkčně odlehlého akordu F^L těsně před závěrem oslabil skladatel vyznívající tóniku, kterou byl předtím vydatně upevnil; oslabení je vystupňováno ještě výrazným uplatněním mimotonální dominanty z odlehlé tóniny.

Skenováno pro studijní účely

§ 64 Tónifikace netónických harmonií. Odstředivý účin funkčně složitých konsonancí. Akordické paralelismy

Tonálně funkční oslabování tóniky lze označit jako *detónifikaci* trojzvuku na I. stupni tóniny. (Skladatel usiluje totiž o to, aby trojzvuk na I. stupni přestal působit jako tónika.) Takové oslabování tóniky je někdy vyvoláváno záměrným posilováním jiných harmonií v tom smyslu, že jsou prosazovány jako tóniky neboli tónifikovány. Záměrná *tónifikace netónických harmonií* vytváří totiž nepříznivé poměry pro tóniku; její tonálně funkční pozice je tím podlamována. Tónifikace na jedné straně — v oblasti netónických harmonií — má tedy za následek detónifikaci na straně druhé — v tónice samé. (Tento vztah nelze obrátit! Detónifikace tóniky nevede nutně k tónifikaci netónických harmonií — ty mohou i nadále zůstat výrazně netónickými.)

S jevem tónifikace i detónifikace setkáváme se běžně v modulacích, tonálních skocích, vybočeních a při uplatňování mimotonálních akordů. Tónika tóniny, do níž modulace ústí, je vlastně tónifikována (= stává se tónikou), zatímco tónika tóniny výchozí je detónifikována (= přestává býti tónikou); u přesvědčivé modulace je proces tónifikace doveden do konce. Místotónika, do níž se rozvádí ojedinělá mimotonální dominanta, je tónifikována jenom zčásti (= stává se napůl tónikou v tónině, z níž je mimotonální dominanta vzata, uchovává si však zároveň zpolovice původní funkci v hlavní tónině); přitom zase tónika hlavní tóniny je dočasně zčásti detónifikována.

Při tónifikaci je třeba vyhovět dvěma požadavkům:

1. akord, který má být prosazován jako tónika, musí být konsonantní;
2. jeho původní vztahy, zejména k tónice, musí být zastřeny, nápadně narušeny nebo zkomplikovány.

Vyhověním prvnímu požadavku je odstraněno vnitřní napětí harmonie (vyvolávané přítomností disonantních složek a působící vždy netónicky), vyhověním požadavku druhému je zastíněna evidentní závislost harmonie na původní tónice. Je-li pak vyhověno oběma požadavkům zároveň, schází již jen krok, aby se vyhlédnutá harmonie stala sama tónikou; často stačí k tomu zsatavení hudebního proudu na takové harmonii.

Oběma požadavkům vyhovují *konsonance se složitým funkčním vztahem k tónice*. Rozpor mezi prostotou harmonie samé a složitostí funkčního významu řeší se vždy spíš ve prospěch prostoty. Posluchač totiž slyší prostou harmonii raději ve významu prosté funkce než ve významu funkce složité. Odtud pak přirozeně vyplývá, že konsonance se složitým funkčním vztahem k tónice působí odstředivě; snaží se vymknout vládě tóniky a prosadit vládu tóniky jiné, zpravidla svou vlastní (majíc k tomu kvalifikaci v konsonantnosti). Tím samozřejmě podrývá pevnost původní tóniky. Není-li však v tom podepřena harmonickým okolím (v tom, že jednotlivé okolní akordy nepředstavují v poměru k ní srozumitelné netónické funkce), zůstává jen při účinu destruktivním (tj. původní tónika jest jen odsouvána, popřípadě docela detónifikována, avšak žádná jiná není na její místo dosazena.)

Tonálně odstředivý účin vhodně volených konsonancí je pro kompoziční techniku důležitý zjev. Umožňuje *konsonantní vybavení tonálně velmi rozeklané hudby*. V tom ohledu odkazujeme na dříve uvedený příklad z Schönbergova I. kvartetu, op. 7 (př. 8 v § 6).

Skenováno pro studijní účely

Funkční rozbor připomenutého příkladu lze opřít o skutečnost, že východisko i závěr představuje mollový trojzvuk *e g h* jakožto předpokládaná tónika:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
	e	*h*	*fis*	*h*	*b*	*g*	*cis*	*gis*	*fis*	*d*	*b*	*e*
e?:	–T?	–D	+II	–D	.	.	+VI	+III	+II	.	.	–T??

Vůči této předpokládané tónice je třetina akordů — vesměs konsonancí — v krajně složitých funkčních vztazích. (Jsou to ty akordy, u nichž jsme místo funkčních značek uvedli jen tečky.) Složitost funkčních vztahů k předpokládané tónice způsobuje, že i jiné akordy si mohou činit nárok na to, aby byly pojímány jako tóniky; mají k tomu právo z titulu své konsonantnosti. Tato okolnost odsouvá pak ještě dále naděje vstupního a závěrečného akordu *e g h*, aby působil jako spolehlivá tónika; sled posledních několika akordů *(fis - d - b -e)* předpokládanou tóniku v ničem nepodporuje, nýbrž naopak všemožně podrývá.

Pro vytváření funkčně složitých vztahů mezi konsonantními akordy hodí se nejlépe jejich *rozmístění do terciových a tritonových vzdáleností*, přičemž volbou velikosti tercií (velkých nebo malých) a volbou akordického druhu (dur, moll) je třeba *čelit trvalejšímu ustavení jakéhokoliv diatonického tónového systému.*

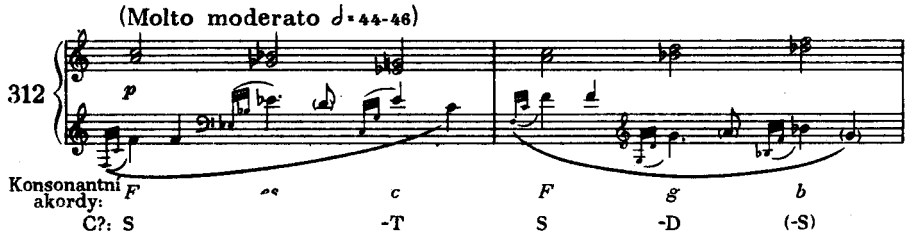
V připomenutém příkladu 8 (v § 6) je tohoto postupu bohatě využito. Z 11 spojů (mezi 12 akordy) jsou 3 terciové *(b - g, fis - d -b)* a 2 tritonové *(g - cis, b - e)*, přičemž tyto spoje zaujímají 5., 6., 9., 10. a 11. (poslední) místo; tím dokonale zastiňují případný příznivější účin dřívějších spojů kvintových *(e - h - fis - h, cis - gis)* a sekundových *(h - b, gis - fis)*.

Jiný způsob, jímž lze dosáhnout účinné tonálně funkční odstředivosti konsonantních akordů, představují *důsledné akordické paralely* (tedy paralely samých akordů dur nebo paralely samých akordů moll). Není ovšem vyloučeno, aby tento způsob byl uplatněn zároveň se způsobem připomenutým svrchu (s rozmístěním akordů do terciových nebo tritonových vzdáleností). Tak je tomu v jiném z dříve uvedených příkladů, v př. 10 (v § 7, z Debussyho klavírních Preludií).

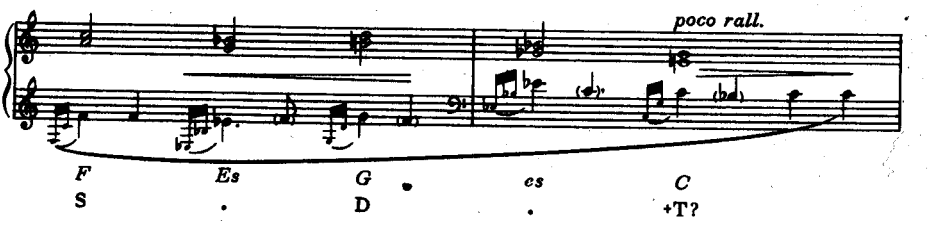
Tam jde vesměs o spoje terciové, přičemž všechny hlasy jsou vedeny paralelně; paralely jsou natolik přísné, že téměř všude znějí kvintakordy dur (s výjimkou jediného mollového, *b*); přitom nelze žádnou dvojici sousedících akordů zahrnout do společného diatonického systému. Tím vznikla tonální situace, v níž může kterýkoliv akord vznést nárok, aby byl považován za tóniku; zároveň to ovšem znamená, že žádný z nich průkaznou tónikou není — ani poslední, na němž se sled paralel jakoby náhodou zastavil.

Rozumí se, že i při vhodně volených nedůslednostech v paralelách (v občasném střídání druhů dur a moll) lze tonální odstředivost použitých akordů celkem uchovat. Podstatnějšího zmírnění tonální odstředivosti konsonantních paralel lze dosáhnout *tonálním zpevněním hlavní melodické linie;* je-li např. jasně diatonická melodie harmonizována akordickými paralelami, nemusí harmonická výslednice působit, jako by byla zcela prosta tonálně funkčních pout; dík za to je ovšem třeba vyslovit melodii, nikoliv akordům.

Uvádíme ukázku harmonizace diatonické melodie (vespod) paralelními kvintakordy z tvorby B. Bartóka (Improvizace na maďarskou lidovou píseň):



Skenováno pro studijní účely

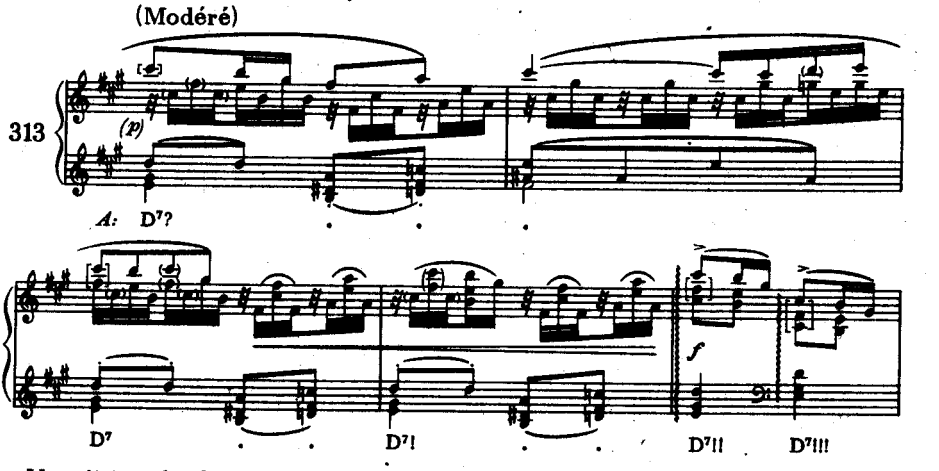


Melodie uvedeného příkladu je dórská na tónu *c* (tedy paralelní s *B* dur, s 2 ♭). V použitých akordech se vyskytují tóny, které se diatonickému systému, v němž se pohybuje melodie, vymykají *(ges, des, h, e)*. Pro tóninu *C* dur svědčí hlavní funkce S *f a c*, D *g h d* a T *c e g*. Proti tónině *C* dur svědčí odlehlá mollová dominanta –D *g b d* a funkčně složité akordy L^{-D} *es ges b* a $-D^{L}$ *es g b*; posledně jmenované akordy inklinují spíš do tóniny *B* dur, jsouce tam srozumitelnými subdominantami +S *es g b* a –S *es ges b*. (Mezi funkčními značkami pod příkladem jsme je vyznačili pouhými tečkami.) Z výsledného dojmu poznáváme, že harmonizací bylo tonální zakotvení melodie oslabeno, ne však zcela vyvráceno.

191

Z hlediska tonálního působí odstředivě nejen důsledné paralely konsonancí, nýbrž i důsledné *paralely jiných akordických druhů*. Skladatelé vyhledávají přirozeně především lahodně znějící disonantní souzvukové druhy, jakými jsou dominantní čtyřzvuk, velký i malý dominantní pětizvuk apod. Přitom právě paralely těchto dominantních druhů se obzvláště hodí k podrývání tonální soudržnosti, a to proto, že se jako tradiční akordy vyskytují pouze na V. stupni tóniny (na rozdíl od jiných druhů, i konsonancí, které se vyskytují v jednotlivých tóninách víckrát); každým důsledným paralelním postupem v takovém druhu narušuje se tudíž předtím ustavená tónina nejúčinněji.

Důsledných paralel velkých dominantních pětizvuků použil např. Maurice Ravel v 1. větě klavírní sonatiny, a to zřejmě k překvapivému tonálnímu zneklidnění hudby:



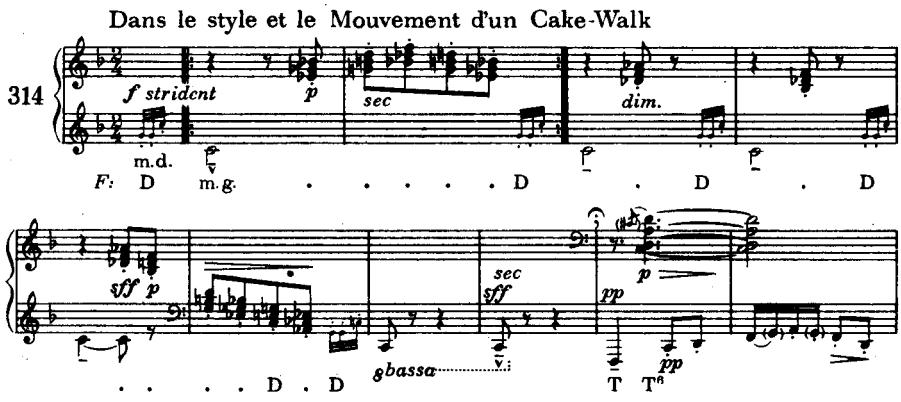
Vracející se akord *e gis h d*, který jsme označili postupně D⁷?, D⁷, D⁷!, D⁷!! a D⁷!!!, stále naléhavěji připravuje vládu tóniny *A* dur. Avšak vsunuté paralelní akordy, které lze chápat jako dominantní pětizvuky z tónin *E*, *G* a *H*, tento proces upevňování zase narušují. (Označili jsme je pouhými tečkami.) Významnou scelovací úlohu zde hraje ovšem tonálně nekolísající diatonická melodie.

Rozumí se, že i akordy, jichž použil skladatel k tonálnímu zpestření, mají jistý funkční význam v hlavní tónině *A* dur. Akord *d fis a c e* je vlastně S^{TL} (přičemž *c* má význam

Skenováno pro studijní účely

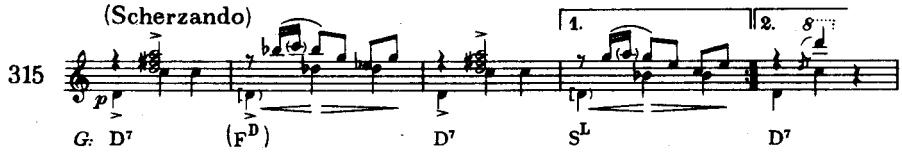
his), akord *h dis fis a cis* je DD^9 a akord *fis ais cis e gis (g)* je mimotonální dominanta k neuvedené místotónice II *h d fis*.

Tonálně odstředivému účinu důsledných akordických paralel lze čelit nepatrnými *harmonickými doplňky*, zvolenými tak, aby zase upevňovaly vládu hlavní tóniny. Stačí k tomu např. pouhá prodleva. Tak na začátku jednoho z Debussyho klavírních Preludií (...„General Lavine — eccentric") usilují kvintakordové paralely o tonální rozvrat, otěže připravované tóniny *F* dur však neoblomně drží přerušovaná prodleva *c g*, která má význam dominanty:



I zde zapadají ovšem některé akordy do tóniny *F* dur (*g h d* = DD, *b des f* = –S, *b d f* = +S, *des f as* = –VI). Tónika, do níž tento rozmarný úvod míří (po koruně), je příznačně subdominantizována přidanou sextou *d*.

Podobně v následující ukázce z „Pierrotova zastaveníčka" od B. Martinů (z klavírních „Loutek", č. 1) je tonálně odstředivý účin paralelních dominantních čtyřzvuků paralyzován prodlevou na tónu *d:*



Prodlevou — pokud není právě akordickým tónem — jsou posouvané dominantní čtyřzvuky komplikovány. Vzájemná blízkost použitých paralel způsobila, že všechny jsou zcela dobře srozumitelny v hlavní tónině, jak ukazují připojené funkční značky.

Od tonální rozkolísanosti k atonalitě. Bitonalita a polytonalita. Lineární (aharmonické) myšlení

§ 65

Nadměrné kupení mimotonálních akordů, častá vybočení, tonální skoky a modulace, důsledné používání neterciových akordů a složitých akordů terciových, tónifikace netónických harmonií a detónifikace tónik (např. jejich subdominantizace), dominantizace subdominant — všechny tyto jevy vedou k *tonální rozkolísanosti, neklidu a nejistotě.*

Skenováno pro studijní účely

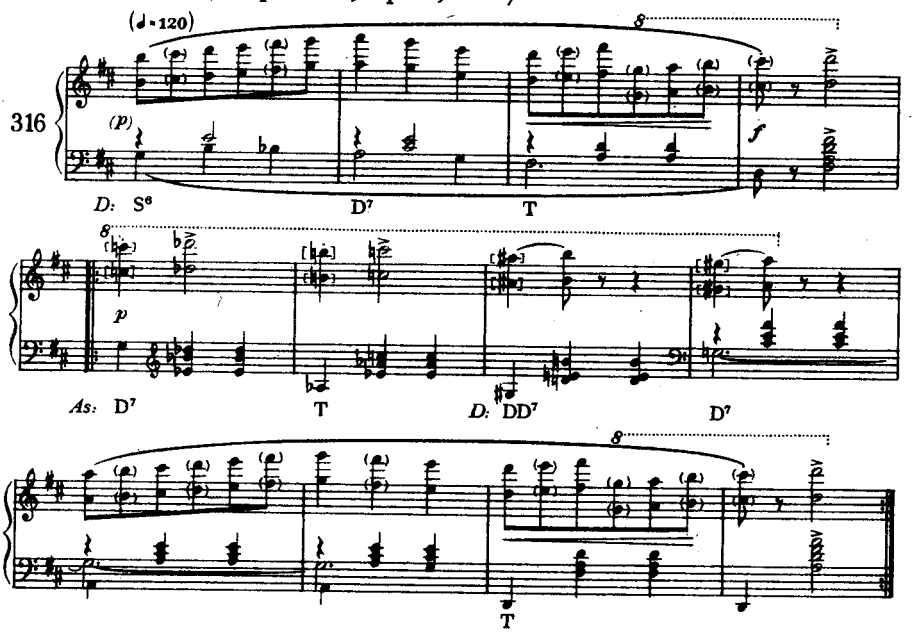
Skladatelé zneklidňují tóninu záměrně a v rozmanité míře. Stupňováním tonálního neklidu stávají se nakonec funkční vztahy mezi akordy natolik mnohoznačnými a stěží určitelnými, že pozbývá vůbec smyslu mluvit o jejich funkčním významu. Stavu skutečné *bezfunkčnosti harmonií* dosahuje *hudba atonální*, tj. beztóninová; v ní působí jednotlivé použité harmonie již jen charakterem svého zvuku, nikoliv též určitými vzájemnými vztahy, které by bylo možno objektivně vysledovat.

Mezi hudbou tonální a atonální není však nepřekročitelný předěl. Vyplývá to už ze skutečnosti, že míru a rozsah tonálního rozkolísání lze odstupňovat od nepatrných a málo důsažných dávek až k naprostému rozvratu tóniny, a tím k popření tonální funkčnosti akordů.

Komplikace tonálních vztahů mezi akordy postupuje ovšem ruku v ruce jednak s kom-
3 plikací používaných souzvuků a s destrukcí jejich terciové stavby, jednak se způsobem jejich uplatnění, např. v důsledných paralelách, v rozmístění do vhodných terciových nebo tritonových vzdáleností apod. (Bohatší souzvuky, zejména neterciové, jsou nutně i ve svém funkčním významu složitější; znamená to, že jsou i méně určité, pro jedinou tóninu méně průkazné; rozmanité způsoby potírání dur-mollové diatoniky představují rovněž funkční komplikace, které podstatně omezují vládu tóniky, a tím i soudržnost tóniny.)

První nesmělé kroky směrem k atonalitě lze vidět už v občasném úsilí starších skladatelů, směřujícím *kamkoliv ven z ustavené tóniny*. Z obavy, aby ustavená tónina posluchače neunavovala, ruší skladatel její vládu náhlými, jakoby nahodilými (poněvadž odvážnými) výpůjčkami z jiných tónin; činí tak bez zvláštního cíle („bezúčelně"), neboť se zpravidla do tóniny, již se pokoušel rozvrátit, opět pokorně vrací.

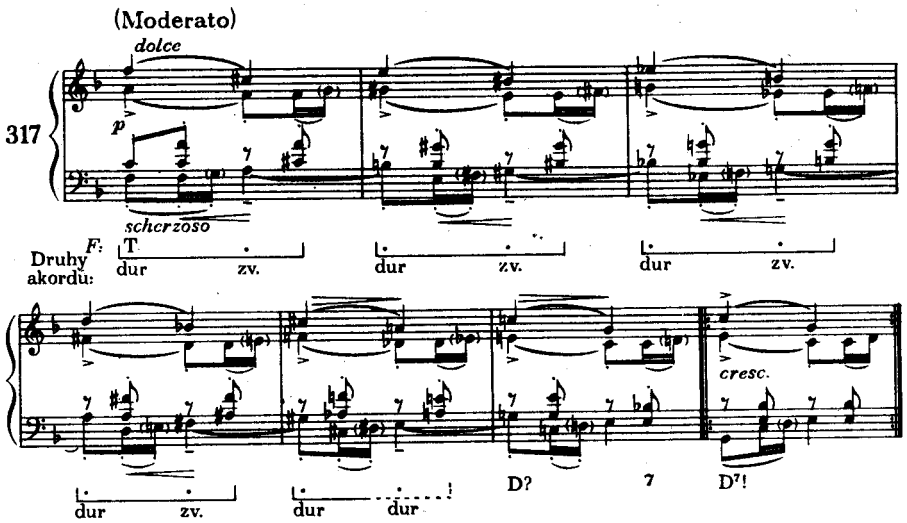
Jako doklad takového způsobu myšlení uvádíme ukázku ze Schumannových „Motýlů" („Papillons", op. 2, č. 1):



Zde vidíme, jak skladatel po pevném závěru v *D* dur náhle odbočuje skokem do *As* dur (tj. do vůbec nejvzdálenější tóniny dur), ihned se však zase stáčí zpět. Účelem provedeného tonálního výpadu bylo jenom zpestření prosté taneční hudby, její rafinované tonální rozkolísání.

Skenováno pro studijní účely

Podobně, avšak mnohem odvážněji narušil Smetana ve finální větě svého II. kvartetu tóninu *F* dur sekvencovou sérií dvojic akordů, vymykajících se všemožně hlavní tónině:

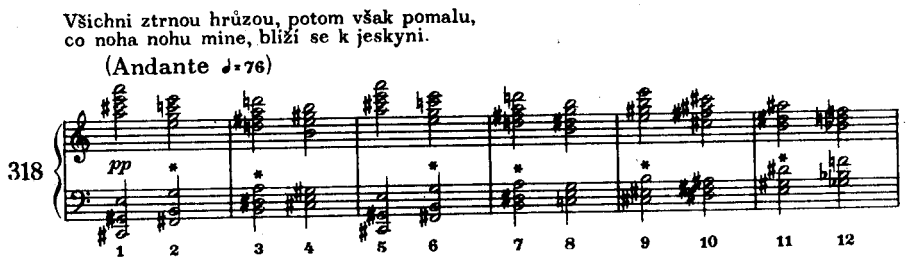


I tato hudba vznikla — posuzováno tonálně a funkčně — jen z radosti z tonálního neklidu, „samoúčelně"; začátek i konec ukázky kotví v téže tónině — povážlivé tonální rozkolísání nemířilo tedy nikam.

Sekvencový sestup je na konci narušen malou nedůsledností: místo očekávaného zvětšeného trojzvuku *des f a* ozve se trojzvuk dur *a cis e* (v 5. taktu).

Hudba, která je z harmonického hlediska koncipována tak, aby se nemohlo utvořit povědomí určité tóniny (aby posluchač na žádnou tóninu nemohl pomyslit), je už vlastně *atonální*. Není ovšem vyloučeno, aby občas neprobleskovaly *stopy jednotlivých tónin*. Půjde však jen o náznaky, nikoliv o pevné zakotvení.

Tak se jeví např. tato řada tajemných akordů z 2. obrazu Bořkovcova baletu „Krysař":



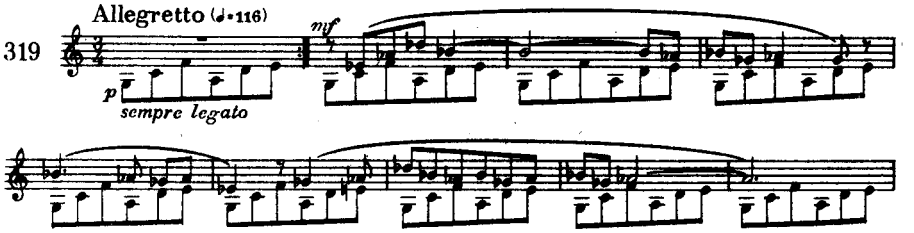
Některé akordy jsou zde terciové, jiné (označené hvězdičkou *) nikoliv. Z účinu akordů 1 = 5 a 4 lze snad pomyslit na chvíli na tóninu *cis* moll, ze spoje akordů 3–4 na *E* dur (obohacený klamný spoj), z analogického spoje 9–10 zase na *Fis* dur, konečně ze spoje akordů 7–8 na *e* moll. To vše jsou však jen tonální záblesky; nikde nejde o skutečné ustavení tóniny.

S atonalitou souvisí úzce *bitonalita*. Zde jde o prolínání dvou tónin. Tonální výslednice je stejná jako u atonality: celek vyznívá bez určitého tonálního zakotvení (neboť dvě současně se prosazující tóniny se navzájem ustavičně potírají). V bitonální hudbě můžeme však zřetelně sledovat dvě

Skenováno pro studijní účely

odlišně založená pásma, z nichž každé se pohybuje *ve vlastním vyhraněném a nekolísajícím tónovém systému*, zpravidla čistě diatonickém.

Jako ukázku bitonálního dvojhlasu uvádíme začátek jedné klavírní skladbičky z Bartókova „Mikrokosmu" (V. díl, č. 125):



195

Pravá ruka zde hraje stále na černých klávesách, levá na bílých. Tím se dostávají do tonálního protikladu dvě výrazně odlišená pásma: proti tónům *es, as, des* atd. v melodii se uplatňují tóny *e, a, d* atd. v doprovodu, proti tónině *Ges* dur v jednom pásmu tónina *C* dur v pásmu druhém. Doprovod je ostinátní.

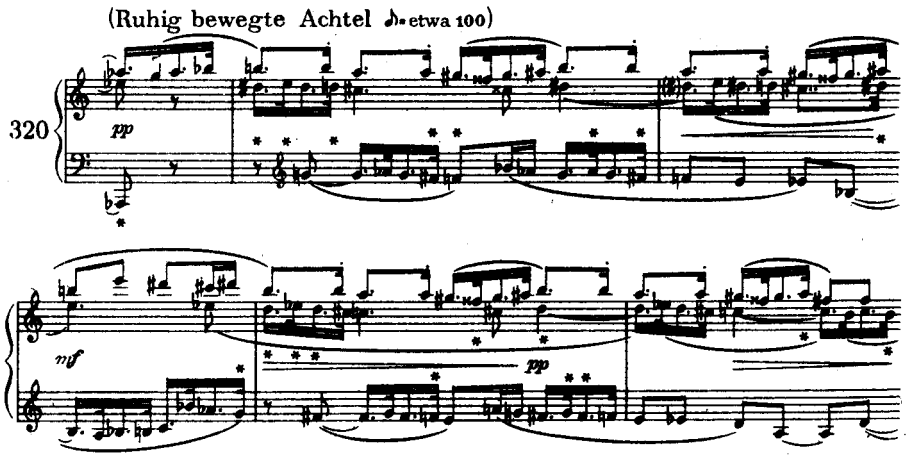
Při větším počtu tonálně odlišených pásem mluvíme o *polytonalitě* (vícetonálnosti). Je to jev již velmi komplikovaný a nadmíru vzácný.

Pro stupňované tonálně funkční uvolnění hledají skladatelé často protiváhu ve *stylizační důslednosti* a v *polyfonickém osamostatnění hlasů*.

S poukazem na důslednost lze „ospravedlnit" a posluchači zpřístupnit harmonické útvary a postupy, které by se jinak jevily jako „nemožné". Přitom se novodobí skladatelé se zvláštní oblibou opírají o důslednost *ostinátních doprovodných figur*. Nad vytrvalým opakováním takové figury je možno si zaexperimentovat i velmi odvážně. (Srov. uvedený příklad 319.)

Mezi samostatně myšlenými melodickými pásmy *polyfonní hudby* docházívá k harmonickému souznění a k akordickým sledům, pro něž nelze vyslovit jen harmonické ospravedlnění. V pravé polyfonii představuje harmonie *výsledek souhry hlasů;* je to tedy jev *druhotný*. Jisté omezení ve vzájemném pohybu jednotlivých zúčastněných melodií v polyfonně založené hudbě lze spatřovat jen v *okruhu použitelných souzvuků;* takový okruh je však pro každý sloh natolik široký, že nepředstavuje tísnivou překážku. V odvážné moderní polyfonii hlásí se přirozeně o slovo novodobé akordické druhy neterciové a akordické postupy příznačné pro atonální hudbu.

Jako ukázku uvádíme několik taktů z Hindemithovy klavírní „Řady malých kousků" („Reihe kleiner Stücke"), op. 37 (Trio I, střední část):



Skenováno pro studijní účely

Souzvukové průřezy, v nichž se sejdou zúčastněné hlasy do konsonancí, jsou označeny hvězdičkami. Jde však vesměs o souzvuky nahodilé, nikoliv záměrně vyhledané. Totéž platí i o souzvukových průřezech ostatních. Stejně nahodilé jsou i sledy souzvuků; nelze z nich vyposlouchat žádnou harmonickou zákonitost.

Harmonie takové hudby je výsledkem *lineárního myšlení*. Lineární hudební myšlení je *aharmonické* potud, že se v něm harmonická zákonitost, kterou známe z hudby myšlené harmonicky, projevuje jen v malé míře nebo vůbec ne. Týká se to jak volby souzvukových druhů a jejich úprav, tak i sledů souzvuků. O obojím rozhoduje skladatel především *podle zřetelů melodických*.

Lineární myšlení se neuplatňuje jen v novodobé hudbě, nýbrž vyskytuje se i v hudbě staré. Avšak klasikové a před nimi barokní skladatelé ponechávali jen zřídka kdy plnou odpovědnost za harmonický výsledek melodiím. Obdobná situace jako v moderní polyfonii byla v hudbě předbarokní.

196

Harmonické myšlení

§ 66

O všech harmonických jevech, které se mohou v hudbě vyskytnout, jsme pojednali. Větší pozornost jsme věnovali jevům základním, které se napořád uplatňují v hudbě starší. Naproti tomu harmonické možnosti novodobé hudby jsme jen naznačili.

Všech harmonických jevů využívají skladatelé jako *výrazových prostředků*. V jejich účelném používání se projevuje *harmonické myšlení*. Účelem harmonického rozboru pak není pouze objektivní konstatování o výskytu toho či onoho harmonického jevu, nýbrž *sledování způsobu, jakým skladatel harmonicky myslí a jak se harmonicky vyjadřuje*.

Bude proto účelné nakonec ještě v soustavné zkratce přehlédnout obecně všechny základní harmonické jevy, s nimiž se v hudbě můžeme setkat, a upozornit na rozmanité způsoby jejich skladebného využívání, a tím i na různé způsoby jejich působení na posluchače.

Každý harmonický útvar posuzujeme vždy současně z dvojího hlediska:

1. podle toho, *jak sám zní*,
2. podle toho, *jak působí ve svém okolí*.

Tento dvojí přístup k harmonickým jevům je při rozboru nutný proto, že i skladatelé využívají souzvuků dvojím základním způsobem:

1. *zvukově*, 2. *funkčně* (v širokém významu).

Zvukové působení je *smyslové* (dojmové, emoční); je bezprostřední a okamžité.

Funkční působení je vyšší v tom smyslu, že předpokládá předchozí působení zvukové (byť třeba jen v představě, např. při pouhém pročítání skladby). Funkční působení harmonií vyžaduje na posluchači *schopnost sledovat souvislosti* mezi jednotlivými souzvuky.

Izolované souzvuky znějí různě jednak proto, že jsou různého *druhu*, jednak však také proto, že jsou různě *upraveny* a *vyjádřeny*.

Jinak zní např. trojzvuk dur *c e g*, jinak zmenšeně malý čtyřzvuk *fis a c e*, jinak nonakordový trojzvuk *h e a* apod.; jsou to různé *druhy*. Jinak však zní také kvintakord dur, jinak sextakord dur; jinak sextakord dur v kvintové poloze, jinak sextakord dur v poloze základní; jinak sextakord dur v kvintové poloze se zdvojenou kvintou, jinak sextakord dur v kvintové poloze se zdvojeným základním tónem; tím jsme připomněli různé *úpravy*. Jinak zní zmenšeně malý čtyřzvuk, je-li *vyjádřen* současně nastoupivšími tóny (akordicky), jinak zase, je-li vyjádřen rozkladem v jediném hlase (figuračně).

V souvislém proudu hudby působí souzvuky různě jednak podle toho, mají-li

Skenováno pro studijní účely

význam akordů nebo jen *průběžných harmonií*, jednak však také podle toho, jakou mají *tonální funkci;* významnou úlohu hraje ovšem i jejich *metrické umístění* a poměrná *délka zvuku.* (To vše rozumíme pod označením „funkční využívání souzvuků podle jejich funkce v širokém významu"; tonální funkce představuje jenom jednu kategorii funkčnosti; je to funkce v užším významu.)

Jinak působí ve skladbě trojzvuk *c e g*, který jen krátce zazní na lehké době jako průběžná (průchodná) harmonie (tj. náhodný akord), jinak jako skutečný, záměrně vyhlédnutý akord, nastoupivší na těžké době taktové a dlouho znějící. Jinak působí týž akord *c e g* jako tónika, na níž je skladba uzavírána, jinak jako netónická hlavní funkce (např. S v *G* dur), jinak zase jako pomocná funkce (např. F v *H* dur) nebo dokonce funkčně komplikovaná odlehlá konsonance (např. jako složitá funkční smíšenina T^{-SD} *c fes g* v *As* dur); týž akord *c e g* může však působit i jako akord mimotonální (např. mimotonální dominanta); může dokonce mít současně i dvojí tonální funkci (má-li např. význam místotóniky); nadto může být i funkčně neurčitý (není-li tónina sdostatek stabilizována); v krajním případě bude třeba někdy prohlásit, že tonální funkci akordu *c e g* nelze spolehlivě určit (v atonální hudbě).

97

Když mluvíme o okolí harmonického útvaru, nemíváme na mysli jen několik nejbližších souzvuků. *Širší harmonické okolí* představuje vlastně celá skladba. Zde pak je již třeba mluvit nejen o pohybu harmonií, nýbrž i o *pohybu tónin*, o modulacích.

V širším rámci celé skladby nebo větší skladebné části můžeme nadto rozlišovat různou *fakturu hudby*. Střídání harmonií a celkový rozvoj harmonického dění může být natolik autonomní, že jednotlivé harmonie a jejich sledy defilují před posluchačem jako významné jevy, které naplno poutají jeho pozornost. Tak tomu je v hudbě *homofonní faktury*, v níž nejvýš jedna významná melodie je provázena méně významnými nebo melodicky zcela bezvýznamnými hlasy tak, aby se vzájemně slévaly do záměrně vytvářených, někdy přímo do popředí vystupujících a poutavých harmonií. Naproti tomu v hudbě *polyfonní faktury* je zájem skladatelův a pozornost posluchačova upoutána k samostatně rozvíjeným hlasům, jejichž jakoby nečekaným výsledkem jsou různé souzvuky. Není pochyby o tom, že v homofonní hudbě má podrobné sledování jednotlivých souzvuků a jejich souvislostí zcela jiný význam, než tomu je v hudbě polyfonní. V homofonii vystupují jednotlivé souzvuky a jejich spoje do popředí, v polyfonii zanikají, v homofonii vyciťujeme směrové tendence jednotlivých tónů v souzvuku podle jejich harmonického významu (jde-li např. o septimu, nónu, citlivý tón apod.), v polyfonii si takové směrové usilování jednotlivých tónů buď vůbec neuvědomujeme, nebo jen v malé, zpravidla zcela nepatrné míře.

Tyto zásadní rozdíly mezi homofonií a polyfonií musíme mít na paměti při rozboru hudby. Jako má základní význam pro plné proniknutí do hudebního smyslu homofonní hudby právě jasné uvědomění jednotlivých akordů i průběžných harmonií a jejich souvislostí, tak zase je pro porozumění hudby polyfonní důležité postihnout melodickou souhru horizontálních proudů bez zvláštního zřetele k souzvukům a souzvukovým sledům, které tím vznikají. Analytik musí zkrátka rozlišovat případy, kdy na harmonické jevy musí zaostřit svou pozornost jako na jevy prvořadého významu (v homofonii), a případy, kdy tak činit nesmí, nechce-li zabřednout do bezúčelného, ničemu nesloužícímu „výzkumu" (v polyfonii). Je pak ovšem pochopitelné, že k harmonické analýze je lépe vyhledávat hudbu převážně homofonní.

Čistá homofonie a rozvětvená samostatná polyfonie představují krajnosti faktury, mezi nimiž existují *mezistupně*. Mluvíme pak o *polyfonizované homofonii* a o *harmonicky fundované polyfonii*. Rozumí se, že přísná hlediska, vyslovená výše, musí se pro tyto mezistupně faktury přiměřeně zmírnit; význam harmonie v polyfonizované homofonii je menší než v homofonii čisté, v har-

Skenováno pro studijní účely

monicky fundované polyfonii zase větší než v polyfonii vskutku samostatné.

Druhořadost harmonie v hudbě, v níž se ve větší nebo menší míře uplatňuje *polyfonní myšlení*, projevuje se hlavně v tom, že je zde *zatlačen význam akordů*. Ty ustupují jednak přívalu *průběžných harmonií*, jednak *ztrácejí funkční určitost*, jakou se vyznačují v homofonii. Kromě toho *nebývají oblasti jednotlivých akordů dost jasně ohraničeny*, což vede k možnosti několikerého výkladu. Této neurčitosti přibývá s komplikací harmonického materiálu; v novější hudbě je tedy větší než v hudbě staré, vyznačující se malým počtem běžně používaných akordických druhů.

V hudbě, v níž si harmonie uchovává svou důležitost a váhu (tj. v homofonii čisté i mírně polyfonizované), má pochopitelně značný význam i *způsob rozvádění* jednotlivých netónických akordů. Jsou-li tóny, které mají určitou pohybovou tendenci, řádně rozvedeny v témže hlase, v němž zazněly, můžeme mluvit o jejich *reálním rozvedení* (byť třeba dodatečném, opožděném); kde jsme dříve upozorňovali na rozvádění citlivých tónů, septim, zmenšených kvint, nón, šlo vesměs o takové reální rozvedení. Můžeme však také mluvit o *rozvedení obecném*, tj. takovém, v němž se rozvodný tón sice ozve, avšak v jiném hlase nebo v jiné výši (v jiném výškovém rejstříku); hlavním znakem obecného rozvedení je, že netónický akord (zpravidla disonantní) *nevplyne do své tóniky* nebo jiného vhodného rozvodného akordu jednotlivými svými tóny, nýbrž *volně mu předchází*.[7] Další stupeň volnosti máme pak již v prostém *nerozvedení*, při němž rozvodné tóny vůbec nenastoupí a místo očekávaného akordu se ozve akord zcela jiný, neočekávaný. 198

Tento trojí způsob rozvádění lze znázornit takto:

1. reální rozvedení	2. obecné rozvedení	3. nerozvedení	
N ⟹ T	N ·····→ T	N_1	N_2

N značí netónickou harmonii, T tóniku (popřípadě místotóniku, třeba i zkomplikovanou). Plné šipky upozorňují na řádné („školské") rozvedení v jednotlivých hlasech, tečkovaná šipka upozorňuje jen na okolnost, že očekávaný rozvodný akord přece jen nastoupil, i když nevyplynul z přísného rozvádění jednotlivých tónů.

Je pochopitelné, že reální rozvedení bylo samozřejmostí ve starší hudbě, obecné je zase příznačné pro hudbu novější. Nerozvedení, zvláště takové, které přesahuje hranice tóniny, je pak běžným vyjadřovacím způsobem skladatelů novodobých.

Způsoby rozvádění disonancí a vůbec netónických akordů souvisí těsně s *tonální pevností* či zase *uvolněností* hudby. Skladatelé, kteří harmonicky myslí v pevném tonálním rámci, rozvádějí své disonance zpravidla reálně. Naproti tomu skladatelé, kteří usilují o rozbití tradičních tonálních pout, uchylují se k rozvádění obecnému, a nestačí-li to, nerozvádějí své disonance vůbec. Netónické harmonie pak následují za sebou bez opory tónik nebo místotónik, bez kontroly rozvodných akordů. Význam tonální funkčnosti akordů pak přirozeně klesá, až zcela mizí.

Vrátíme-li se nyní k dvěma základním hlediskům, podle nichž zásadně posuzujeme harmonické dění, musíme výslovně zdůraznit, že *podvojný přístup k harmonickým jevům* — se zaostřeným pohledem na jednotlivé izolované souzvukové průřezy a zároveň s hodnotícím vážením jejich vzájemného skloubení — *je bezvýhradně nutný u každé hudby;* platí tedy pro všechny typy skladeb — malé i velké, staré i novodobé, homofonní i polyfonní. Uvědomělé potírání nebo i jen oslabování tonální funkčnosti akordů, jak se s ním setkáváme v novější hudbě, neznamená, že souzvuky přestávají působit — kromě

[7] Srov. př. 238 v § 46.

Skenováno pro studijní účely

svého vlastního, smyslového účinu — ze svého okolí a že toto okolí přestává zpětně působit na ně. I důsledná negace tonální funkčnosti souzvuků prozrazuje, že sám *princip tonální funkčnosti trvale platí;* kdyby neplatil, nebylo by třeba jej důmyslnými kompozičními prostředky, jak je známe z techniky vyhraněné atonální hudby, potírat (= vyhýbat se souvislostem, které by mohly v posluchači vzbudit dojem konvenčního funkčního vztahu); stačilo by pouhé prohlášení, že v tomto případě tonální funkčnost neplatí, že k ní není přihlíženo.

Podobně ani nejryzejší polyfonie, „bezohledně šlapající po požadavcích harmonického krásna", nemůže být posuzována zcela bez ohledu na typ souzvukových průřezů, k nimž sekundárně dochází, a na posloupnosti těchto souzvukových průřezů, jež rovněž sekundárně rozvíjí.

199 Nelze tedy při harmonickém rozboru, který má být úplný, pominout výsledky, k nimž lze dospět pozorováním z jednoho hlediska, a spokojit se pouze výsledky, k nimž lze dospět z hlediska druhého. I pouhé konstatování, že modernímu skladateli se podařilo tonální funkčnost souzvuků zcela anulovat a zároveň zcela odstranit hranici mezi akordy a průběžnými harmoniemi, představuje závažný analytický výsledek z funkčního hlediska, doplňující zevrubnou analýzu jednotlivých souzvukových druhů; bez takového konstatování byla by analýza neúplná a nevystihovala by harmonické dění zkoumané skladby z důležitého aspektu kinetického (pohybového). Podobně neúplnou byla by analýza, která by se utápěla v podrobnostech složitých funkčních smíšenin a přitom by pominula skutečnost, že všechny tyto tonálně funkční komplikace vyznívají v krajně prostých souzvukových druzích, třeba v pouhých konsonancích. A stejně neúplnou byla by analýza polyfonní skladby, např. fugy, v níž by vůbec nebylo přihlédnuto k harmonickým jevům (z dvojího hlediska) s odůvodněním, že nemají v polyfonii význam.

§ 67 Všestranný harmonický a tonální rozbor. Literatura k rozboru

Jestliže jsme se museli v dřívějších kapitolách ukázněně omezovat na hudební literaturu zvláště vybíranou, můžeme nyní, po zakončeném výkladu, volit k rozboru skladby podle volného uvážení nebo i nahodile, podle záliby, podle okamžité potřeby. Nemusíme ustoupit před žádným skladebným úsekem, před žádnou moderní, harmonicky odvážnou a složitou skladbou. Leč přece jen si musíme skromně uvědomit, že jsme se oblasti novodobé harmonie vpravdě pouze dotkli, neboť jsme v podstatě jen poukázali na její *možnosti.* Zevrubné studium moderní harmonie v plném rozsahu vyžaduje nutně *specializaci,* jíž jsme se prozatím vědomě zřekli. Proto i zde, na konci knihy, upozorňujeme na *vybrané* skladby a skladebné úseky, v nichž se spíše jen *v menší míře* a *roztroušeně* vynořují jevy příznačné pro novodobé harmonické myšlení. Teprve po analytických zkušenostech v takovém typu hudby lze užitečně přistoupit k rozboru skladeb harmonicky složitých, vyhrocených do krajnosti, důsledně protitradičních.

Cesta k spolehlivému, netápajícímu harmonickému rozboru moderní hudby vede přes důvěrnou znalost *novodobých souzvukových druhů* (složitých terciových, zejména však neterciových), bohatě diferencovaných účinů jejich *úprav* a způsobů stylizačního využití *(vyjádření).* Tuto znalost lze získat nejspolehlivěji rozsáhlým studiem takové hudební literatury, v níž se novodobé

Skenováno pro studijní účely

harmonické útvary a postupy objevují jen občas a vzácně, třeba jen jako výjimky. Pod tímto zorným úhlem je sestaven i následující soupis vhodných skladeb. Aspoň k některým jejich částem jsou uvedeny podrobnější poznámky.

Bartók: „Mikrokosmos" pro klavír. **Č. 70** (příklad bitonality: *Fis* dur v pravé ruce, *d* moll v levé; ukončení celé skladby na disonantním akordu, velkém čtyřzvuku *d fis a cis*). **Č. 86,** „Dva durové pentachordy" (bitonalita *Fis - C;* závěr na neterciovém akordu *fis c e g* s výrazným netónickým účinem). **Č. 107,** „Melodie v mlze" (důsledné uplatňování neterciových souzvuků, z nichž některé je třeba považovat za akordy, zatím co jiné mohou být pojímány jako harmonie průběžné).

Borodin: I. symfonie *Es* dur, 1. věta, začátek *Allegra* (ukázka dlouze rozprostřeného neterciového akordu). — II. symfonie *h* moll, 2. věta, začátek (neterciový akord funkce F^D). 200

Bořkovec: Sonatina pro housle a klavír (1942), 2. věta, prvních 10 taktů (ukázka práce se složitějšími akordy terciovými i neterciovými); posledních 8 taktů téže věty lze pojímat takto:

Funkce (bez podrobností):

D S, D S, D S (S^L), F (S^L) F = S, II D = T (S^L) F, F S^L F, T VI L^s, T

h ..... — — — — — — — *G* ..... — — — *h* ..... — — — —

Tóniny:

„Krysař", 2. obraz, prvních 10 taktů; některé souzvuky jsou zde terciové, jiné neterciové, některé je třeba pojímat jako akordy, jiné popřípadě též jako průběžné harmonie; zpočátku vládne aiolské *a* moll, od 3. taktu lze pomýšlet i na *C* dur, v taktech 7—8 na *E* dur, konečně v taktech 9—10 na aiolské *d* moll; jednotlivé akordy jsou bohatě funkčně promíšeny, přičemž účast mollové dominanty zabraňuje jasnějšímu tonálnímu vyhranění, takže jednotlivé uvedené úseky spíš splývají, než aby byly jasně odděleny; funkční účin souzvuků, i když záměrně zastíraný, je podepřen zřetelným střídáním diatonických systémů (tj. dostatečně dlouhým setrváváním na nich bez neproniknutelných komplikací a úchylek). — 2. obraz, posledních 16 taktů *(Coda, Allegro giusto);* zde je závěrečná tónina *A* dur z počátku definována vytrvalým opakováním akordů T^{SL} *dis fis a cis* L^{-s} *f a c (= his) es (= dis);* takty 8—7 od konce představují dočasný odklon od *A* dur, dále je však tónika z *A* dur vymezena velmi spolehlivě spojí D^7 *e gis h d* —VI *f a c,* F^L *b d f as (= gis) c (= his)* T *a cis e* a nakonec S^L *d fis a c (= his)* T *a cis e.*

Debussy: „Images" pro klavír, č. 2, „Hommage à Rameau". Hojný výskyt dominantizovaných akordů, dominant se sextou místo kvinty, občasné neterciové akordy; tonální nezpevněnost až neurčitost je vytvářena jednak používáním ryzí diatoniky (kolísání mezi paralelními tóninami dur-moll), jednak volbou mimotonálních akordů; k tonální uvolněnosti přispívají rovněž četné průběžné harmonie, vytvářené záměrně tak, aby působily jako akordy z cizích tónin. První 4 takty: nedoprovázená melodie v aiolském *gis (H?).* Takty 5—6: T F^9 T^7 F^9 T, T^7 F^6 III F^6 T. Takty 7—9: T (D^9 D^7) F^7 T^7, VI^7 DD^7 D, D, kdež mimotonální dominanty mají sexty místo kvint a akordy T^7 a VI^7 jsou zpočátku zkomplikovány volně nastupujícími průtažnými tóny, vytvářejícími neterciové souzvuky. Takty 10—13: ryzí diatonika *gis—H,* konec na akordu F *a cis e.* Takty 14—16: vychýlení do *A,* pak do *D.* Takty 17—19: opět *gis* moll (přes akord *ais cis e g,* pojímaný nejdříve jako VII^7 z *h,* po přehodnocení pak jako VII^7 z *gis*). Takty 20—25: F = VI z *cis,* pak spoj terciově spřízněných akordů *gis his dis - h d fis* (tím vychýlení do *fis*), vyznění na D^7 z *cis.* Takty 26—30: uzavření prvního dílu skladby v hlavní tónině *gis* moll, avšak s použitím neobvyklého akordu —D^7. Zvláštní pozornosti si zaslouží studium třetího dílu skladby, a to už od označení *Tempo I,* kde dlouze vyznívající dominantní pětizvuk *g h d f a* je vlastně jen dominantizovanou subdomi-

Skenováno pro studijní účely

nantou z *D*. Vlastní repríza (takt 20 od konce, při návratu původního předznamenání) nastupuje spojem dominantně znějících akordů D^9 - H^7; závěr vyznívá dorsky, což je předjato už u označení *Un peu plus lent* použitím durové subdominanty (s *eis* místo *e*). — „Préludes" pro klavír, díl I, **č. 6**, „...Des pas sur la neige" („...Kroky ve sněhu"). Tato skladba je z hlediska harmonického pozoruhodná tím, že jedna z nejdůležitějších (a jinde též nejběžnějších) harmonií, totiž dominanta v podobě trojzvuku nebo čtyřzvuku v hlavní tónině, vůbec se zde neozve. První 4 takty: II^7 T, II^7 VI, II^7 S^7, VII T. Takty 5—7: +S III, +II T, T (vesměs s komplikujícími tóny), přičemž působí silný odklon od *d*. Takty 8—15: odtud neupevněné *f* moll. Takty 16—19: zřetelnější *f* moll (s dominantizovanými subdominantami), pak návrat do *d* moll s vyzněním na T. Takty 20—25: zpočátku jako v úseku 5—7, pak volným spojem na D^9 z *Ges* dur, odtud chromatickými postupy vzhůru na DD^9 z *d* (tj. D^9 z *a*). Takty 26—31: začátek S^6 z *d*, pak
201 chromaticky sestupující mollové kvintakordy, v taktu 27 zdánlivě S^6 z *f*, vzápětí však DD^9 z *d*, v dalším taktu vybočení do *Ges*. Posledních 5 taktů: vstup do *d* po přehodnocení akordu *des f as* z D na +L, na konci plagální závěr. — **Č. 8**, „...La fille aux cheveux de lin" („...Dívka s plavými vlasy"). Zde je několikrát použito dominanty bez citlivého tónu (tj. s kvartou místo tercie): v taktu 9 na konci *des ges as ces es*, stejně v taktu 12, pak v taktu 18 (z *Es* dur) a 25 (opět z *Ges*). — „Children's corner" („Dětský koutek") pro klavír, č. 5, „The little Shepherd" („Pasáček"). Melodie v taktech 1—4 začíná netónicky, doprovod v taktech 5—6 záměrně od hlavní tóniny, dotud neustavené, odvádí, teprve v taktech 7—11 se tónina *A* dur vyjasňuje a nakonec upevňuje; přitom lze v taktu 5 pojímat buď každou čtvrtku jako zvláštní akord, nebo teprve každou půlku. V taktech 12—18 je spolehlivě vymezeno *E* dur. V taktech 19—26 slyšíme *fis - Fis - ais - Dis*. Konec skladby je opět v jasném *A* dur.

Janáček: „Po zarostlém chodníčku". **Č. 6**, „Nelze domluvit!" Hlavní tónina *Es* dur je hned ve třetím taktu opuštěna závěrem do *as* moll, tónika této tóniny je však vzápětí oslabena paralelním sestupem v mollových trojzvucích *(ges, fes)*. V závěrečném *Adagiu* je pak tímto způsobem oslabena tónika hlavní tóniny (působí v izolaci jako D z *As*). **Č. 8**, „Tak neskonale úzko". (Závěr skladby viz v př. 259.) Vstupní tónický čtyřzvuk T^7 je hned přehodnocován na S^7 z *h* moll, v 9. taktu vyznívá +S; od 16. taktu zní akord *g h e f* (se sextou místo kvinty), který lze pojímat v *h* moll jako S^L, je však přehodnocen na F^{TS} z *Es* dur. Průběhem části *Poco mosso* se mění T *es g b* na D, přesto však se tónina *As* dur neupevňuje (jak patrno z prvních 4 taktů v *Meno mosso*). Harmonický rozvoj v *Meno mosso* lze funkčně pojímat asi takto: $T = D^7$, L, D = S, $S = D^9$, D^9, $-T^9$, D, S^L, D, $S^L = DD^7$, T, F^D, T, F^D, T, F. — Sonáta pro housle a klavír,

hlavní tónina *e* moll

2. věta, Ballada. V taktu 11 odvrat od *E* dur, u *Meno mosso* vyústění do *Des* dur; takt 13 lze číst jako *c des f b*, ale též jen jako *c f b* (v obojím případě neterciový akord); takt 14 představuje akord *es ges b des*, takty 15—16 pak pětizvuk *as c es ges b* (tedy sled II^7 D^9 v *Des* dur). Ve 4. taktu části *Meno mosso* ozve se znova neterciový akord *c des f b*, obsahující z ustaveného *Des* dur součásti všech hlavních funkcí (T *des f*, D *c*, S *b*); v dalších 3 taktech slyšíme tónický kvartsextakord z *As* dur, obohacený na neterciový akord tónem *b*, v dalším taktu pak Rameauovu mollovou subdominantu; na 4 takty rozprostřená dominanta z *A* vyznívá se sextou místo kvinty a vplývá do T z *des* moll; po sérii neterciových akordů nad prodlevou *as* nastupuje střední část skladby v *Des* dur. Harmonicky zajímavý je přechod z části označené *Poco mosso* (s předznamenáním 5 bé) do části s předznamenáním 4 křížků. Celá věta vyznívá kolísáním mezi *Cis* a *cis*.

Křička: „Severní noci", op. 14. **Č. 2**, „Labuť". Základní tónina písně je *g* moll. Tónika této tóniny není však nikde zpevněna, ani v závěru. Začátek působí spíš jako *c* moll, teprve 6. takt přináší velmi labilní tóniku *g*. V 7. taktu je nápadné střetnutí citlivého tónu *fis* v klavíru s tónem *f* ve zpěvu (oba odskakují velkým intervalem). První část skladby vyznívá v *es* moll (takt 12). Takty 13—16 lze pojímat nejspíš in *F*, násle-

Skenováno pro studijní účely

dující 4 takty in *D*. Mnohozvuky v taktech 21–23 jsou z *G* dur (v podstatě D VI), v dalších 2 taktech z *fis* moll (rovněž D VI); z dalších 5 taktů vyplyne u *Tempo I* T^7 z *g* moll jako překvapení (jako tónika se tento akord prosadí teprve dvojím návratem a setrváním na závěrečné koruně). **Č. 3,** Ukolébavka. Po jasném *Es* dur (takty 1–5) následují 2 chromatické takty, převádějící do *As* dur (bez tóniky!); v taktu 10 se uskutečňuje přehodnocení akordu S^L *des f as h* z *As* dur na $-S^L$ *des f gis h* z *F* dur (tón *a* je anticipace); téhož akordu je podruhé použito k návratu do *Es* dur (v 10. taktu od konce). V závěru skladby se uplatňuje dominanta se sextou místo kvinty, a to jako pětizvuk s malou (mollovou) nónou.

Musorgskij: „Dětská světnička" („Dětskaja"). **Č. 1,** „S chůvou". První 3 takty jsou v *Ges* s výrazně použitou druhou dominantou (bez rozvedení jejího citlivého tónu). Takty 4–13 in *B:* (F^D), $-S - S^L$, T S (F, F^D), $T - S$, $-S^6 - S$, $-S^F$, $-S^6$ D, $-T - S^6$, T. Pokračování v *g* moll s návratem do *B* dur: D (2 takty), S^L (v podobě tvrdě zmenšeně malého čtyřzvuku s průtahem dodatečně rozvedeným ve zpěvu, 2 takty), (F^D) (D^F) D, T D, T = VI, DD^7, S^L T (jako kvartsextakord, tedy bez ukončení). Po osamocené dominantě z *g* následuje modulace do *Des* dur (u slov „Nebo víš co"): (D^7) II, D^7, T. Pod textem „A ten král byl chromý" plyne hudba tonálně a funkčně nevyjasněná (*cis* moll?, *A* dur?). U textu „Králka pořád měla rýmu" jde o *C* dur se záměrnými půltónovými komplikacemi. Ostatek představuje pak již zřetelné *B* dur. **Č. 5,** „Večerní modlitba" („Na son grjaduščij"). Základní tónina písně, *As* dur, je jasná od prvopočátku: T II^7 T II^7, T II^7 T II^7, T III S D, T III S D, D VII^7 $-T = -S$ F^D, T = DD D^7 T D^7, DD D^7 T D^7, $T - T = -S$ D, T II^7 T II^7, T (VII^7), D, T (VII^7), D, T VI^7 T, T VI^7 T, III, T III S D. Po těchto 17 taktech následuje gradační plocha tonálně neklidná (takty 18–27, až k označení *Tempo I*), v níž se uplatňují akordy S^L v podobě zmenšeného čtyřzvuku (v taktu 18 v *Ces*, v taktu 19 v *Des*), D^L v podobě zvětšeně velkého čtyřzvuku (v taktech 20–21 v *Es*), dále konsonantní trojzvuky v terciovém spříznění (takty 22–25), vše v stupňující se hybnosti a ve stoupající síle. Po přerušení na akordu D^7 z hlavní tóniny *As* dur v taktu 27 následoval by přirozeně poslední pětitaktový úsek písně v *As* dur, avšak skladatel využil možnosti tonálního překvapení pro vystižení textu („Ňáňo, ach, ňáňo! jak je to dále?"), a to takto: (D^7), (D^F), D^7 v *C* dur v taktech 28–30 s harmonicky ne zcela určitým pokračováním (v jednohlase, pak ve dvojhlase); nástup 5. taktu od konce působí pak i hudebně (harmonicky, tonálně) jako rozpomenutí se na poslední větu modlitby („Bože milý, milostiv buď mně, hříšnici!").

Novák: Bagatelly pro klavír, op. 5. **Č. 1,** „Vzpomínka". Hlavní tónina *Es* dur se projevuje závěrem v 11. a 37. taktu, nevelkou plochou v taktech 23–26 (bez komplikací) a vyzněním celé skladby na oslabené tónice. Jinak zasahují do hry nejrůznější tóniny cizí, byť někdy jen mimotonálními akordy. První 2 takty představují v *g* moll sled II^7 D^7, další 2 takty pak totéž v *f* moll. D^7 z *f* je pak považována za mimotonální od akordu II z *Es* dur (takt 5). Dominanta s dvojitým průtahem v taktu 7 vyúsťuje do sextakordu III (s trvajícím dominantním účinem), v taktu 8 se přehodnocuje součást akordu D^9 (zmenšený čtyřzvuk) na VII^7 z *Ges* dur a teprve v taktech 10–11 zazní očekávaný závěr (VII^7) D^7 T s jemnými komplikacemi (mimotonální akord nad prodlevou, dominanta se sextou místo kvinty, tónika s přidanou sextou, tedy v subdominantizaci). Další duchaplná hra tónin probíhá takto: T je zkomplikována na mimotonální dominantní pětizvuk z *As* (takt 12), pak z *as* (13), který je však rozveden do III z *as* (14); následující akord VI z *as* je pak zpět přehodnocen na F z *Es* (15), následuje přirozeně D^7 (16); v taktu 18 se přehodnocuje kadenční kvartsextakord T na VI z *g* moll, v této tónině se pak uskuteční druhý závěr (21–22). Obrat do *Des* dur (28–30) je proveden takto: II (na konci taktu 26) = III, $(S^L D^9)$, II T, II^7 T^7 S, III. Další obrat do *fis* moll a přes *D* dur do *Es* dur lze vysvětlit takto: III (v taktu 30) = $-L + II^7$, $D^7 - II^7$, D^7 (až sem psáno enharmonicky) VII^7, VI D^9, S = VI $-S^{LT}$, T = L, D^L, T. Tím bylo dosaženo třetího závěru (37–38). Následující dohra sotva zpevněnou tóniku zase oslabuje: T (38) = D, S III, II T, (S) S^7, D; vše se opakuje ještě jednou o oktávu níže a proud se zastavuje na dlouze vyznívajícím akordu F z *as* moll. Netónický účin závěreč-

Skenováno pro studijní účely

ného akordu *es g b* je pak zčásti překonáván jeho trojím nástupem a subdominantními střídavými tóny *as, c*. **Č. 3,** „Písnička". Zde stojí za povšimnutí, jak skladatel uvádí hlavní tóninu (u taktu 7 předchází po sérii mimotonálních akordů VI, u taktu 35 zase III); proti několikerému pevnému nástupu hlavní tóniny (v taktech 7, 15, 35) působí závěry buď odstředivě (*fis* v taktu 13, dokonce *dis* v taktu 21), nebo nepevně (na konci). — „Písně zimních nocí" pro klavír, op. 30. **Č. 1,** „Píseň měsíčné noci". Pozoruhodný je zde závěr (viz př. 141) a nástup reprízy u *Tempo I* (po akordu *f as ces es* z *Es* dur, v enharmonickém znění *gis h dis f* jako III^{F} z hlavní tóniny *E* dur). **Č. 3,** „Píseň vánoční noci". Skladba vyznívá na oslabené a zkomplikované tónice T^{6}; poslední souvislý oddíl skladby (od označení *p tranquillo*, posledních 50 taktů) se vyznačuje postupným uvolňováním tonálních pout k tónice, nakonec pak jejich nepatrným zpevněním. Nápadné je, jak akord DD *gis his dis* (u *ff affrettando)* i po obohacení na čtyřzvuk vplyne do
203 kadenčního kvartsextakordu T (s výrazným průtahem *h - ais*), po němž následuje místo očekávané tradiční dominanty subdominanta (opět s výrazným průtahem *cis - h*); v taktu 23 od konce nastupuje pak akord *e gis h d*, který ve vztahu k subdominantě představuje mimotonální akord (S^{L}); v tomto smyslu je také tento akord rozveden (v taktu 17 od konce), po dvojím vydatném zdůraznění (v taktech 20 a 18 od konce) ve vystupňované dominantizaci. Tónika v taktech 21 a 19 od konce působí ovšem netónicky (neboť je to zároveň D z *H*); její mírné zpevnění způsobuje konečně se ozvavší dominanta (jako terc-kvartakord v taktech 13, 11 a 8 od konce), ovšem již jen v rozvedení do akordu VI (dvakrát) a — po zdráhavé pomlce — do T^{6}. — Šest sonatin pro klavír, op. 54. **Č. II,** „Z dětského života", 1. věta (viz př. 171). V taktu 9 se uplatňuje subdominantní pětizvuk, v taktech 13 a 15 neterciový pětizvuk VI^{D} *c f a h e* (jednou s rozvedením do T, podruhé do —D). Součást durové subdominanty v akordu VI^{7} na konci 20. taktu poprvé narušuje čistou diatoniku *a* moll a napovídá, že se konečně ozve durová dominanta — nastoupí však dominanta neúplná (bez citlivého tónu). Část označená *Più mosso*, která představuje spojku mezi neuzavřenou oblastí hlavního tématu a tématem vedlejším, předjímá hned v prvním taktu tóninu vedlejšího tématu (*C* dur), a to dominantním čtyřzvukem se sextou místo kvinty; přes dočasné *e* moll a *d* moll stáčí se hudební proud zpět do *a* moll na dominantu s citlivým tónem (vystřídávanou mimotonálním akordem L^{S} v podobě dominantně znějícího pětizvuku se sextou místo kvinty *dis fisis h cis e*). Obrat do *C* dur obstarávají v posledních 4 taktech před *Meno mosso* několikrát se vystřídávající akordy —L (s průtahem) a F^{DT} (neterciový). Po tonálně klidném vedlejším tématu *(Meno mosso)* nastupuje v *Più mosso, come sopra* opět větší neklid *(D - h - c - Ges - a)*. Před reprízou vedlejšího tématu *(Meno)* zní dlouze malý dominantní pětizvuk se sextou místo kvinty *e gis c d f*, sexta je však nakonec rozváděna jako součást lydického akordu z *A* (tj. jako *his*). V dominantně znějícím pětizvuku *gis his dis fis ais* ve 3. taktu od konce působí ovšem tón *ais* jako *b* (tj. frygická součást v L^{SF}). — **Č. III,** „O prázdninách", 2. věta („U lesní studánky"). Tato věta je sice ve zřetelném *B* dur, její jednotlivé části se však vyznačují jistou tonální labilností. Už prvních 12 taktů slyšíme dvojím způsobem: 1. s přehodnocením akordu VI^{7} z *B* v 10. taktu na II^{7} z *F*, 2. s přehodnocením T ve 4. taktu na S z *B*. Sestupující lydický tón *e* v melodii ve 4. taktu, i když je neakordický, podrývá totiž pevnost tóniky, takže posluchač je (aspoň na chvíli) na pochybách, nejde-li již o harmonii netónickou; v dalším průběhu, když se až do 10. taktu „nic neděje", začíná však opět cítit široce vyznívající akord *b d f* (v taktech 7—8) jako nepochybnou tóniku. Tato labilita je vystupňována v repríze (v posledních 20 taktech), kde střídání akordů *b d f* a *c e g b* ještě naléhavěji poukazuje na myšlenou tóniku *f a c* (která reálně už nikde nezazní). Tonální centrum *B*, prosazované vytrvalými návraty k akordu *b d f* (v taktech 20—17 od konce), je dočasně vystřídáno centrem *g—G* (v taktech 16—13 od konce), aby pak v taktu 10 od konce bylo znova uvedeno v pochybnost *(Es?, Ges?)*. V *Meno* je tónika prosazována opětovanými nástupy, nutnými při plných zásazích lydické funkce; kvinta v basu a přidaná sexta navíc oslabují stabilitu tóniky, jíž v *pp* skladba končí. Podobně i ve střední části narážíme co chvíli na tonální nepevnost, v níž je ostatně kouzlo této hudby.

Skenováno pro studijní účely

Suchoň: „Krútňava". **2. obraz,** od začátku až k místu s mluvenou prózou (v klavírním výtahu str. 37–45). Prvních 29 taktů se vyznačuje prodlevou *cis*, podle které lze mnohá místa vztahovat k *cis* moll. Avšak střední 2 hlasy, postupující důsledně ve velkých paralelních tercích, znemožňují přesvědčivé tonální soustředění; přitom horní z těchto hlasů se pohybuje v *gis* moll, spodní v *e* moll; většinou je pak i nejvyšší melodie (hlavní složka hudby) v *e* moll. Postupně lze tušit různá tonální centra; nikde však nemáme jistotu opřenou o reální zvuk nesporné tóniky. Tak v prvních 4 taktech můžeme myslet na *gis* moll (podle D^7 v 2. a 4. taktu a podle S v 3. taktu), později na *D* dur (v taktu 6 podle dominantního pětizvuku s občasnou sextou místo kvinty), též na *H* dur (např. v taktu 13) atd. Tonální nejistota trvá i po opuštění prodlevy *cis* (od taktu 30). Teprve u koruny (takt 45) představuje akord *es ges b c* subdominantizovanou tóniku; svědčí pro ni několik předchozích akordů, zejména III^7 (42), D^L (39, 44) a L^S (43). Pokračování je pak zase tonálně neupevněné. U slov „To moje srdiečko smutné" (takt 74) jde již o tóninu *c* moll, v níž nakonec náš úsek i končí (na subdominantizované tónice *c es g a*); předtím se ovšem ještě vydatně uplatňuje řada nevyjasněných, jen letmo naznačených tónin. — **Obraz 6,** od začátku až po výstřel za scénou (v klavírním výtahu str. 202–227). Prvních 13 taktů je in *C*, takty 14–21 lze pojímat v *d*, 22–24 v *g*, pak následují úseky v *c*, in *A*, v *Es*, v *d*, konečně u taktu 44 opět in *C*. V jednotlivých tóninách se uplatňují ve značné míře pomocné funkce, zejména L; tím se stává, že tóniny nejsou vždy přesvědčivě zpevněné, zvláště ovšem tam, kde se neozve sama tónika (srov. takty 14–21). Kromě určitých závěrů do tóniky (popřípadě též do dominanty) jsou jednotlivé úseky tonálně vymezovány též zasazením melodie do určitého tónového systému. (Tak v prvních 4 taktech svědčí pro *c* moll melodie, nikoliv použité akordy.) Harmonicky zvlášť poučný je Tanec *(Allegro brioso,* $^2/_4$), v němž je citována slovenská lidová píseň v duchaplné harmonizaci.

Suk: „Životem a snem", op. 30. **Č. 1,** Skladba je v *G* dur. V prvním díle, zabírajícím 24 takty, představuje tónika z *G* dur jen myšlenou osnovu; v čisté podobě konsonantního trojzvuku se ozve jen v osminovém předtaktí (a to ještě neúplně, bez kvinty). Pro *G* dur svědčí několikerá dominanta, jíž předchází akord F, a zastávka na průkazné subdominantě *c e g* v taktu 15. Pro usnadnění detailního studia uvádíme funkční průběh prvního dílu: předtaktí T, (D^7) VI = S, D^7 S, D^7 S D^7 S, $D^7 = L^S T^6$, (D^9) F, D^7, III II S D = T, D^6 II^7, D (s neterciovým obohacením) II^7, D^6 II^7 D (jako prve) II^7 = VI (nebo též VII^7 = DD), D^9, stále D^9, D^9, S, S, S, (D^9) s myšlenou sextou místo kvinty F, D^7, D^9 (jako kombinace kvintakordů II a D), (D^9) F, D^7 *F:* F, D^7 *D:* F D^7 *F:* F, D^7 *D:* F D^7 = DD^7, D^7 (s komplikujícím tónem *g* uprostřed), S. Modulace do tóniny *c* moll, do níž se soustřeďuje střední díl, je provedena tak, že poslední akord z *G*, totiž S *c e g* (takt 25), se přehodnocuje na VI z *e*, načež se kombinace S^D *e a c dis fis* (= VII^7 se spoluznějícím základním tónem tóniny) spojí chromaticky s akordem S^D *es as ces d f* z *es*, který lze chápat zároveň jako D^{ST} *es as h d f* z *c;* této možnosti je využito k závěru F T do *c* moll (v taktech 29–31); v rámci opětovaně zdůrazňovaného akordu F *des f as* jsou nápadné půltónové spodní průtahy *g* a *e*, vytvářející s ostatními akordickými tóny břitkou průběžnou harmonii. Při opouštění tóniny *c* moll použil skladatel několikerého spoje trojzvuků *As - Heses* (= enh. *A*) v taktech 38–41, čímž samozřejmě vládu tóniny vyvrátil; nicméně lze následující oktávové postupy *as - g - des, as - g - c, as - g - h* (v taktech 41–44) slyšet opět v *c* moll. Proti znění prvního dílu je repríza (od taktu 45) pozměněna vsuvkou z *d* (u *poco più animato*), soustředěné do funkce S; stojí za povšimnutí, že akord S *g b d* představuje zároveň –T v *G*, hlavní tónině skladby. **Č. 2** („neklidně a nesměle, bez silnějšího výrazu"). Hlavní tónina *as* moll je naznačena vyzdobeným rozkladem tóniky hned v prvním taktu, pak polovičním závěrem na konci předvětí (takt 8) a celým na konci závětí (takt 16). Předvětí periody probíhá takto: T, DD D^7 T, *h:* T *D:* $-S^6$, D $-S^6$ D = F z *As* D^L, T D^L T D^L T, T –VI III T VI, (L F^D), D^7. Je třeba si ovšem uvědomit harmonickou neurčitost vstupního jednohlasu, pak i to, že odlehlejší akordy, které lze zahrnout do tóniny v blízkém okolí vládnoucí, působí přece jen především jako složka odvádějící od tóniny, podrývající tóninu; v předvětí jsou to akordy *a cis e* (takt 4), *fes as ces* (6) a *d fis a* (7). Dominanta, jíž začíná závětí (takt 9),

Skenováno pro studijní účely

je přehodnocena na dominantně znějící akord F^D *es g b cis* z *D–d*, po němž následuje $-S^6$ a –T (na rozhraní 10. a 11. taktů); tato tónika není však upevňována, nýbrž naopak podrývána sledem akordů v taktu 11 *(d - G - h - H - dis)*; na konci taktu 11 je znova nasazen akord z konce taktu předcházejícího, který však vzhledem k tomu, co se zatím událo, uchovává si jen stěží význam funkce S^6 z *d–D*; následující akord III^7 *fis a cis e* z *D* přehodnocuje se na T^7 z *fis* (nebo na VI^7 z *A*?), aby pak na konci taktu 14 opět se přehodnotil (pod vlivem melodického sestupu *dis - cis*) na II^7 z *E* (?); mezitím zasáhla do hry překvapující transpozice spojů S^6 T^7 z *fis* moll do *a* moll (v taktech 13–14). Z popsaného je patrno, že tóninu *as* moll jsme hned na začátku závětí opustili, že však žádná jiná tónina se neupevnila; co jsme sledovali, byly jen tonální náznaky; bloudění je ukončeno závěrem D^7 T v *as* moll, ovšem s komplikujícími průtažnými a průchodnými tóny. V středním dílu skladby (takty 17–asi 37) lze zpočátku sledovat jednotlivé
205 tonální plošky (*as* moll, *H* dur), v dalším průběhu se však ztrácíme ve volných spojích akordů. Před reprízou, nastupující zastřeně navázáním na takt 12, lze vycítit tóninu *g* moll (od taktu 33): S^6, S^6, S^6 VI, D^7 VI, L = T (?); ani zde však není tónina utvrzena znějící tónikou z *g*. Pozoruhodný je rozšířený závěr: po průtažném útvaru *as c e g*, známém z taktu 16, následují 3 vsunuté mnohozvuky převážně subdominantního významu, přitom však první dva ve výrazné dominantizaci. Č. 4 („Zamyšleně, později stále výbojněji"). Vzhledem ke zvýšenému tonálnímu uvolnění nepíše zde skladatel předznamenání, třebaže skladba začíná v *Des* dur a končí v *Cis* dur. K tonální rozeklanosti přispívají nápadné tritonové kontrapozice opěrných bodů: proti *Des*, do něhož je soustředěn první takt, zastavuje se hudba v 7. taktu na tónu *g*, proti *Gis* v taktu 21 řítí se další heterofonní jednohlas do *D* v taktu 27. Přitom takové vychýlení nebrání skladateli, aby pokračoval v tónové oblasti tóniny, kterou opustil (v taktu 9, na základě toho nastupuje pak i repríza u *Tempo I*). Jestliže končí 1. díl skladby na D *gis dis* z hlavní tóniny *Des–Cis* (v taktech 21–22), pak celá skladba je uzavřena kodou na T *cis eis gis* (v posledních 4 taktech). Ve vstupním jednohlase lze sice považovat uplatnění průchodného tónu *g* (tedy zvýšeného) v sestupu jako příznak tonálního vybočení, přece však vytrvalé návraty do centrálního tónu *des* (v taktech 4–7) utvrzují hlavní tóninu *Des* až k zastávce na tónu *g* (v taktu 7). Další jakoby nahodile volené akordy, dominantně znějící i konsonantní, ústí do prázdné kvinty *gis dis* (v taktu 21), která působí jako spolehlivá dominanta vzhledem k předcházejícím akordům F *d fis a*, $-VI^7$ *a cis e gis*. Zakončení celé skladby lze pak pojímat takto (posledních 14 taktů): D, současně nad tím (D) F (D) F s průtahem *e - d*, S = T z *fis* (v 9. taktu od konce), D^9 se sextou místo kvinty, VI = F z *cis* (na konci 7. taktu od konce), VI^7, +T. Vybočení do subdominantní tóniny *fis* a odlehlost dominanty způsobuje, že závěr vyznívá nepevně, jakoby na dominantě z *fis* moll; závěrečnému akordu dává proto skladatel dlouho vyznívat v *perdendosi*. Pokud jde o střední díl skladby (od taktu 23 až k označení *Tempo I*), je třeba říci, že jeho harmonické vybavení je určitější ve vyjádření jednotlivých akordů, v tonálním průběhu je však rozdrobené; jednotlivé úseky pak lze vztahovat k tonálním centrům jen tušeným (tedy ne jednoznačně, spolehlivě). Občas se vyskytují neterciové souzvuky ve významu akordů (např. *des g f a* v taktu 45, *b e a des* v taktu 46, *g des f as* v taktech 47–48, *e b d f* v taktu 10 před Tempo I); z hlediska funkčního lze aspoň v některých z nich vycítit účast jednotlivých funkčních složek (např. v taktu 45 D^F od místotóniky *c e g b des*, tedy z *C*).

Skenováno pro studijní účely

Seznam notových příkladů

(Čísla označují pořadí notových příkladů.)

Arcadelt Jacob
Voi mi ponest'in foco 120
Bach Joh. Seb.
Francouzské svity 176
Janovy pašije 191, 193
Matoušovy pašije 278
Temperovaný klavír 74, 178, 222
Vánoční oratorium 278
Bartók Béla
Improvizace na maďarskou lidovou píseň 312
Mikrokosmos 33, 306, 319
Rumunský tanec 305
Beethoven Ludw. van
Fidelio 40
Koncerty 221, 228, 236
Missa solemnis 9, 25
Septet 199
Serenáda 68, 165
Sonáty 58, 60, 84, 108, 110, 111, 154, 159, 210, 226, 239, 243, 246, 270, 279
Symfonie 4
Tria 83, 112, 129, 138
Benda Jiří
Sonáta 98
Sonatina 72, 143
Berlioz Hector
Fantastická symfonie 286
Římský karneval 136
Bořkovec Pavel
Krysař 318
Brixi Fr. X.
Partita 196, 284
Byrd William
I thought that Love had been a boy 6
Corelli Arcangelo
Concerto grosso 198
Couperin Francois
La Favorite 195
Černohorský Fr. M.
Fugy 89, 265
Daquin Louis Cl.
Kukačka 177
Debussy Claude
Préludes 10, 217, 314
Dowland John
Say, Love, if ever thou didst find 160
Dusík Jan Ladislav
Sonáta 35
Dušek Fr. X.
Sonáta 91
Dvořák Antonín
Biblické písně 46, 81, 152, 302
Cigánské melodie 186, 189
Čert a Káča 38, 57, 100, 153, 212, 257
Furiant 204
Kvartet 105
Moravské dvojzpěvy 301
Slovanské tance 3, 5
Sonatina 44, 128
Symfonie 53, 272, 274, 290
Večerní písně 166
V přírodě 161, 162
Fibich Zdeněk
Nálady, dojmy a upomínky 209, 238 254, 255, 294
Foerster Jos. B.
Dvě písně s violou a klavírem 298
Erotovy masky 65, 266
Polní cestou 295
Růže vzpomínek 273, 287
Snění 227
Symfonie 52, 168
Vánoční píseň 252
Velké, širé rodné lány 144
Ze Shakespeara 150
Z osudu rukou 23, 304
Franck César
Preludium, arie a finale 276
Gesualdo Carlo
Io tacerò 15
Gluck Chr. W.
Ifigenie v Tauridě 116
Grieg Edvard
Koncert 253
Händel G. F.
Capriccio 173
Fantasia 87
Mesiáš 192, 247
Preludium 200, 205
Svity 167, 174, 179, 180
Haydn Joseph
Kvartet 202
Sonáty 107, 118, 181, 183
Stvoření světa 26, 233
Hindemith Paul
Reihe kleiner Stücke 320
Sonáty 28, 300
Chačaturjan Aram
Koncert 261
Chopin Fryd.
Etudy 55, 67
Mazurky 188, 190
Nokturna 249, 267
Preludia 77, 82, 88, 137
Valčíky 86, 133
Janáček Leoš
1. X. 1905 262

Skenováno pro studijní účely

Kvartet 307
Po zarostlém chodníčku 103, 230, 259, 293, 310
Jírovec Vojtěch
Valčík 197
Koželuh Leop. Ant.
Sonáta 121
Krejčí Iša
Pozdvižení v Efesu 11, 145, 185, 215, 231
Klička Josef
Legenda 37
Křička Jaroslav
Písně rozchodu 308
Křížkovský Pavel
Dar za lásku 41
Utonulá 127
Lassus Orlandus
Missa quinti toni 16
Liszt Ferencz
Koncert 244
Polské písně 125, 213
Valse-Impromptu 130
Luzzaschi Luzzascho
Cor mio, deh non languire 50
Martinů Bohuslav
Dumka 309
Loutky 315
Mendelssohn Felix
Písně beze slov 42, 96, 216, 264, 288
Monteverdi Claudio
Non si levav' ancora l'alba 21
Baci, soavi, e cari 22
Mozart Wolfg. Amad.
Divadelní ředitel 73
Kouzelná flétna 59, 214
Kvartety 39, 62, 63, 93, 95, 131,184, 234, 256, 268, 271, 280, 281, 283
Requiem 92, 223
Rondo 113
Sonáty 34, 94, 99, 102, 109, 148, 164, 201, 207, 242, 275
Musorgskij Modest
Boris Godunov 29, 30, 32
Mysliveček Josef
Sonáta 206
Novák Vítězslav
Exotikon 24, 297
Karlštejn 232, 299
Manfred 149
Písně zimních nocí 141, 142
Písničky na slova lidové poezie moravské 218
Serenády 79, 219
Slovácká svita 27, 115, 311
Slovenské spevy 134, 135, 187, 194, 285, 296
Sonatiny 36, 171, 220, 240
Palestrina Giov. Pierluigi
Missa Papae Marcelli 14, 90
Stabat Mater 12, 13, 17, 18, 19, 20
Rameau Jean Phil.
Gavota 169
Gigue en rondeau 69
Les tendres plaintes 117
Menuety 139, 170
Ravel Maurice
Sonatina 313
Rejcha Antonín
Fugy 229, 235, 289
Sonáta 101
Schönberg Arnold
Kvartet 8
Scarlatti Domenico
Sonáta 156, 157
Schubert Franz
Moment musical 158
Schumann Robert
Album pro mládež 45, 47, 48, 49, 114, 163, 250, 292
Fantazie 51
Papillons 208, 316
Variace 237
Smetana Bedřich
České tance, 66, 106
Hubička 70
Kvartety 123, 126, 147, 317
Má hvězda 119
Píseň na moři 1, 43
Polka 75
Rolnická 71, 245
Sny 54, 64, 78, 146, 172, 241, 251
Trio 76, 151, 211
Tři jezdci 56
Vzpomínky na Čechy ve formě polek 260, 269, 291
Z domoviny 104
Suk Josef
Asrael 2
Epizody 97, 203
Jaro 7, 132, 155, 258
Svita 225
V nový život 140
Tomášek Jan Václav
Eklogy 122, 175
Rapsódie 224
Vaňhal Jan Kř.
Sonatiny 61, 85
Voříšek Jan Hugo
Fantazie 263, 282
Impromptu 182
Rapsódie 80, 124
Vycpálek Ladislav
Čtyři mužské sbory 303
Naše jaro 248
Z českého domova 31

Skenováno pro studijní účely

Rejstřík věcný

U termínů vyjádřených dvěma (nebo více) slovy je na prvním místě uvedeno vždy *podstatné jméno*. Je tedy třeba hledat termín „alterovaný akord" pod heslem „*akord* alterovaný", „dominantní čtyřzvuk" pod „*čtyřzvuk* dominantní" apod.

akord 18
- alterovaný 126–151 (definice 131)
- diatonický 132
- disonantní 18, 40–45, 69–91
- dominantně znějící 134–138
- doškálný 131
- frygický 126–129, 146
- konsonantní 18–40
- kvartkvintový 85
- lydický 130–131
- mimotonální 92, 111–121, 122, 162 až 166
- náhodný 50, 52, 60
- nediatonický 132, 138
- nedoškálný 131
- neterciový 177, 178
- netónický 35
- neúplný 31, 36–37, 44, 69, 85
- nónový 85
- pomocný 131
- sekundseptimový 85
- sekundterciový 85
- sextseptimový 85
- terciový 69, 146, 177, 178

akordizace 176, 177
akordy nesouvislé 22
- souvislé 22

alterace 131
- dvojsměrná 188

anticipace 47, 49–50
antiparalely 26
appoggiatura 58
atonalita 192
bas číslovaný 10
- generální 10

bezfunkčnost 193
bitonalita 192, 194
čtyřzvuk dominantně frygický 135
- dominantně znějící 134, 135
- dominantní 40–44, 88, 134, 154, 162, 180
- lydicko-subdominantní 135
- malý 75–78, 88, 145
- měkce dvojzmenšeně zmenšený 135
- měkce velký 83–84, 88
- měkce zmenšený 144
- trojzmenšený 135
- tvrdě zmenšeně malý 138–140, 154
- velký 80–82, 88
- zmenšeně malý 78–80, 88, 144, 145
- zmenšeně zmenšeně zmenšený 135
- zmenšený 72–74, 88, 114, 131–134, 154, 161, 162
- zvětšeně malý 141
- zvětšeně velký 83–84, 88, 142
- zvětšený 84

detónifikace 189
diatonika 126
disonance, disonantnost 40, 69, 72, 75, 81, 83, 85
- neterciová 176

dominanta 35
- druhá 111, 113, 115
- mimotonální 111, 113, 112
- mollová 96, 97
- se sextou místo kvinty 176
- sdružená 120–121

dominantizace 186, 187
druh akordu 196
dvojfunkčnost 39
faktura hudby 197
figurace 33–35, 50, 51, 62, 65
funkce 35, 88, 197
- frygická 126
- lydická 126, 130
- netónická 35, 37, 126, 167
- pomocná 126
- základní 38, 126

harmonie 9, 18
- analytická 9, 10, 11
- kompoziční 9, 11
- moderní 177, 178
- praktická 9, 11
- průběžná 18, 30, 47, 50, 52, 55, 197
- teoretická 9
- vědecká 9

homofonie 197
- polyfonizovaná 197

hudba atonální 193
- homofonní 197

chromatika 126
interval 15
- enharmonický 17
- harmonický 15
- melodický 15
- odvozený, rozšířený 15

kadence 41
kombinace funkční 178
konsonance 18–40
- neúplná 31

křížení hlasů 26
kvartsextakord 27, 29–31, 41
- kadenční 41, 116
- průtažný 59, 60

kvinta akordu 19
kvintakord 19, 27

Skenováno pro studijní účely

kvintsextakord 43
— zvětšený 135
kvinty paralelní 24–25
labilita tonální a funkční 100, 166
ladění temperované 17
maskování paralel 26
místotónika 111
— víceznačná 160
model 98
modulace 92, 94, 152, 197
— enharmonická 154
— chromatická 158
— nepřímá 94
— přímá 94
nápor 58
nauka o harmonii 9
— o hudbě, všeobecná 12
nóna 84–85
— následná 86
oblast akordu 55–56
obrat akordu 27, 43
— intervalu 16
obraty čtyřzvuku (septakordu) 43
— pětizvuku (nónového akordu) 85
— trojzvuku (kvintakordu) 27
oddálení místotóniky 115, 116
oktávy paralelní 24–25
opora 58
opuštění neakordického tónu 63
paralely 24–27, 101
— (paralelismy) akordické 101–104, 189, 190, 191
pětizvuk 72, 84–88, 88, 114, 143
poloha akordu 19–20, 28, 30, 85
polyfonie 195, 197
— harmonicky fundovaná 197
polytonalita 192, 195
posunutí chromatické 156–157
prima akordu 19
prodleva 60–62
— obnovovaná 61
— dvojitá 62
progresse 110
průchod 47–48, 51
— chromatický 52, 59
— těžký 56, 58
průtah 56
— akordický 59
— dvojitý 59
předjímka 47, 49–50
předznamenání 13
přehodnocení funkce 92–93, 156, 168
převrat intervalu 16
příčnost 128
přímě funkční 39, 40
příprava neakordického tónu 56, 58, 61
přízvuk dlouhý 58
retardace 56
rod akordu 104
rosalie 110
rozloha akordu 21, 28
— plná 21, 34
— rozštěpená 44
— smíšená 23
— široká 21
— úzká (těsná) 21
rozvedení 47, 52, 56, 107
— citlivého tónu 36, 70, 73, 135
— mimotonální dominanty 111
— neakordického tónu 47
— nepravidelné 164
— nóny 85
— obecné 198
— opožděné (oddálené) 54, 62–63
— přidané sexty 75
— reální 198
— septimy 40, 73, 76
— střídavého tónu 49
— volné 115, 135
— zmenšené kvinty 70
řetěz mimotonálních dominant (akordů) 162–164
sekundakord 43, 44
sekvence 39, 98
— doškálná 98–101
— modulující 108
— tonální 98–101
— vybočující 108–110
septakord 40, 42, 43
septima akordu 40, 42
setrvání neakordického tónu 49, 52, 60 až 61
sexta dorská 106
— francouzská 135
— italská 127
— neapolská 127
— německá 139
— přidaná, Rameauova 75
— zvětšená 131, 135, 139, 140, 142
sextakord 27–29
— italský 127
— neapolský 127
— zmenšený 70
— zvětšený 137
sextakordy paralelní 102, 103
schéma terciové 19, 69
sixte ajoutée 75
skok tonální 92, 95, 152
smíšenina funkční 38, 114, 132, 178
spoj klamný 42
— přísný 22, 28, 30
— volný 22, 28, 30
spříznění terciové 156, 158
— tritonové 156, 159
stupnice 12
— aiolská 13
— čistá 13
— dur 13
— harmonická 13
— moll 13
— paralelní 14
— stejnojmenná 14
subdominanta 37, 38
— dominantizovaná 187, 188

Skenováno pro studijní účely

– dorská 106
– druhá 119
– durová 106
– mimotonální 119–121
– mollová 105
– Rameauova 75–78
– sdružená 120–121
subdominantizace 186, 187
synkopa 56
systém funkční 126
– kvartový 178
– septimový 178
– terciový 178
– tónový 12
tercie akordu 19
– zmenšená 128, 131, 135, 139, 140, 142
terckvartakord 43
– zvětšený 139
tón akordický 33–35, 47
– alterovaný 131
– citlivý 36, 40, 58, 70, 100, 126, 130, 135
– následný akordický 33–35
– neakordický 47, 55
– – lehký 47–51
– – opuštěný 52, 53–54, 63
– – těžký 55–60, 62
– – volný 52
– rozvodný 47, 48
– střídavý 47, 48, 49, 52
– – těžký 56, 58, 59
– základní (v akordu) 19
tónifikace 189
tónika 35, 182–185, 186–187
– subdominantizovaná 187 (př. 308)
tónina 12–15, 92, 171
– církevní 182, 185
– enharmonická 15
– exotická 182, 185
– praktická 14
– paralelní 14, 96
– stejnojmenná 14, 104–107, 122
– teoretická 14
tónorod 104
transpozice 13, 19, 72, 83, 138
trojzvuk dur (tvrdý, velký) 18, 88, 143
– moll (měkký, malý) 18, 88
– vedlejší 38
– zmenšený 69–72, 88, 99, 114, 144, 161
– zvětšený 82–84, 88, 114, 141–143, 154
tvar akordu 27, 42, 43, 61
úprava akordu 19, 196
určení intervalu 15
– – bližší 15–17
– – základní 15
určovatel funkce 179
uvedení neakordického tónu 47, 49, 52, 56
vybočení 92, 94, 152
vztah terciový 131, 133, 138
– tritonový 128, 138
vyjádření akordu 196
– figurační 43
vyznění neakordického tónu 52, 56
záměna enharmonická 23, 154–156
závěr autentický 36, 40, 43
– celý 37
– klamný 41, 43
– plagální 37, 76
– poloviční 36, 40
zdvojení tónu 20, 22, 28
značky 169–171

Skenováno pro studijní účely

Rejstřík jmen

Číslice vytištěné *ležatě* odkazují na soupisy vybrané literatury k rozboru na konci jednotlivých kapitol.

Arcadelt Jacob (kol. 1514–1557) 71
Bach Johann Sebastian (1685–1750) 51, 100, 101, 104, 106, 107, 121, *122–123*, *148*, 161, *172*
Bartók Béla (1881–1945) 33, 185–186, 190 až 191, 195, *200*
Bartoš František (nar. 1905) 17
Bečvářovský Antonín Felix (1754–1823) *66*
Beethoven Ludwig van (1770–1827) 21, 23 až 24, 30, 32, 36, 41, 42, *45*, 49, 53, 54, 63, 64, *66*, 76, 80, 87, *89–90*, 93, 95, 110, 115–116, 121, *123*, 128, 129, 133 až 134, 136, 137, 139, *148–149*, 157, 161 až 162, *172–173*
Benda Jiří (1722–1795) 50, 59, *66*, 82, *90*, *123*, *149*, *173*
Berlioz Hector (1803–1869) 79–80, 165, *173*
Borodin Alexandr Porfirijevič (1834–1887) *173*, *200*
Bořkovec Pavel (nar. 1894) 194, *200*
Brahms Johannes (1833–1897) *173*
Bruckner Anton (1824–1896) *173*
Brixí František Xaver (1732–1771) *90*, 108, 163–164
Buxtehude Dietrich (1637–1707) *66*
Byrd William (1543–1623) 22, 25
Byron George Gordon (1788–1824) 84
Cibulka Matouš Alois (1768–1845) *66*
Corelli Arcangelo (1653–1713) 109
Couperin François (1668–1733) *66*, 107, *123*
Čajkovskij Petr Iljič (1840–1893) *123*, *149*, *173*
Černohorský Bohuslav (1684–1742) 56, *149*, 153
Daquin Louis Claude (1694–1772) 100
Debussy Claude (1862–1918) 25, 119–120, 190, 192, *200–201*
Dowland John (1563–1626) 93
Dusík Jan Ladislav (1760–1812) 34, *90*, *149–150*, *173*
Dušek František Xaver (1731–1799) 57, *66*, *90*
Dvořák Antonín (1841–1904) 21, 23, 35, 37, 40, 41, *45*, 53, 59, 62, *66–67*, 76, 86–87, *90*, 93, 94, 96, 104, 106, 112, 116, *123* až *124*, 144, *150*, 158, 159–160, 168–169, *173*, 183–184
Erben Karel Jaromír (1811–1870) *45*, *67*
Fibich Zdeněk (1850–1900) 115, 136, 143, 143–144, *150*, *173*, 177
Foerster Josef Bohuslav (1859–1951) 29, 39–40, 48, 82, 85–86, 97, 128–129, 142, *150*, 153, 159, 165, 177, 180, 184 až 185
Franck César (1822–1890) *150*, 160–161, *173*
Frescobaldi Girolamo (1583–1643) 133
Gesualdo Carlo (kol. 1560–1614) 26
Gluck Christoph Wilibald (1714–1787) 70, *124*
Grieg Edvard Hagerup (1843–1907) 143
Händel Georg Friedrich (1685–1759) 55, 96, 99, 102, 103, 106–107, 110, 113, 140, *173*
Haydn Joseph (1732–1809) 30, *45*, 62–63, *67*, 71, *90*, 103, 112, *124*, 132, *150*, *174*
Hindemith Paul (nar. 1895) 31, 182, 195
Chačaturjan Aram (nar. 1903) 146
Chopin Fryderyk (1810–1849) 41, *45*, 49, 52, 53, 54, 55, *67–68*, 77, 80, *90*, 105, 106, 117, 140, *150*, 154, *174*
Janáček Leoš (1854–1928) 61, 130, 145, 146, *150*, 176, 186–187, 188, *201*
Jírovec Vojtěch (1763–1850) *45*, *68*, *90*, 109
Jindřich Jindřich (nar. 1876) *67*
Koželuh Leopold Antonín (1747–1818) *68*, 73, *90*
Klička Josef (1855–1937) 34–35
Krejčí Iša (nar. 1904) 25, 82, 104, 118, 130
Křička Jaroslav (nar. 1882) 187, *201–202*
Křížkovský Pavel (1820–1885) 36, *45*, 76, *124*
Lasso Orlando di (1532–1594) 26
Liszt Franz (1811–1886) 74, 77, 117, 138, *174*
Luzzaschi Luzzasco (zemř. 1607) 38
Martinovský Jan Pavel (1808–1873) *45*, *67*
Martinů Bohuslav (1890–1959) 187, 192
Mendelssohn Felix (1809–1847) 36, 58 119, 153, 166, *174*
Monteverdi Claudio (1567–1643) 29
Mozart Wolfgang Amadeus (1756–1791), 33, 36, 41–42, 43–44, 44, *45*, 51, 57, 58, 59, 60, 63, 64, *68*, 77, 84, *90–91*, 94 až 95, 101, 103, 111, 114, 117, *124*, 127, 133, 137, 144, *150–151*, 155, 157, 160, 162, 163, *174*
Musorgskij Modest Petrovič (1839–1881) 31–32, 32–33, *202*
Mysliveček Josef (1737–1781) *68*, *91*, 113
Neruda Jan (1834–1891) 140
Novák Vítězslav (1870–1949) 29, 31, 53, 70, 78–79, 81, 84, 98, 104, 107, 120, 130–131, 136, *151*, 164–165, *174*, 179, 180, 181, 182, 188, *202–203*
Palestrina (vl. Pierluigi) Giovanni da (1525 až 1594) 25, 26, 28, 29, 56

Skenováno pro studijní účely

Rameau Jean Philippe (1683–1764) 49–50, 71, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 97, 105, 113, 115, 119, 120, *125*, 170, 181, 187, *200*
Ravel Maurice (1875–1937) 191
Rejcha Antonín (1770–1836) 59, *68*, 129, 133, 168
Riemann Hugo (1849–1919) 11
Sarti Giuseppe (1729–1802) *45*
Scarlatti Alessandro (1659–1725) 127
Scarlatti Domenico (1685–1757) *45*, 87
Shakespeare William (1564–1616) 85
Schönberg Arnold (1874–1951) 23, 25, 189 až 190
Schubert Franz (1797–1828) 89, *91*
Schumann Robert (1810–1856) 37, 38, 39, *45*, *68*, 70, *91*, 94, 115, 134, 141, *151*, *174*, 176, 193
Smetana Bedřich (1824–1884) 20, 36–37 41, *46*, 48, 49, 50, 51, 53, 61, 62, *68*, 71, 73–74, 76, 83, 86, *91*, 98, 99, 116, *125*, 137, 139, 142, 145, *151*, 156, 169, *174* až *175*, 194
Suchoň Eugen (nar. 1908) *204*
Theer Otakar (1880–1917) 184
Suk Josef (1874–1935) 20, 22, 77, 81, 87, 112, 128, 145, *151*, *175*, *204–205*
Šín Otakar (1881–1943) 17
Tomášek Jan Václav (1774–1850) *68*, 73, 100, 127–128
Turini Fernando (1749 – po r. 1812) *46*
Vaňhal Jan Křtitel (1739–1813) 43, *46*, 54, *68*, *91*
Voříšek Jan Hugo (1791–1825) 53, *68*, 74 *91*, 103, *125*, 152, 163
Vranický Pavel (1756–1808) *68*
Vycpálek Ladislav (nar. 1882) 32, 140, 184
Wagner Richard (1813–1883) *175*

Skenováno pro studijní účely

KAREL JANEČEK

HARMONIE ROZBOREM

Graficky upravil Jiří Rathouský, obálku navrhl Ondřej Grygar — Vydal Supraphon, n. p., nositel Řádu práce, Palackého 1, 112 99 Praha 1, v roce 1982 jako svou 5706. publikaci — Odpovědný redaktor Iša Popelka, technický redaktor Ondřej Grygar — Vytiskly Tiskařské závody, n. p., provoz 52, Praha 1 — 216 stran — AA 18,11 — VA 18,31 — H 3667 — 403/22 — Náklad 5000 výtisků — Druhé, nezměněné (faksimilované vydání

09/22 02-063-82 Cena 28,50 Kčs

Skenováno pro studijní účely