HUDEBNÍ VĚDA 1964

Ukázkové číslo
Zdarma

I

ČESKOSLOVENSKÁ AKADEMIE VĚD

Skenováno pro studijní účely

jisté neznamená, že by se současné reprodukční umění stavělo k romantické reprodukci zásadně zády. Navazuje však na ni jen potud, pokud i ona ukazovala klasický odkaz v jeho pravém světle. Na těchto nových cestách mohou teoretická zkoumání přinášet reprodukčnímu umělci určité popudy k práci. Pak tedy jsou také vodítkem pro živou uměleckou praxi, čímž plní nejdůležitější úkol, který současné estetice vůbec přísluší.

VÝVOJ ČESKÝCH HARMONICKÝCH SYSTÉMŮ PO ROCE 1948

KAREL RISINGER

Všimněme si nejprve hudební teorie jako celku. Realistickou hudební teorii je možno považovat za hudebně vědeckou specializaci, zabývající se zkoumáním hudby ve vší mnohotvárnosti obsahu a formy, v dialektické jednotě spolu s hudební estetikou a historií. Specifickým přínosem hudební teorie do společné hudebně vědecké práce všech těchto tří specializací je zkoumání takových zákonitostí hudební formy (míněno ve filosofickém smyslu slova), které jsou v jistých historických mezích invariantní vůči rozmanitostem žánrovým, tempovým a přednesovým.

Z těchto dvou momentů, tj. zkoumání vztahu obsahu a formy a zkoumání specifických zákonitostí formových, vyplývají pak dva hlavní směry v metodologickém a úkolovém rozvrstvení hudebně teoretické práce.

Přistoupím nyní ke stručnému probrání skupin a stupňů hudebně teoretických zákonitostí. V této souvislosti je ovšem třeba si uvědomit, že v uměleckých dílech mohou být normy a případně i zákonitosti buď dodržovány, nebo, což je častějším případem, za

Skenováno pro studijní účely

účelem většího estetického účinu porušovány. Důležité je, že nelze jednat, jako by těchto zákonů nebylo.

Hudebně teoretické zákonitosti lze rozdělit do tří hlavních skupin:

1. Zákonitost fyzikální, jejichž podmínky jsou dány v přírodě obecně, nezávisle na tom, jsou-li člověkem nebo jinými živými tvory jako jevy vnímány. Jako příklad lze uvést existenci alikvotní řady.

2. Zákonitosti antropologické (případně biologické). Sem patří jevy, které jsou spjaty s člověkem, jakožto přírodním druhem, a případně snad i s jinými živými tvory. Příkladem je existence oktávové identity nebo existence protikladnosti a zároveň rovnocennosti durového a mollového kvintakordu.

3. Zákonitosti sociologické. Do této skupiny patří jevy, závislé na určitých stupních vývoje lidské společnosti. Jako příklad lze uvést zákaz kvintových paralel.

Mezi těmito třemi skupinami existuje samozřejmě možnost vzájemného ovlivňování. Například změna ve druhé skupině, změna antropologická, ovlivňuje podstatně změnu ve skupině třetí. Trvalejší změna ve skupině třetí musí mít obdobně za následek změnu ve druhé skupině, i když nepoměrně pomaleji. Změně a vývoji podléhají všechny tyto stupně zákonitostí stejně jako celá příroda. Nejpomalejší vývoj se projevuje v prvé skupině jevů, který je totožný s vývojem světa, přírody. Druhá skupina jevů se vyznačuje již vývojem poněkud rychlejším a koresponduje s vývojem člověka jako přírodního druhu homo sapiens. Nejrychlejší vývoj se týká jevů třetí skupiny, čili vývoje lidské společnosti.

Zákonitosti třetí skupiny je možno z metodických důvodů dále rozdělit do pěti stupňů místní a časové působnosti, i když si musíme uvědomit, že veškeré dění probíhá v čase a prostoru neoddělene. Společným prvým stupněm je jediné určité dílo. Společným druhým stupněm je jediná osobnost. Třetím stupněm časové působnosti je zákonitost směrová, týkající se například Mannheimské školy. Třetím stupněm místní působnosti je zákonitost krajová, (hudba chodská). Čtvrtým stupněm časové působnosti

Skenováno pro studijní účely

jsou zákonitosti slohové, týkající se na příklad hudebního klasicismu 18. století, čtvrtým stupněm působnosti místní jsou zákonitosti národní, například hudba česká. Pátým stupněm působnosti časové jsou zákonitosti epoch, týkající se například epochy počínající kolem r. 1600 florentskou kameratou a končící kolem r. 1900 novoromantismem. Pátým stupněm místní působnosti jsou zákonitosti velkých oblastí, například hudba evropská.[1])

Pokud se týče těchto stupňů, je nutno si uvědomit, že kromě společenské podmíněnosti v užším smyslu slova hraje při jejich určení roli i řeč, kraj a jeho podnebí.

Úkoly hudební teorie můžeme rozdělit především do dvou aspektů. Je to předně úkol obecně hudebně vědecký, který je založen na spolupráci hudební teorie s hudební estetikou a historií. Tímto úkolem je zkoumání vztahu obsahu a formy, případně kvality a kvantity v hudebním díle z hlediska dobového a místního.

Za druhé jde o speciální hudebně teoretický úkol, kterým je shora vymezené zkoumání formových, kvantitativních jevů, a tomu odpovídající vybudování sítě pojmů a systematiky jednotlivých dílčích hudebně teoretických disciplín.

Plnění obou těchto úkolů stojí v dialektické jednotě a je od hudební teorie neodlučitelné. Kdyby neexistoval druhý, speciální úkol, nebylo by důvodu, aby se vytvořila hudební teorie jako specializovaná disciplína zkoumání. Plnění tohoto úkolu má však smysl pouze jako předpoklad k plnění úkolu prvého, společného.

Úkoly hudební teorie je možno dále rozdělit na úkol vědeckovýzkumný a úkol pedagogický. Oba mohou mít buď shora zmíněné zaměření obecně hudebně vědecké nebo speciální. Pedagogický úkol sám o sobě je určitým specifikem hudební teorie proti ostatním dvěma hudebně vědeckým disciplínám. Hudební teorie má jediná za úkol přímou praktickou přípravu k hudebnické činnosti skladatelské nebo interpretační.

I v metodologii hudební teorie obráží se zmíněné dva hlavní úkoly, všeobecný a speciální. Úkol všeobecný týká se zkoumání

[1]) Viz též můj článek O povaze hudební teorie, Hudební věda 1961, čís. I, str. 129—130. V nyní předkládané studii uvedeno v upřesněné formě.

Skenováno pro studijní účely

vztahu obsahu a formy s ohledem na všechny stupně zákonitostí. Tento úkol skrývá v sobě v zásadě trojí nebezpečí. Jednak je možno, čistě pozitivistickou analýzou prostředků foremných upadnout do jednostranného názoru, že hudba nesděluje sama o sobě žádný mimohudební obsah. Druhé nebezpečí spočívá v chimérickém a nepodloženém básnění o mimohudebním obsahu, odtrženém od formových prostředků. Třetí nebezpečí vzniká konečně tehdy, jestliže se pokusíme metafyzicky a absolutně spojit určité obsahové kvality jednoznačně se zcela určitými formovými, kvantitativními prvky.

Zkušenost nás poučuje, že ani nejzákladnější výrazové protiklady, jako je třeba rod durový nebo mollový, nejsou jednoznačně přiřaditelné například k veselému nebo smutnému obsahu. Důkazem jsou třeba české lidové písně, které jsou bez ohledu na obsah téměř výlučně durové. Proti tomu najdeme v oblasti moravského folklóru řadu mollových písní veselého obsahu.[2])

Obsah mimohudební je v hudebním prožitku obsažen vždy již z toho důvodu, že lidská psychika je komplexní a jedna oblast její činnosti je vždy zařazována do celé její struktury. Tento obsah není ovšem jednoznačný a liší se v různých dobách a v různých oblastech, liší se v detailech i mezi jednotlivými lidmi a dokonce i v různých obdobích v životě jednoho a téhož člověka.

Zákonitosti vztahu obsahu a formy v hudebním díle lze, jak se domnívám, považovat za pravděpodobnostní.[3]) Pravděpodobnostní zákonitost lze najít metodou induktivní na podkladě velkého množství prozkoumaného materiálu. Jednotlivec může vykonat tento úkol běžnými metodami pouze ve velmi omezeném měřítku, týkajícím se řádově nejvýše díla jednoho skladatele. Máme-li však

[2]) Uvádím např. píseň Ešte som sa neoženil nebo Týnom, tánom (viz též l. c. 1, str. 133, 134).

[3]) Pokud mohu na podkladě své další práce soudit, lze mimohudební obsah s poměrně velkou pravděpodobností spojit se složkami hudebního projevu členěnými v čase (horizontálně), jako je rytmus, tempo, agogika, a dále s instrumentační barvou a naproti tomu s malou pravděpodobností se složkami členěnými zvukově prostorově (vertikálně), jako jsou tónové výšky, které jsou hlavním předpokladem melodie, harmonie a polyfonie. Řečeno termíny teorie informací, podávají časové složky o obsahu větší a jednoznačnější informaci

Skenováno pro studijní účely

dojít k obecným zákonům, je nutno takto zpracovat materiál co nejrozsáhlejší. Zde bude zřejmě nutno zapojit do bádání novou metodu kybernetických strojů, které jedině mohou v přijatelné době určit, jaké kvantitativní prvky se s větší pravděpodobností pojí k určitým prvkům obsahovým. Vztah mezi obsahem a formou je v pravém smyslu slova dialektický a nikoli mechanicky a paušálně kladný ani záporný.

Ve speciálním úkolu hudební teorie je nutno v poměrně krátké době získat systematiku celé oblasti zkoumání, protože tento úkol má v dalším prvořadý význam pro plnění pedagogické funkce hudební teorie. A pedagogická funkce má vždy co nejaktuálnější dosah a nemůže vyčkávat dlouhé doby, které by bylo potřeba k vybudování hudebně teoretické systematiky cestou induktivní. Je však nutno deduktivně získané výsledky neustále prověřovat a korigovat hudební praxí i hudební historií. Je nutno přesně odlišovat, ke kterému stupni zákonitostí patří určitá teoretická poučka. Zatím je to totiž především historie, která nám umožňuje usuzovat na to, které jevy máme považovat za sociologické a které za antropologické.

V oboru harmonie můžeme rozdělit probíranou látku do několika oddílů. Do prvého patří práce zabývající se vědeckou analýzou, a to buď souhrnně o celém oboru, anebo ve formě dílčích monografií o jednotlivých vybraných problémech. Analytickými rozumím zde takové práce, které nevycházejí z přímého podkladu historického, i když ovšem ve většině případů nezbytně k historickému kritériu přihlížejí, a které při tom nejsou orientovány normativně pedagogicky. Do druhé skupiny patří práce zaměření historického. Může jít opět o dva typy. Jednak to může být historie (a s ní většinou též spojená estetika) prostředků hudební řeči. Za druhé pak může jít o historii harmonických systémů. Do třetího oddílu patří práce pedagogické.

Pod pojmem harmonie bývá většinou rozuměna nauka o spojování akordů v časovém průběhu. Stavba akordů sama o sobě byla obvykle řazena do takzvané všeobecné hudební nauky. Myslím, že z hlediska moderní hudby není takové oddělování správné. Ver-

Skenováno pro studijní účely

tikální akordická stavba je dnes do značné míry obdobně předmětem umělecké vynalézavosti jako časová stavba melodická. Mimo to zahrnuje vertikální stavba často kombinaci dvou nebo i více jednoduchých akordů. Z tohoto důvodu myslím, že je správné, zahrnovat pod celkový pojem harmonie jak nauku o spojování akordů v čase, tak nauku o vertikální stavbě akordů. Terminologicky přesně bylo by možno pojmenovat obě odvětví jako harmonii časovou a harmonii prostorovou. Vzhledem k větší vžitosti bude však lépe mluvit o harmonii horizontální a vertikální, i když tyto pojmy nejsou zcela přesné.[4]) Nauku o spojování akordů v čase bylo by možno i v užším smyslu slova označovat jen jako harmonii a nauku o vertikální stavbě akordů jako akordiku. Pro stručnost vyjádření přidržím se v dalším hlavně těchto termínů.

Z hlediska předmětu zkoumání je možno rozdělit harmonii i akordiku na tonální, netonální a atonální. Zde bych chtěl přímo upozornit na určitou neujasněnost při používání slova „systém". Bývá hovořeno o systému půltónovém, systému atonálním, systému dodekafonickém. Pro přesnost budu zde užívat tohoto termínu pouze pro určení tónového výběru, tedy systému tónového (půltónového, čtvrttónového atd.) a dále pak pro určení tonální hierarchie akordů, tj. systému funkčního. Proti tomu budu používat termínu „sloh" pro označení hudby tonální, netonální, příp. atonální, a termínu „metoda" (skladebná) pro dodekafonii, serialismus atd.

Toto odlišení je nutné. Ukazuje se čím dále tím jasněji, že sloh a skladebná metoda jsou dvě různé kategorie, které se mohou vzájemně křížit.[5]) Atonální skladba může být komponována volně nebo dodekafonicky. Naproti tomu dodekafonické a tím spíše

---

[4]) Viz o tom v mé studii Zvukový prostor a některé hudební problémy, Hudební věda 1961, čís. II, str. 86.

[5]) S odvoláním na svůj diskusní příspěvek na mezinárodním semináři o marxistické hudební vědě v květnu 1963 v Praze řadím tonální soustavy mezi celky hierarchické (tj. takové, v nichž jeden nebo více prvků je nadřazeno prvkům ostatním na podkladě zákonité periodicity identity a kontrastu), atonální soustavy mezi celky nehierarchické (tj. takové, jejichž všechny prvky jsou vzájemně rovnocenné buď na podkladě pouhé identity bez kontrastu, nebo pouhého kontrastu bez identity).

Skenováno pro studijní účely

obecně seriální metody může být použito při kompozici skladby atonální i tonální. O této problematice bude ještě pojednáno.

Obrátím se nyní k podrobnějšímu pojednání o některých problémech moderní harmonie. Bude to problematika konsonance a disonance, durového a mollového kvintakordu, harmonické funkčnosti a atonality, a konečně i vztahu harmonie k otázce moderních kompozičních metod a tónových systémů.

Většina těchto problémů vyžaduje ke svému řešení použití dialektické metody. Určitým nedostatkem dosavadní vědecké hudební teorie bylo, že se většinou snažila vysvětlit dané problémy jen jediným určitým způsobem. Takový způsob vysvětlení byl aplikován často bez ohledu na to, že se částečně střetával s praktickou skutečností. Setkáváme se občas s názorem, že teorie je tím správnější, čím je obecnější a jednodušší. Takový názor stává se však zcela nesprávným tehdy, když nebere zřetel na vnitřní rozpornost jevů. Tak dochází k rozporům mezi zastánci dvou protichůdných teorií (například mezi dualisty a monisty v harmonii, mezi přívrženci měnlivosti nebo neměnnosti konsonance a disonance, mezi přívrženci funkční teorie zastupovací a kombinační), z nichž každý vysvětluje správně určitou část pozorované skutečnosti, přičemž nevysvětluje jinou její část, kterou naopak správně vysvětluje jeho názorový odpůrce.[6]) Při tom žádný z nich nechápe, že daná skutečnost sama je pravděpodobně syntézou dvou (nebo i více) protikladných složek, čili že k jejímu plnému objasnění je nutno použít obou teorií, které tedy nejsou v protikladu vzájemně se vylučujícím, nýbrž v protikladu dialektickém.

Ke konci minulého století byla tendence převádět veškeré hudební jevy na zákonitosti fyzikálně akustického rázu, případně na zákonitosti psychofyziologické, antropologické. Tato tendence se

---

[6]) Ve věci dualismu a monismu lze uvést jako příklad Kurthovu polemiku (Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme, 1913) proti Riemannovu dualistickému pojetí (například Musikalische Logik). Viz též v této souvislosti pojednání o Janečkově principu harmonické inverze na str. 58 této studie.

O otázkách konsonance a disonance a teorie funkčně zastupovací a kombinační bude pojednáno na str. 52—57 a 74—75 této studie.

Skenováno pro studijní účely

domnívala, že skutečně vědecká teorie musí operovat s takovými jevy, které lze zjistit zcela nepopiratelně exaktními přírodovědnými metodami. Později setkali jsme se s opačnou tendencí, vysvětlovat veškeré umělecké (a tedy i hudební) zákonitosti jako normy společenské. Jako příklad lze uvést školu Jana Mukařovského ze strukturalistického období, kdy naopak byla popírána prakticky jakákoli možnost stanovit nějaké, mimo společenský aspekt obecně platné normy uměleckého dosahu.[7])

Soudím, že oba tyto extrémy jsou nesprávné. Určitý jev může být v hudebním umění používán anebo nikoli. Otázka jeho použití nebo nepoužití, čili otázka jeho estetické funkce ve smyslu Mukařovského, je společenského rázu, avšak nepoužití určitého jevu v hudbě neznamená jeho neexistenci. Hudbu v jejím nejširším pojetí by snad bylo možno definovat jako umění využívající ke svému výrazu rytmizovaného zvuku (rytmizované skupiny zvuků, někdy kombinované s pohybem).[8]) Rytmizovaný zvuk je jediná vlastnost, s níž je spjata existence hudby jakožto umění ve všech nám známých kulturách. Ostatní složky jsou přibírány podle okolností rázu společenského. Jde o rozlišení tónu a šelestu. Rozlišovací a uvědomovací proces je společensky podmíněný. Předpoklady tohoto rozlišení jsou však dány v přírodě. Je to jednak konstantní frekvence. Rozhoduje však také minimální jednotka časového vnímání příslušného posluchače (u člověka přibližně $^1/_{16}$ vteřiny). Je-li frekvence nižší než 16 kmitů za vteřinu, nevyvolává vjem tónu, i když je konstantní. Podobně může pak být přibírána melodie, heterofonie (současné exponování tématu a jeho variace), kontrapunkt, harmonie atd. Určitých jevů, např. tónů nebo akordů, nemusí být v hudbě použito, a při tom ovšem v nejširším slova

[7]) Opírám se o vlastní vzpomínky na přednášky J. Mukařovského na Karlově universitě ve studijním roce 1945—46 a na diskuse v estetickém semináři v tomto roce.

[8]) Je ovšem otázka, zda by nebylo správnější omezit pojem hudby na umění používající jako typického (byť ne výhradního) prostředku tónů. Umění opačného typu (s typickými prostředky netónovými) bylo by možno označovat prostě jen jako „zvukové umění" (sem by například patřila takzvaná konkrétní hudba).

Skenováno pro studijní účely

smyslu může zůstat hudbou. Ale je-li jich jednou použito, nelze nepřihlížet k zákonitostem, které se k těmto jevům pojí objektivně (fyzikálně nebo antropologicky). V konkrétním případě lze tedy říci, že použití nebo nepoužití oktávy v hudbě je podmíněno společensky. Proti tomu fakt sám je antropologický (samozřejmý, třeba i neuvědomělý „jednohlasý" zpěv mužů a žen realizuje se automaticky v oktávách).

Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že většina prvků v hudbě používaných, v ní být buď může, anebo nemusí. Bylo by tedy možno dedukovat, že určité prvky, používané v hudbě evropské od 16. do 19. století (uvědomělá harmonická výstavba), by mohly být v moderní hudbě případně zcela vypuštěny. Je ovšem nutno si uvědomit, že prvek, jednou jako umělecký materiál přijatý a osvědčený, stane se majetkem nejširšího okruhu uměleckých konzumentů, a přejde do jejich povědomí. Jeho odstranění znamená tedy výrazné ochuzení působnosti příslušného umění. A pokud není odstraněn, nelze ignorovat jeho fyzikální, případně antropologické vlastnosti. Jsem přesvědčen, že skutečný pokrok v hudbě spočívá jedině v přibírání nových prvků k prvkům dokonale osvědčeným, případně v používání starších osvědčených prvků v nových kontextech. V zásadních problémech potvrzuje tento názor i hudební historie.

Hudební teorie bere své základní argumenty a kritéria z hudební historie. Pro řešení některých otázek byly by však důležité i pokusy, a to podle mého názoru především pokusy, které by mohly zkoumat pochody v lidském mozku. Domnívám se totiž, že jedině takové pokusy by mohly při dostatečné přesnosti rozhodnout u některých jevů (konsonance a disonance), jsou-li rázu antropologického nebo společenského. Obávám se ovšem, že umožnění takovýchto pokusů je věcí snad ještě dosti vzdálené budoucnosti.

Jedním z problémů vyžadujících dialektický přístup k jejich řešení, je otázka konsonance a disonance. Oba tyto pojmy vyžadují dnes bezpodmínečně terminologického zpřesnění, protože v dosavadní teorii 20. století jich bylo používáno v naprosto odlišných významech. Stojí tu především dva protichůdné významy a sice

Skenováno pro studijní účely

takzvaná konsonance a disonance efektivní a konsonance a disonance harmonická nebo též pohybová (termíny Šínovy).[9]) V prvém významu lze tyto pojmy vztahovat k intervalům nebo souzvukům izolovaným mimo hudební souvislost. Mluvívá se také o konsonanci nebo disonanci akustické, což nepovažuji za docela přesné, jak vyplyne z dalšího. Ve druhém významu vztahují se tyto pojmy k intervalům, akordům, ale případně i k jednotlivým tónům stojícím ve vzájemných vztazích v hudebním kontextu. V prvém významu jsou oba pojmy vlastnostmi, které se pojí jednoznačně k určitým útvarům. Ve druhém významu může být určitý akordický tvar podle kontextu buď konsonancí, nebo disonancí. Vyskytuje se i názor, že pouze v tomto druhém významu má pojem konsonance a disonance hudební smysl, protože mimo kontext nelze uvažovat o hudbě.[10]) Domnívám se, že takový názor nemá plnou pravdu. Je samozřejmé, že hudební kontext má pro posouzení hudební struktury rozhodující význam. Je-li však určitý akord prodloužen na enormně dlouhé časové trvání, pak se začnou prosazovat vlastnosti, které by měl jako izolovaný proti vlastnostem, jež má v příslušném hudebním kontextu. Nelze tedy nebrat v hudební teorii zřetel na konsonanci a disonanci efektivní jakožto vlastnosti izolovaného souzvuku.

Různorodé názory jsou i v otázce proměnnosti či neproměnnosti konsonance nebo disonance určitých souzvuků. Pokud jde o tyto pojmy ve významu pohybovém, poučila nás zkušenost z moderní hudby, že kterýkoli souzvuk může být pohybovou konsonancí i pohybovou disonancí, podle kontextu. Pokud jde o zmíněné pojmy ve významu efektivním, je situace složitější. V referátu

---

[9]) a) Otakar Šín: Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu, díl I., str. 13.

b) Otakar Šín: Harmonie na podkladě melodie a rytmu (Listy Hudební matice, roč. I., 1921—22, čís. 2, str. 22—25, Praha).

[10]) Vzpomínám zde diskusí v tvůrčí komisi pro hudební teorii SČS (v rámci přípravy celostátního semináře o marxistické hudební vědě v létech 1959—61), v nichž Jaroslav Volek zastával názor, že o konsonanci nebo disonanci lze mluvit jen ve vzájemném protikladném vztahu (o čemž v zásadě nepochybuji!), aniž by však náplň jednoho nebo druhého pojmu byla obecně a jednoznačně určitelná mimo hudební kontext.

Skenováno pro studijní účely

na konferenci o díle Leoše Janáčka v Brně 1958,[11]) na který v této souvislosti poukazuji, jsem dovodil, že významovou oblast konsonance a disonance efektivní je třeba ještě odlišit na dvě složky, akusticko-fyziologickou a psychologickou.[12]) První je ovlivňována akustickými jevy, které provázejí souznění dvou nebo více tónů. Dochází-li při takovém souznění k drsnostem, pak sice tyto drsnosti častějším oposloucháváním nezmizí, ale ztrácejí postupně svou účinnost na naše vnímání. Z hlediska hudební aplikace je tedy možno tuto složku do značné míry považovat za proměnnou a podléhající zvyku. Pro složku psychologickou nemáme dosud exaktního podkladu kromě hudební historie. Na tomto podkladě soudím, že je zatím možno považovat ji za proměnnou pouze v rámci antropologickém, nikoli společenském.

Názor o změně konsonance a disonance v rámci společenského vývoje bývá podkládán několika důvody. Jednak bývá poukazováno na to, že vývoj ve středověku ukazuje na směřování pocitu konsonance od kvint a kvart k tercím a sextám. Dále se zdá, že se během vývoje stávají konsonancemi intervaly stále menší (vzdálenější poměry v alikvotní řadě), například zhuštěné akordy (c - d - e - g) liší se svým působením jen málo od konsonantních kvintakordů. Konečně bývá poukazováno na okolnost, že v mimoevropských kulturách se vyskytují často zcela běžně souzvuky, z našeho hlediska považované za disonantní.[13])

Z hlediska názoru o změně konsonance a disonance v rámci antropologickém je ovšem možno uvést proti zmíněným důvodům protiargumenty. Tak přehodnocení tercií a sext s disonancí na konsonance ve středověku týkalo se spíše hudební teorie než hu-

---

[11]) Problém konsonance a disonance v soudobé hudbě (předneseno na konferenci o díle Leoše Janáčka, Brno, podzim 1958); bylo publikováno ve sborníku Leoš Janáček a soudobá hudba, Panton, Praha 1963, str. 261—262.

[12]) V nejnovější době navrhoval mi v diskusích Jaroslav Volek rozlišení zmíněných dvou složek na akusticko-fyziologickou a strukturní (místo psychologické), s poukazem na to, že jakýkoli aspekt konsonance a disonance je v podstatě psychologický. Věcný obsah zůstal by touto terminologickou změnou nedotčen. Zatím nechávám tuto otázku otevřenu.

[13]) Rudolf Haase: O nepřístupnosti nové hudby, Hudební rozhledy, roč. XV., čís. 8, str. 325—327, Praha 1962 (překlad z Musica, duben 1960).

Skenováno pro studijní účely

dební praxe, jak dokazuje výskyt gymelu již před tímto přehodnocením. Konsonantní odvození tercií bylo známo již v harmonické škole starého Řecka. Dnešní největší disonancí jsou půltóny. Kdyby platilo, že pojem konsonance se rozšiřuje stále na menší a menší intervaly, muselo by tomu odpovídat obdobné rozšiřování pojmu disonance na intervaly ještě menší. Tato možnost však není dána, protože intervaly v určitém rozmezí kolem našeho půltónu jsou největší disonancí vůbec, a směrem k intervalům menším stupeň disonantnosti opět klesá; čtvrttónové intervaly jsou již podstatně méně disonantní než půltónové.[14]) Konsonantní intervaly musejí zůstat konsonantními, ať je posloucháme jako součást většího celku nebo izolovaně. Proti tomu například sekundový interval c - d ve shora jmenovaném zhuštěném souzvuku, poslouchán z hlediska celého tohoto souzvuku, narušuje jeho celkovou konsonantnost sice minimálně, ale poslouchán izolovaně, jeví se i dnes jako zřejmá disonance.

Je ovšem nutno si uvědomit, že pojem konsonance a disonance nelze dnes směšovat s možností, případně nemožností, současného znění dvou nebo více tónů v izolovaném souzvuku. Hudba 20. století prokázala v praxi nade vší pochybnost, že jakkoliv utvářené intervaly nebo akordy mohou být používány v současném znění, vyžaduje-li toho určitý výrazový záměr. Definice konsonance jakožto souzvuku, který může znít bez rozvedení, a disonance jako souzvuku, který v současném znění nutně vyžaduje rozvedení, je tedy v každém případě zastaralá. Důležité však je, že i z hlediska hudby 20. století zůstává zásadní a kvalitativní rozdíl mezi současným zněním tónů v rozličných intervalech. V nejdůležitějších obrysech můžeme mluvit o třech hlavních skupinách, i když je nutno si uvědomit, že uvnitř těchto skupin jde ještě o značné výrazové rozdíly. Do prvé skupiny patří interval čisté primy a čisté oktávy, které není možno tradičně považovat jen za jednu z kon-

[14]) Poukazuji na vlastní zkoumání čtvrttónových a menších intervalů. Viz též mou studii Otázka nových tónových systémů (Hudební věda 1961, čís. 1, str. 74—94), dále pak mou rukopisnou práci Hudebně teoretické základy nových tónových systémů, 1948.

Skenováno pro studijní účely

sonancí, ale v jistém smyslu za identitu obou tónů.[15]) Do druhé skupiny patří čistá kvinta, velká a malá tercie a jejich obraty. U těchto intervalů je možno setrvat při tradičním pojmu efektivní konsonance, který je však nutno chápat spíše jako klidovost těchto intervalů. Konečně do třetí skupiny patří intervaly velká a malá sekunda a jejich obraty a interval tritónový. Tyto intervaly vnášejí, ať již izolovaně nebo jako součásti složitějšího akordického celku do současného znění prvek pohybový. Platí to zvláště o velké a malé sekundě, které jsou i melodicky základními pohybovými intervaly, jak správně upozorňuje Volek.[16])

Vcelku lze tedy říci, že existují tři skupiny intervalů, a to identita, konsonance (nepřítomnost pohybového napětí) a disonance (přítomnost pohybového napětí). Podotýkám znovu, že hovořím v této souvislosti o konsonanci nebo disonanci efektivní.

Pokud jde o mimoevropské kultury, lze konečně namítnout, že případná záliba v disonantních souzvucích nebo i tónových shlucích nedokazuje, že by takové souzvuky byly z hlediska oněch kultur cítěny konsonantně, tj. klidově, ale naopak spíše dokazuje, že jsou produktem snahy po vzrušení (okořenění), což zcela odpovídá našemu pojmu disonance.[17])

Pro stručné odlišení shora zmíněných dvou složek uvádím pouze, že durový kvintakord se může za vhodných okolností stát konsonancí akusticko-fyziologickou a vždy je konsonancí psychologickou. Naproti tomu mollový kvintakord je rovněž konsonancí psychologickou, ale nemůže se žádnou úpravou stát plně konsonancí akusticko-fyziologickou. K jinému rozporu dochází kupříkladu u intervalu $C - h_2$, který je akusticko-fyziologickou konsonancí a psychologickou disonancí, což je v plném souladu se zkušenostmi moderní hudební praxe.

[15]) O problematice oktávy viz:
a) Géza Révész: Grundlegung der Tonpsychologie, Lipsko 1913,
b) Géza Révész: Einführung in die Musikpsychologie, str. 63—78, Bern 1946.

[16]) Jaroslav Volek: Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie, str. 279—286 (naklad. SČS Panton, Knižnice Hudebních rozhledů, řada A, svazek 2. a 3., 1961).

[17]) Viz pozn. čís. 13.

Skenováno pro studijní účely

Pokud mohu soudit, je nedorozuměním, přít se dogmaticky buď o jednoznačně společenskou nebo o jednoznačně antropologickou proměnnost konsonance a disonance. Složka akusticko-fyziologická se v rámci společenského vývoje mění, složka psychologická nikoliv, přičemž samozřejmě celková syntéza obou složek dostává čas od času poněkud odlišnou výrazovou náplň.[18])

Konsonanci definoval v novější době u nás Janeček.[19]) Za konsonanci považuje takový souzvuk, který je za určitých okolností schopen působit bez pocitu napětí. Za takové souzvuky pokládá kvintakord durový a mollový a jejich intervalové součásti. Takto definovanou konsonanci považuje za fakt společensky neproměnný, antropologický. Pokud mohu soudit, vztahuje se tato výstižná Janečkova definice na psychologickou složku pojmu konsonance.

Dialektická protikladnost projevuje se například i ve snahách o výklad durového a mollového kvintakordu. Oba protichůdné způsoby výkladu, monistický a dualistický,[20]) chápány dogmaticky, vystihují určitou část skutečnosti správně, ohledně jiné se však mýlí. Monismus správně podtrhuje skutečnost, doloženou hudební praxí, že základním tónem durového i mollového kvintakordu je tón spodní. Nemůže však doložit dokonalou rovnocennost durového a mollového kvintakordu, a v rozporu s hudební praxí musí vést vždy k nerovnocennosti mollového kvintakordu (podobně jako výlučná aplikace akusticko-fyziologického konsonantního měřítka na oba kvintakordové rody). Dualismus naopak správně vystihuje rovnocennost durového a mollového kvintakordu na podkladě harmonické polarity (odpovídá aplikaci psychologické složky pojmu konsonance na tyto jevy). V rozporu s hudební praxí musí však považovat za základní tón mollového kvintakordu tón

---

[18]) Pro komplexnost jevu konsonance a disonance se vyslovil ve svém referátu na konferenci o díle Leoše Janáčka v Brně na podzim 1958 též Albert Wellek (Fortschritte in der Theorie der Konsonanz und Dissonanz, sborník Leoš Janáček a soudobá hudba, Panton, Praha 1963, str. 387—389).

[19]) Karel Janeček: Základní harmonické problémy a jejich řešení (Musikologie, roč. IV., str. 91, Praha 1955).

[20]) Viz pozn. čís. 6.

Skenováno pro studijní účely

svrchní (kvintu).[21]) Monismus a dualismus nejsou tedy dvěma názory vzájemně se vylučujícími, nýbrž dialekticky se doplňujícími.

Plodným přínosem moderní české hudební teorie k této problematice je Janečkův princip harmonické inverze.[22]) Tento princip je založen na poznatku, že harmonické tvary se vzájemně inverzní intervalovou strukturou vykazují přibližně stejný stupeň konsonantnosti nebo disonantnosti (např. durový a mollový kvintakord, dominantní a zmenšeně malý septakord atd.). Myslím, že hudební skutečnost je zde velmi dobře vystižena, i když princip samozřejmě neříká, proč tomu tak je. Tuto otázku není ostatně možno za současného stavu vědy a experimentální techniky ještě ani odpovědně klást.

Jiným případem nutnosti dialektického nazírání je problém harmonických funkcí. Hudba může být založena funkčně anebo nikoli. Proto je stejně nesprávné, budovat kupříkladu nauku o harmonii s naprostým vyloučením funkční teorie jako snaha převést celou harmonii na funkční teorii.

V hudební teorii je možno pozorovat určitý spor o vymezení pojmu harmonické funkčnosti (příp. tónální harmonie v protikladu k „atonální"). Někteří teoretikové soudí, že je správné vymezit tento pojem historicky a aplikovat jej pouze na hudbu počínající v zásadě ve století 16. a končící novoromantismem století 19.[23]) Domnívám se, že zde jde o poněkud zúžený pohled na věc. Je zúžený nejen ve smyslu historickém, ale i ve smyslu místním. Týká se totiž zmíněného období ve středoevropské hudební kultuře. V onom období a v této oblasti byla funkční harmonie složkou do značné míry dominující nad ostatními složkami hudebního projevu. V hudbě 20. století, a i v dřívější době v jiných oblastech, vy-

---

[21]) Viz například Hugo Riemann:
a) Das Problem des harmonischen Dualismus, Lipsko 1905, str. 28—36,
b) Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, str. 16—18, vyd. 10., Berlín (s. a.).

[22]) Karel Janeček: Princip harmonické inverze (Rytmus, roč. VIII., čís. 5, 1943).

[23]) Viz Emil Hradecký: Úvod do studia tonální harmonie, SNKLHU, Praha 1960, str. 21.

Skenováno pro studijní účely

stupuje daleko více do popředí složka melodická, jako do značné míry nezávislá. Přesto však soudím, že o harmonické funkčnosti v širším smyslu je třeba mluvit vždy, když je na kratší nebo delší dobu jakýmkoli způsobem stabilizováno určité tónové nebo akordické centrum, protože pak, ať již chceme či nechceme, jsou veškeré jiné tóny a akordy vnímány na pozadí a ve vztahu k tomuto centru. Dalo by se také říci, že takové centrum je měřítkem jejich výrazového působení. A je-li tomu tak, pak jsme i plně oprávněni říci, že veškeré tyto akordy mají vzhledem ke stanovenému centru určitou závislost, čili, což je v podstatě totéž, určitou funkci. Bylo by možno namítnout, že jde o vztah pouze barevný nebo výrazový, ale nikoli harmonicky funkční. Taková námitka však neoprávněně odděluje hudební obsah (výraz) od formy, jíž je uskutečněn. I smysl nejzákladnějších harmonicky funkčních vztahů — jako vztah dominanty k tonice — je především obsahový a výrazový. A v zásadě totéž platí i o vztazích nejvzdálenějších.

Obrátíme se nyní k podrobnějšímu výkladu problematiky, tak, jak se v naší dnešní teoretické práci v oboru funkční harmonie projevuje. Přidržím se samozřejmě pouze výkladu o nejzákladnějších principech jednotlivých systémů, i když tím zůstane stranou řada důležitých a zajímavých otázek, jejichž podrobné probrání leží mimo účel a rámec této práce.

V zásadě všechny naše moderní tonální systémy vycházejí blíže nebo vzdáleněji z odkazu Otakara Šína,[24]) který sám tvůrčím způsobem rozvinul přínosy systému Hugo Riemanna.[25]) Ze Šínova díla je to především jeho Úplná nauka o harmonii (vyd. II.),[26]) která se stala východiskem pozdějších teoretiků. Jde hlavně o Šínovo rozšíření tonální harmonie na chromatiku a enharmoniku na podkladě frygického a lydického kvintakordu (kvintakordy Des dur, des moll, H dur, h moll v tonalitě C dur nebo c moll) a na podkladě akordů obsahujících tercové tóny hlavních funkcí du-

[24]) a) Otakar Šín: l. c. 9a) (díl I., II.) HMUB, Praha 1922.
b) Otakar Šín: Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu (díl I., II.) vyd. 2., přepracované a rozšířené, HMUB, Praha 1933.
[25]) Viz zvláště Hugo Riemann: Katechismus der Harmonielehre, Lipsko 1890.
[26]) Jednotlivá stadia Šínova systému viz v závěrečném přehledu.

Skenováno pro studijní účely

rových i mollových (tercová příbuznost vůči tónice, dominantě a subdominantě, případně i kvintakordu frygickému a lydickému), které se stalo východiskem dalších tonálních systémů.

Karel Janeček používá pro výklad tonální harmonie pětifunkčního systému.[27]) Tóničnost charakterizuje jako nepřítomnost napětí, naopak netóničnost jako přítomnost napětí. Mluví hlavně o dvou dílčích principech, které skládají dohromady obecný funkční princip. Je to předně princip čisté tóniky, zadruhé princip citlivého tónu.

Princip čisté tóniky žádá, aby vůči tónickému kvintakordu nebyly uváděny v souvislost tóny ležící v tritónovém poměru k některému z tónů tohoto kvintakordu, protože nejvíce narušují klidovou účinnost tóniky. Toto narušení je ještě zesíleno, stojí-li takový tón mimo to v poměru velké sekundy vůči jinému z tónů tóniky. Příkladem je třeba tón *b* vůči kvintakordu C dur. Tento princip je splněn systémem durové tóniky, dominanty a subdominanty, případně systémem těchto tří funkcí mollových.

Princip citlivého tónu je princip kynetický. Vyjadřuje skutečnost, že tóny vzdálené o půltón od některého tónu tóniky přesně charakterizované, tíhnou velmi naléhavě k nejbližšímu tónu této tóniky. Správně konstatuje Janeček, že tento princip platí pouze v relaci, tj. tehdy, je-li tónika předem bezpečně utvrzena.

Kromě tóniky existují pro Janečka harmonie netónické, které rozlišuje na hlavní a pomocné. Hlavní funkce netónické jsou dominanta a subdominanta (D, S), funkce pomocné jsou frygická funkce (F) a lydická funkce (L). Obě posledně jmenované jsou identické se shora zmíněným, frygickým a lydickým kvintakordem v pojetí Šínově. Nejsou historicky ani věcně rovnocenné s funkcemi hlavními, protože kupříkladu nesplňují princip čisté tóniky, jak byl shora definován. Janeček říká, že působí v tónině odstředivě, na rozdíl od funkcí hlavních, které tóninu upevňují. Pomocných funkcí a jejich kombinací mezi sebou a i s netónickými funkcemi hlavními je použito k vyčerpávajícímu funkčnímu vy-

[27]) viz l. c. 19, str. 116—123.

Skenováno pro studijní účely

světlení alterovaných akordů (podobně jako v principu již u Šína).[28])

Přehledně vypadá Janečkův funkční systém ve vztahu k tonalitě C dur nebo c moll takto:

T,	C dur,
D,	G dur,
S,	F dur,
F,	Des dur,
L,	H dur,
−T	c moll
−D	g moll
−S	f moll
−F	des moll
−L	h moll

V temperované chromatice zahrnují tyto funkce všechny možné vztahy. Tonální systém jako celek je možno transponovat (modulace). Janeček správně rozlišuje hudbu funkční a hudbu bezfunkční, tj. takovou, na niž nelze funkční systém aplikovat. V této věci se správně vyrovnává s omylem, který najdeme u Šína, že totiž jakoukoli hudební fakturu lze vyložit funkčně, prostě jen proto, že se v ní tóny funkcí z některé tóniny vždy vyskytují.[29]) Janeček vystihl správně, že funkční vztahy nutno v hudbě slyšet a že nestačí, jsou-li vypozorovatelné na papíře.

Akordy chromatické (kupříkladu kvintakord E dur v tónině C dur) nazývá Janeček složitými konsonantními kombinacemi. Soudí o nich, že působí ve funkčním systému odstředivě, protože projevují tendenci, stát se samy tónikami nebo prostými (nekombinovanými), netónickými funkcemi v jiných transpozicích funkčního systému (např. tónikou v E dur nebo dominantou v a moll atd.).[30])

Emil Hradecký dochází v podstatě k témuž pětifunkčnímu to-

---

[28]) Viz l. c. 24 b), str. 238 (díl I.).
[29]) Viz l. c. 24 b), str. 251 (díl I.).
[30]) Viz l. c. 19, str. 125.

Skenováno pro studijní účely

nálnímu systému jako Janeček.[31]) Ve vztahu k tónice rozlišuje charakteristické disonance tří stupňů. Do prvého stupně patří souzvuky tvořené kombinováním tónů obou hlavních netónických funkcí. Jde o kombinace durové dominanty se subdominantou, zvláště mollovou. Charakteristickým rysem těchto kombinací je tritonus mezi dominantní tercií a subdominantní primou, př. i mezi dominantní kvintou a tercií mollové subdominanty. Tento tritonus stává se pak základním konstitučním principem pro tvoření charakteristických disonancí druhého stupně. Ty vznikají mezi jednou funkcí hlavní a jednou pomocnou, a to mezi durovou dominantou a durovou nebo mollovou funkcí frygickou, a obdobně mezi durovou nebo mollovou funkcí lydickou a durovou nebo mollovou subdominantou. Obě funkce vstupující do kombinace stojí vůči sobě vždy v intervalu tritonovém. Novým rysem těchto kombinací je interval zmenšené tercie, vznikající mezi durovou dominantní tercií a primou funkce frygické, mezi dominantní kvintou a tercií mollové frygické funkce, mezi tercií durové funkce lydické a subdominantní primou, a konečně mezi kvintou funkce lydické a tercií mollové subdominanty. A tento interval zmenšené tercie stává se pak hlavním konstitučním principem charakteristických disonancí třetího stupně. Tyto disonance vznikají kombinováním tónů funkce frygické a funkce lydické mezi sebou. Obě tyto funkce jsou od sebe vzdáleny v poměru zmenšené tercie. Nový interval, který zde přistupuje, je interval dvojzvětšené oktávy. Ten se však již nemůže stát konstitučním principem nějakých charakteristických disonancí čtvrtého stupně vůči dosavadní tónice. Daleko spíše může se stát po enharmonické záměně za velkou sekundu konstitučním principem charakteristických disonancí stupně prvého vůči tónice o triton vzdálené. Charakteristické disonance druhého stupně jsou totožné s pojmem akordů altero-

[31]) Viz l. c. 23, str. 306—308. Je zajímavé si všimnout, že Hradecký považuje frygický trojzvuk jako produkt důsledné aplikace klesajícího citlivého tónu za funkci v širším smyslu slova subdominantní, a trojzvuk lydický naproti tomu za funkci dominantní (str. 302). Zde se přibližuje nejobecnějšímu systému Šínovu, který bude uveden v závěrečném přehledu.

Skenováno pro studijní účely

vaných a charakteristické disonance třetího stupně s pojmem akordů dvojalterovaných.

Schematicky vypadá Hradeckého systém v tonalitě C dur nebo c moll takto:[32])

charakteristické disonance prvého stupně: šestizvuk

g-h-d-f-a-c	D+S
g-h-d-f-as-c	D+S

a pětizvuky i čtyřzvuky z něho odvozené.

charakteristické disonance druhého stupně: čtyřzvuky

g-h-des-f	D+F
g-h-d-fes	D+F
h-dis-f-as	L+S
d-fis-as-c	L+S

charakteristické disonance třetího stupně: čtyřzvuky

des-f-h-dis	F+L
fes-as-d-fis	F+L

Proti právě zmíněným dvěma systémům je poněkud odlišný systém Jaroslava Volka, který navazuje spíše na Riemannovo[33]) a Šínovo[34]) rozvinutí akordů tercové příbuznosti. Kromě tří základních funkcí, tóniky, dominanty a subdominanty, uvažuje Volek o čtvrté základní funkci, tvořené takzvanými nedoškálnými mediantami.[35]) Tyto mediantní akordy mají se zvolenou tónikou vždy jeden společný tón, který je tercií buď prvého, nebo druhého akordu ve dvojici.

Vůči tónice C dur jsou to kvintakordy:
as-c-es, e-gis-h, a-cis-e, es-g-b.

Vůči tónice c moll jsou to akordy:
as-ces-es, e-g-h, a-c-e, es-ges-b.

---

[32]) Viz l. c. 23, str. 296, 304, 307. Aplikaci na běžné alterované čtyřzvuky jsem upravil sám v autorových intencích.

[33]) Hugo Riemann: Handbuch der Harmonielehre, VI. vydání, Lipsko 1918, str. XVII.

[34]) Viz l. c. 9 a), str. 102—106 a l. c. 24 b), díl I., str. 144—145, 225—228.

[35]) Viz l. c. 16, str. 294—298.

Skenováno pro studijní účely

Volek rozděluje též funkci jednotlivých intervalů. Malou a velkou sekundu považuje za základ lineární melodické vazby. Malou a velkou tercii za základ akordické vazby vertikální, a čistou a zvětšenou kvartu za základ lineární vazby harmonické. Funkci intervalů obratových přiřazuje k těmto základním. Pod pojmem „lineární" rozumí postup v čase. Rozšiřuje akordiku, jako nauku o vertikálním skládání tónů v souzvuky, od harmonie, jako nauky o postupech od jednoho akordu ke druhému v čase.[36])

Přistoupíme nyní ke zhodnocení těchto systémů z dnešního hlediska. Všimneme si nejprve systému používaného Janečkem a Hradeckým. Tento systém plně vystihuje potřeby tonální hudby až do pozdně romantické tonality. V interpretaci Hradeckého vystihuje též velmi přiléhavě historický vývoj novodobé tonality. V 17. a 18. století vyskytovaly se především charakteristické disonance prvého stupně. V klasicismu přistupují občas základní tvary alterovaných akordů (charakteristické disonance druhého stupně), které pak ve větší míře rozvinul romantismus 19. století. Konečně v pozdním novoromantismu ke konci 19. století přistupují akordy dvojsměrně alterované (charakteristické disonance třetího stupně). Celý systém vystihuje všechny možnosti tonálně chápané chromatiky. Společným jeho nedostatkem jak v interpretaci Janečkově, tak Hradeckého, je okolnost, že vyhovuje pouze dnes již vlastně historickému pojmu tonality. Tuto skutečnost ostatně Hradecký sám přiznává,[37]) nevyjasňuje ovšem otázku, je-li nutno považovat dnes tonalitu již za jev historický, anebo existuje-li nějaká moderní tonalita 20. století, která se řídí jinými principy. Tuto možnost Hradecký toliko nadhazuje.

Hlavním omezením zmíněného systému je skutečnost, že do něho nemohou být organicky začleněny akordy chromatické tercové příbuznosti, které vždy obsahují tóny chromaticky odlišné od tónů tónického kvintakordu. Jak známo, bylo základním pravidlem i plně rozvinuté nauky o alteraci, že právě tóny tónického

[36]) Viz l. c. 16, str. 300 (kromě toho lze citovat Volkova diskusní vystoupení v tvůrčí komisi pro hudební teorii SČS).

[37]) Viz l. c. 23, str. 21.

Skenováno pro studijní účely

kvintakordu nesměly být alterovány, tj. zvyšovány nebo snižovány.[38]) Jak již bylo řečeno shora, přikládá Janeček těmto akordům tercové příbuznosti tendenci vyjít z tóniny pryč do tóniny jiné. Skutečně můžeme pozorovat, že v tvorbě klasické i v tvorbě 19. století bylo akordických spojů typu chromatické tercové (případně půltónové) příbuznosti používáno téměř výlučně pro zamlžení, případně (sériově) pro úplné likvidování tonální určitosti. Jako příklad uvádím počáteční část Mozartovy Fantazie c moll (Fantazie a sonáta c moll)[39]) nebo usínání Brünnhildy ve Wagnerově Valkýře.[40])

Naskýtá se nyní otázka: narušují zmíněné akordické vztahy chromatické tercové příbuznosti tonalitu nutně za všech okolností? Z hlediska systému Janečka a Hradeckého je nutno zodpovědět tuto otázku kladně. Jak jsme viděli shora, zodpovídá ji naopak Jaroslav Volek záporně a zařazuje chromatické tercové příbuznosti (medianty) do svého systému jako čtvrtou základní funkci. Sledujeme-li historii, je nutno dát tomuto Volkovu stanovisku zapravdu. Soudobý vývoj tonální hudební praxe zcela jasně prokázal, že tyto harmonické vztahy řádně upevněnou tóniku nezruší. Pozorujeme zde dialektický vývoj tří stadií. Prvním stadiem je klasicko-romantická tonalita (včetně alterovaných akordů), druhým stadiem narušení této tonality častějším používáním chromatických tercových příbuzností, a třetím stadiem je nová tonalita 20. století, založená na spojení zdánlivě nespojitelného, tj. na spojení tóniky s chromatickými tercovými příbuznostmi. Podmínkou je zde hlavně rytmicko-metrické vyzvednutí určitého akordu a častější návrat k němu, čímž je tento akord definován jakožto centrum, tónika.

---

[38]) Viz například:
a) Josef Foerster: Nauka o harmonii, str. 179—180 (Nové vydání, Praha 1937).
b) Leoš Janáček: Úplná nauka o harmonii, str. 186 (II. vyd., Brno 1920).

[39]) W. A. Mozart: Fantasie c moll, Köchel 475.

[40]) Richard Wagner: Die Walküre, Vollständiger Klavier-Auszug von Karl Klindworth, str. 306—307 (Ausgabe der Original-Verleger B. Schott & Söhne, Mainz-Leipzig-London-Brüssel-Paris; s. a.).

Skenováno pro studijní účely

Bylo by možno vznést námitku, že z tonálního hlediska je logičtější, považovat například kvintakord e-gis-h vůči tónice C dur za e-as-h a vůči tónice c moll za fes-as-h, čili za akordy kombinované.[41] Jsou jistě případy, kdy takovéto řešení je namístě. Je tomu tak, je-li tónický sextakord e-g-c vystřídán zmíněným akordem e-as-h, nebo tónický sextakord es-g-c zmíněným akordem fes-as-h. Pak se jeví, zvláště ve druhém případě, použití tónu as, případně fes, z hlediska melodického postupu zcela logickým. V obou případech musí však být ještě splněna podmínka, že kombinované akordy musejí být harmoniemi rytmicky a metricky průběžnými a zaznít jen na poměrně krátký časový interval. Jakmile by totiž zazněly v delší rytmické hodnotě, počal by u posluchače převyšovat účin vertikální souvislosti jejich akordických tónů nad melodickými souvislostmi zmíněných akordických spojů, čímž by nutně převážila u střídajícího akordu durová kvintakordovost. Jestliže ve druhém případě spojujeme zmíněný akord s kvintakordem c moll v oktávové poloze, vzniká ve spodním hlase postup, který vždy hudebně cítíme jako velkou tercii a nikoli jako zmenšenou kvartu. Spodním tónem akordu je tedy e a nikoli fes. Dojem kvintakordu je pak ještě utvrzen kvintovým vztahem tohoto e vůči h v hlase vrchním.[42]

Systém Volkův zařazuje chromatické tercové vztahy přímo do funkčního systému, tj. chápe je jako přímé, nezprostředkované vztahy vůči tónice. Proti tomu vynechává vztahy frygické a lydické (kvintakordy sníženého druhého a zvýšeného sedmého stupně). Domnívám se, že ani tato eliminace není správná. Volkův systém stává se tím v jiném smyslu rovněž poněkud kusým a neschopným vysvětlit všechny harmonické jevy tonální hudby právě tak, jako v opačném směru systém Janečkův a Hradeckého. Bylo by ovšem do jisté míry možno namítnout, že frygické har-

[41] Viz l. c. 21 b) str. 190—191.

[42] Tímto problémem zabýval jsem se též ve studii o Volkově knize Novodobé harmonické systémy, která byla publikována pod názvem Filosofický pohled na otázky hudební teorie, Hudební rozhledy, roč. XV., čís. 18, str. 762—765, Praha 1962.

Skenováno pro studijní účely

monie druhého stupně (zvláště durový kvintakord případně z něho odvozený neapolský sextakord), a lydické harmonie sedmého stupně (zvláště mollový kvintakord) nejsou zcela samostatné a je možno odvodit je funkčně od mollové subdominanty a durové dominanty.[43]) V harmonii klasické a romantické, kde šlo téměř výhradně o neapolský sextakord, bylo by možno s tímto pojetím jakžtakž vystačit. V harmonii novější, zvláště při přibrání durového lydického sedmého stupně a mollového frygického druhého stupně, je to již podstatně nesnadnější. Nehledíc k tomu, že v každém případě by bylo nutno se zříci kombinačního výkladu alterovaných akordů a vrátit se ke staršímu pojetí zaostřování dominant a subdominant zvyšováním nebo snižováním jejich tónů. Tento postup by však byl podle mého soudu nesprávným krokem zpět od exaktního a praxí plně osvědčeného teoretického výkladu k určitému prakticismu.

Pro porovnání chtěl bych se ještě stručně dotknout systému Siegfrida Karg-Ellerta, vládnoucího v přítomné době v NDR, na němž v zásadě buduje česká rukopisná práce Bohumila Duška, o níž bude zmínka níže. Jde zde o pokus, vysvětlit příbuznost všech, i nejvzdálenějších harmonií vůči tónice na podkladě dominant, subdominant a jejich zástupců. Při tom dochází v některých případech třeba až k pětinásobnému zprostředkování takové příbuznosti. [44]) Myšlenka, uvést každý akord do tonální souvislosti s ur-

---

[43]) Takový názor zastává v zásadě J. Volek (Viz l. c. 42, str. 762), ale vzdáleněji také E. Hradecký, ovšem v širším smyslu slova (Viz l. c. 23, str. 302).

[44]) Jako extrémní příklad použití systému Karg-Ellertova lze uvést práci Paula Schenka Funktioneller Tonsatz, Arbeiten am Klavier, Heft I: Kadenz, Sequenz, Funktionsspiel, str. 15 (viz dále poznámku 45).

Jiným příkladem je kniha Praktische Harmonik des 20. Jahrhunderts Fritze Reutera, (str. 5). Reuter přejímá důsledný zrcadlový dualismus Karg-Ellertův. Vůči C dur tónice chápe G dur akord jako dominantu D, F dur akord však jako contradominantu (nebo i contrantu) C. Vůči tónice a moll chápe však d moll akord jako dominantu a e moll akord jako contrantu, přičemž píše značky obráceně **T, D, S**. Akordy f moll, g moll a c moll jsou ve vztahu k tónice C dur značeny c, d, t. Akordy E dur, D dur, A dur jsou vůči tónice a moll značeny **s, d, t.** (str. 23—34). Takový extrémní dualismus se samozřejmě dostává do rozporu s hudební praxí, pro niž G dur akord zastává evidentně tutéž funkci ve vztahu k tónice C dur i c moll, a není tedy správné, značit ho v prvém případě D, ve druhém **s**.

Skenováno pro studijní účely

čitou tónikou, je v zásadě správná. Plodná je však jen tehdy, odpovídá-li tomu, co je skutečně slyšet. Jestliže slyšíme příbuznost nějakého velmi vzdáleného akordu s tónikou, pak ji slyšíme jako příbuznost přímou, i když nevšední a zajímavou. A vystižení takovéto přímé příbuznosti vzdálených akordů s tónikou leží mimo možnosti zmíněného systému, nehledíc k tomu, že jsou zde uváděny do tonální souvislosti akordy extrémně vzdálené (kupříkladu kvintakord fisis moll vůči C dur bude v každém případě chápán jako g moll, proto není třeba o něm samostatně uvažovat. Totéž platí o kvintakordu Eses dur vůči a moll, který bude vždy cítěn jako D dur.[45])

Kromě toho je zřejmé, že německá hudební teorie se nemůže vyrovnat s nesporným vlivem prvků starých tónin v moderní tonální hudbě. Nemůže se s ním vyrovnat hlavně proto, že zná použití starých tónin pouze ze starých skladeb chorálních nebo vokálně-polyfónních (tedy jako skutečnost dnes již muzeální), ne však z lidových písní jako skutečnost dodnes živou. Tato okolnost je způsobena tím, že staré tóniny se v německých lidových písních neuplatňují. Tyto písně jsou založeny na třech základních funkcích. V této věci má česká hudební teorie, plně obeznámená s živými prameny východního folklóru, podstatně příznivější situaci. A zde je také nutno hledat důvod monopolního postavení

Reuter staví též svou modulační teorii důsledně a z hlediska hudební praxe extrémně, na rozlišování kommatických rozdílů ve smyslu čistého ladění. Lze uvést kupříkladu rozdíl mezi spojením C dur tóniky s její durovou tónickou mediantou E dur a mezi skutečnou modulací do tóniky E dur (str. 79—80), přičemž v prvém případě dospívá k E dur akordu na alikvotní tercii od tónu c, ve druhém k akordu na tercii pythagorské. V otázce oprávněnosti čistého ladění v hudební praxi odkazuji na svou studii Otázka nových tónových systémů (viz pozn. 14). O systému Karg-Ellertově pojednal podrobněji Jaroslav Volek (viz l. c. 16, str. 159—175)

[45]) Viz Paul Schenk l. c. 44, str. 15. Akord fisis-moll je zde vykládán vůči tónice C dur jako $\underset{\not{D}}{D}^{\not{M}\,Mp}$ tj. paralela medianty (Ais dur) k mediantě (Fis dur) k dominantě (D dur) dominanty (G dur). Obdobně je akord Eses dur vykládán vůči tónice a moll jako $\overset{\not{S}}{S}_{\not{M}\,Mp}$ tj. paralela medianty k mediantě k subdominantě subdominanty (Eses dur — ces moll — es moll — g moll — d moll).

Skenováno pro studijní účely

základních tří funkcí v německé teorii tonální harmonie, jak se projevuje i u Elisabeth v. d. Osten, jejíž systém jeví určitou podobnost s Volkovým důsledným uplatněním mediant.[46])

Jak již bylo řečeno shora, vysvětlují oba hlavní protichůdné systémy v české moderní harmonii moderní tonalitu pouze částečně. K jejímu plnému vystižení může dojít jen takový systém, který zahrnuje do sebe tři základní funkce a dále jak harmonie frygické a lydické, tak akordy chromatické tercové příbuznosti. Při tom je nutno si uvědomit, že tyto mediantní harmonie mají vždy společné tóny s tónikou durovou nebo mollovou a ještě buď s durovou nebo mollovou dominantou nebo s durovou či mollovou subdominantou, tedy vždy se dvěma základními funkcemi současně.

Takový systém, který by spojoval všechny tyto prvky, jsem se pokusil nastínit ve svých studiích Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality a Základní harmonické funkce v soudobé hudbě.[47]) Při jeho vypracování byl jsem veden především poznáním, že žádný ze starších systémů nestačí k plnému vystižení jednoduchého a přímého funkčního vztahu kteréhokoliv kvintakordu vůči libovolně zvolené tónice, jak by to jedině odpovídalo modernímu tonálně orientovanému kompozičnímu myšlení.[48]) Při tom rozumím pod pojmem „tonální" takovou skladbu nebo její část, v níž jeden akord (nebo případně i jeden jediný určitý tón) je pociťován jako závažnější a důležitější než

---

[46]) Elisabeth von der Osten: Der Musikalische Satz, Harmonie- und Melodielehre, VEB Breitkopf und Härtel, Musikverlag, Leipzig 1955.

[47]) a) Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality, Knižnice Hudebních rozhledů, roč. III., svaz. 2, Praha 1957.
b) Základní harmonické funkce v soudobé hudbě, SNKLHU, Knižnice Hudební rozpravy, svaz. 3, Praha 1958.

[48]) K objasnění termínu „jednoduchý a přímý vztah" uveďme například postavení akordu D dur v tónině C dur. Tento akord může mít k tónice vztah zprostředkovaný (jakožto dominanta k dominantě) a v evropské hudbě výrazově běžně známý. Stojí-li však bezprostředně před tónikou, vytváří pak zcela nezvyklou hudebně výrazovou kvalitu. Běžný výklad, jako by dominanta dominanty postupovala přes zamlčenou dominantu k tónice, neodpovídá sluchovému dojmu ani posluchače, ani skladatele, a je tudíž i teoreticky nesprávný (teorie, která je v rozporu s hudební zkušeností, je nutně chybná). Takový kvalitativně nový vztah akordu D dur k C dur tónice je příkladem jednoduchého a přímého funkčního vztahu.

Skenováno pro studijní účely

ostatní, které pak automaticky vstupují vůči němu do stadia podřazenosti, čili mají vůči němu určitou funkci.[49])

Chtěl bych se zde stručně dotknout několika hlavních problémů, které se vynořily po uveřejnění mých shora zmíněných studií. Může být namítnuto, že Janečkův systém rovněž umožňuje uvést všechny tóny do přímé souvislosti s určitou tónikou. Je tomu skutečně tak, ovšem bez možnosti enharmonického odlišení některých stupňů (tónů nebo akordů). Toto odlišení je však v moderní tonalitě nutné, jak vyplývá například ze shora uvedené analýzy spojení akordu E dur s tónikou C dur nebo c moll. Viděli jsme, že rozdíl mezi v některém případě použitým e a v jiném případě použitým fes není jen papírově ortografický, nýbrž že je skutečně cítěnou hudebně psychologickou realitou. Systém moderní tonality musí tedy postihnout všechny možnosti tonálně chápané enharmoniky (nikoli pouze chromatiky). Za rozumnou mez, jejíž překročení musí již nutně znamenat papírový formalismus, lze položit vyloučení tónů enharmonicky záměnných za tóny tónického kvintakordu, a akordů, tyto tóny obsahujících. Nemá tedy smysl zavádět kupříkladu do přímé tonální souvislosti s C dur tónikou tón his a podobně, jak činí někteří němečtí teoretikové (viz shora).

Kromě systému mnou navrženého vyhovuje právě uvedené podmínce tonální enharmoniky i nejobecnější forma systému Otakara Šína.[50]) Tento systém, uvádějící všechny možné akordické tvary do přímé tonální souvislosti, je založen na skutečnosti, že každý kvintakord musí obsahovat z libovolně zvolené tóniny tónickou, dominantní, subdominantní, durovou nebo mollovou tercii, případně její enharmonickou obměnu. Již poslední podmínka ukazuje, že systém enharmoniky není ani zde splněn zcela přesně. Kromě toho spadají zde pod jednu a tutéž značku nezbytně akordy

[49]) Tento obsah pojmu „tonální" zahrnuje tedy i tónovou centralitu ve smyslu Aloise Háby (Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Virtel-Drittel-Sechstel- und Zwölftel-tonsystems (Aus dem Tschechischen übertragen von Autor; Revision von Dr. Erich Steinhard). Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig 1927 (str. 27—51)).

[50]) Viz l. c. 9 a), I. díl, str. 112—113; dále l. c. 24 b), I. díl, str. 228.

Skenováno pro studijní účely

zvukově i výrazově velice odlišné. Jako extrémní příklad uvádím, že pod značkou durové subdominanty bude zde uveden kvintakord F dur, ale například také kvintakord fis moll, pod značkou mollové dominanty například kvintakord Ges dur. Je sice pravda, že i takto vzdálené akordy vykazují určitou obdobu v nejzákladnější postupové tendenci; akordy F dur i fis moll směřují k dominantě, akordy g moll i Ges dur k mollové subdominantě. Přesto však soudím, že výrazová mnohotvárnost moderní tonality je natolik značná, že vyžaduje i teoreticko-analytické odlišení zmíněných akordových dvojic. Nehledíc k tomu, že Šínův systém v uvedené formě opomíjí samostatnost akordů frygických a lydických, bez nichž se, myslím, moderní teorie nemůže již obejít. V dalším se ostatně zmíním o možnosti aplikace tohoto Šínova systému, obohaceného o akordy frygické a lydické, na moderní tonalitu.

Setkal jsem se také s námitkou, že můj systém svým funkčním odlišením každého stupně je vlastně krokem zpět k harmonické nauce pomocí stupňů.[51]) Tuto námitku nepovažuji za oprávněnou. Systém mnou navržený splňuje v plné míře základní podmínku funkcionality, totiž přesnou a detailní hierarchizaci jednotlivých akordů ve vztahu ke zvolené tónice. Typickou vlastností „Stufenlehre" je naopak naprostý nedostatek této vnitřní hierarchie systému. Taková nauka zná pouze odlišení akordického spoje kvartového nebo tercového atd., přičemž neodlišuje v zásadě například v C dur tónině postup a moll k d moll od postupu G dur k C dur.[52])

Se základními vývody obou svých předchozích studií se tedy i nyní, po několika létech, plně ztotožňuji. Při jejich domýšlení naskýtá se mi dnes pouze určitý problém spíše formálně-terminologického rázu. Pojem funkce může být v harmonii v zásadě kon-

---

[51]) S touto námitkou jsem se setkal v rámci diskusí v tvůrčí komisi pro otázky hudební teorie v SČS.

[52]) Jako příklad lze uvést knihy Leoše Janáčka O skladbě souzvuků a jejich spojů (Fr. A. Urbánek, Praha 1897) a Úplná nauka o harmonii, II. vyd. (A. Píša, Brno 1920), dále knihu F. Z. Skuherského Nauka o harmonii na vědeckém základě (Fr. A. Urbánek, Praha 1885), Arnolda Schönberga Harmonielehre, III. vyd. (Universal-Edition 1922), Aloise Háby Neue Harmonielehre (viz pozn. 49).

Skenováno pro studijní účely

cipován dvojím způsobem. Jednak může být jakožto funkce označován v určité tonální souvislosti kvintakord durový a mollový, který obsahuje třeba jen jediný tón (obvykle tercie), který se nevyskytuje v žádném jiném kvintakordu. Tímto způsobem bylo použito pojmu funkce jak v třífunkčním systému Rameausově,[53]) tak v pětifunkčním systému Janečka a Hradeckého.

Za druhé může však být pojmu funkce použito také pro tonálně determinovanou postupovou tendenci určitého charakteristického tónu (například stoupající citlivé tóny na sedmém a zvýšeném čtvrtém stupni, případně klesající citlivé tóny na sníženém druhém a sníženém šestém stupni).

Funkční systém mnou navržený vyrovnává se s oběma těmito významy, přičemž pro prvý bylo použito pojmu funkce, pro druhý pojmu funkční skupiny. Takových funkčních skupin je pět, seskupených kolem pěti základních funkcí, tóniky, dominanty, subdominanty, funkce frygické a funkce lydické.[54]) Při tom jsem definoval, na rozdíl od Janečka a Hradeckého, frygickou funkci jako mollový kvintakord na spodní velké sekundě, v němž charakteristický frygický tón (v tonalitě C dur des) je tercií, a jako lydickou funkci durový kvintakord na vrchní velké sekundě, v němž charakteristický lydický tón (fis) je rovněž tercovým tónem. Vůči tónice C dur nebo c moll jsou to kvintakordy b moll a D dur. Důvody, které mne vedly k těmto dvěma pojmovým změnám proti starší teorii, jsou uvedeny v obou mých citovaných studiích.[55]) Tyto důvody považuji i dnes za plně platné a natolik závažné, aby ospravedlnily změnu dosavadní terminologie.

Setkal jsem se též s námitkou, že pojmy „frygický" a „lydický" vůbec nejsou vhodné, protože označují určité středověké a raně novověké skutečnosti, které již téměř před čtyřmi stoletími z živé

---

[53]) O Rameauově systému viz:
a) Jaroslav Volek: Teoretické základy harmónie s hľadiska vedeckej filozofie, str. 99—105, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie věd, Bratislava 1954.
b) Emil Hradecký: l. c. 23, str. 133—141.

[54]) Viz l. c. 47 a), str. 36; l. c. 47 b).

[55]) Viz l. c. 47 a), str. 19, 21; l. c. 47 b), str. 29, 78, 88.

Skenováno pro studijní účely

hudby prakticky vymizely. V tomto významu jsem samozřejmě obou pojmů nepoužil. Je jich použito pro hudebně psychologické postupové zákonitosti, v moderní hudbě opět zcela běžné.[56]) Tyto postupové zákonitosti jsou protichůdné k dominantním a mollsubdominantním. I když jsou tyto zákonitosti aplikovány v moderní tonální hudbě po výrazové stránce způsobem zcela novým a na středověkých principech nezávislým, přece je jejich tónové vyjádření v principu totožné jako ve středověku. Z tohoto důvodu volil jsem též oba zmíněné pojmy, které vyjadřují z hlediska strukturního jednoznačně oč jde. Přičlenění nové výrazové kvality k oběma pojmům je samozřejmé a vztahuje se nakonec i na dominantu a subdominantu, jejichž tónové složení je dnes také stejné jako v dobách jejich prvého výskytu (i termíny jsou zachovány), přičemž však po výrazově kvalitativní stránce je obou těchto základních funkcí dnes také používáno značně odlišně než před několika století.

Vzhledem k tomu, že funkce byly v mých pracích definovány podle prvého shora uvedeného způsobu, volil jsem pro každý kvintakord, přinášející nový prvek, zvláštní funkční značku. Určitý problém spočíval v okolnosti, že některé akordy byly vůči durové tónice funkcemi, vůči mollové vedlejšími akordy, nebo naopak. Tomuto promísení by bylo možno zabránit i při zachování definice funkcí podle prvého způsobu tak, že kromě tóniky, dominanty a subdominanty by byly jakožto funkce značeny směrem ke zvyšování tónů pouze akordy durové, směrem ke snižování tónů pouze akordy mollové, a to jednotně vůči durové i mollové tónice. Mollové akordy směrem ke zvyšování a durové akordy směrem ke snižování by byly značeny vždy jako harmonie vedlejší. Znovu opakuji, že v těchto případech jde toliko o možnou, formálně terminologickou změnu týkající se především označování akordů, přičemž veškeré věcné závěry, zvláště, pokud se týče funkční charakteristiky jednotlivých probíraných kvintakordů, zůstávají v platnosti tak, jak byly uvedeny v obou mých studiích.

[56]) Viz l. c. 47 a), str. 14—15.

Skenováno pro studijní účely

Funkcemi by tedy zůstaly vůči dur a moll tonalitě (vztahováno k C dur a c moll) tónika (kvintakord C dur, c moll), dominanta (G dur, g moll), subdominanta (F dur, f moll), funkce lydická (D dur), funkce frygická (b moll), funkce hyperlydická (A dur), funkce hypofrygická (es moll), vrchní tercová funkce (E dur), spodní tercová funkce (as moll), funkce spodního citlivého tónu (H dur), funkce vrchního citlivého tónu (des moll), tritónová funkce na zvětšené kvartě (Fis dur), tritónová funkce na zmenšené kvintě (ges moll). Přehledně bude takto upravený systém včetně vedlejších kvintakordů uveden v závěrečné přehledné tabulce.

Uvažoval jsem i o možnosti aplikovat vývody svých prací na shora uvedený nejobecnější systém Šínův, a sice tak, že by funkční značky byly voleny podle druhého způsobu, o kterém bylo též shora hovořeno. Všem akordům obsahujícím charakteristický tón téže funkční skupiny by příslušela táž značka. Funkční charakteristika akordů by byla dána přítomností tercového tónu durové nebo mollové tóniky, dominanty, subdominanty, dále pak funkce frygické a funkce lydické. V tonalitě C dur a c moll byly by tedy takovými charakteristickými tóny e, es, h, b, a, as, des, fis. Při tom by ovšem bylo nutno rezignovat na možnost vyjádřit funkční značkou zcela precizně určitý souzvuk, aniž by byl současně uveden v notách, nebo alespoň popsán názvy svých tónů. I tuto systematickou eventualitu uvedu v závěrečném přehledu.

O tom, která z těchto obou mnou nyní navrhovaných možností je plodnější, může samozřejmě rozhodnout pouze delší praxe. První možnost je složitější a analyticky preciznější, možnost druhá je jednodušší.

Po vzoru druhého vydání Šínovy Nauky o harmonii drží se dnes převážná většina našich teoretiků funkčního výkladu vedlejších kvintakordů pomocí metody kombinační. Pokud mohu soudit, je to určité zjednodušení skutečného stavu věci. Takzvaný zastupovací výklad vedlejších kvintakordů není něčím zastaralým, co bylo kombinačním výkladem překonáno. Jsou kontextové situace, kdy zastupovací výklad je spíše namístě než výklad kombinační. Například při klamném závěru kvintakord šestého stupně po do-

Skenováno pro studijní účely

minantě zastupuje prakticky jednoznačně tóniku a nikoliv rovným dílem tóniku a subdominantu. V jiných situacích může být naopak namístě použití výkladu kombinačního. Stojí-li šestý stupeň před dominantou, zastupuje stejně tóniku jako subdominantu, a je tudíž při přísně vědecky analytickém postupu správné považovat jej za kombinaci obou těchto funkcí. Za úplně překonané bývá z hlediska vědecky orientované nauky o harmonii dnes obvykle považováno pojetí stupňové (Stufenlehre). Vzato do důsledku, myslím, že ani to není zcela namístě. Kupříkladu dominantní funkce je v širším smyslu společná celé skupině akordů (též na sedmém stupni). Co však vysoko preferuje mezi všemi těmito možnostmi dominantní kvintakord, je jeho kvintový vztah mezi základním tónem dominanty a základním tónem tóniky, čili v podstatě princip stupňový. Podobně spojení akordu e moll s tónikou c moll má sice v zásadě též funkci dominantní v širším smyslu, ale na účinu spoje se rozhodně podílí i výrazný krok velké tercie mezi základními tóny obou akordů, čili opět aspekt stupňový. Všechny tři zmíněné způsoby výkladu akordů v tonální harmonii stojí tedy v dialektické jednotě. Jeden nevylučuje druhý, nýbrž se vzájemně doplňují.

Obrátíme se nyní ke stručnému probrání jiných systémů, než jsou tonální. Bývá obvykle zvykem, rozlišovat hudbu tonální a atonální. Za přesnější považuji rozlišení Janečkovo na hudbu funkční a bezfunkční.[57]) Při tom hudbu bezfunkční je však nutno ještě rozlišit na netonální a atonální. Pod pojmem netonální rozumím takový hudební sloh, v němž nelze na širších plochách stanovit jakékoli harmonické centrum, které by bylo v nejširším smyslu slova tónikou, i když v detailech se tento sloh nevyhýbá případným náhodným podobnostem s tonálními prvky.[58]) Jako histo-

[57]) Viz l. c. 19, str. 126, 127.

[58]) Jako příklad lze uvést dlouhé celotónové plochy, kde teprve dodatečné rozvedení do durového nebo mollového kvintakordu určuje jednu z mnoha latentních možností (častější výskyt ve skladbách Janáčkova posledního období, kupříkladu začátek I. věty sextetu Mládí). Dále sem patří rovnocenně zdůrazněné střídání kvintakordů v poměru malé nebo velké sekundy (začátek prvé části českého rekviem Ladislava Vycpálka, kde nelze spolehlivě rozhodnout mezi hlavní tonalitou c moll a d moll). Dále viz též poznámky 39 a 40.

Skenováno pro studijní účely

rický příklad netonálního slohu, směřujícího k tonalitě, je možno uvést období vokální polyfonie. Obecně diatonika může být vůbec jen tonální nebo netonální, nikdy však atonální, protože již svým diatonickým střídáním velkých a malých sekund vždy upomíná na tonalitu, ať již autor chce či nechce.

Sloh atonální je pak takový, který se zcela záměrně volbou prostředků brání jakékoli možnosti i třeba náhodné podoby s tonalitou. Je třeba si uvědomit, že v nejobecnějším smyslu atonální by mohl být každý sloh v tónovém systému o stejných základních intervalech. Mohl by to být i systém celotónový, pokud není chápán tonálně, a samozřejmě též systém čtvrttónový, šestitónový a další, případně i systém elektronický. Nejmarkantněji se však hodí pro pravý atonální sloh systém půltónový. Důvodem je zde skutečnost, že půltónový poměr představuje největší polaritu a nepříbuznost mezi dvěma tóny, ať již je traktován jako malá sekunda, velká septima nebo malá nona. Kterýkoli větší interval představuje vždy větší míru příbuznosti a podobně i kterýkoliv interval menší. Intervaly čtvrttónové znamenají pro poměr dvou tónů i co do příbuznosti určité přiblížení proti půltónovým. Toto zvyšování příbuznosti pak stále roste se zmenšováním vzdálenosti dvou tónů směrem k unisonu. Jsou to také malé sekundy, velké septimy a malé nony, které jsou hlavním prostředkem pro stírání jakýchkoli tonálních náznaků v atonálních skladbách, jak správně dovodil Alois Hába.[59]) Hábovy vývody v tomto směru pak blíže dokládá Karel Janeček.[60])

Bylo řečeno již zpočátku, že kompoziční sloh (tonální, netonální, atonální) je možno různě křížit s kompoziční metodou, která může být volná nebo determinovaná (řadová). Volná kompoziční metoda předpokládá zcela spontánní rozvíjení skladby. Při

---

[59]) Alois Hába: Harmonické základy dvanáctitónového systému, Tempo — Listy Hudební matice, roč. XVII., čís. 12, 13 (str. 129—130, 141—143), Praha 1938.

[60]) a) Karel Janeček: O významu imaginárních tónů v harmonii, Hudební výchova, roč. XIII., 1932, čís. 1, 2, 3.

b) Karel Janeček: Vyjádření souzvuků, kapitola ze Základů temperované harmonie, Knižnice Hudebních rozhledů, roč. IV., svaz. 3, Praha 1958.

Skenováno pro studijní účely

volné atonalitě je nutno respektovat jedině zmíněné vylučování jakýchkoli tonálních náznaků. Metoda determinovaná buduje skladbu na podkladě předem stanovené série. Determinovaná atonalita napomáhá vyloučení tonálních náznaků volbou k tomu zvláště uzpůsobených sérií. Speciálním, a jak z dřívějšího vyplývá, i nejatonálnějším případem determinované atonality je dodekafonie, aplikující řadovou metodu na dvanáctistupňový půltónový systém.

Seriální metoda v povšechném smyslu liší se od dodekafonie tím, že neužívá jako základu skladby všech stupňů příslušného systému, v daném případě dvanáctidílného půltónového, nýbrž jen několika vybraných tónů tohoto systému. Podle výběru těchto tónů může poskytnout pro skladbu celou slohovou škálu od tonality až po atonalitu.

Na podkladě dosavadních zkušeností soudím, že seriální metodu o menším počtu tónů je možno považovat pro hudební výraz za plodnější než dodekafonii. Nesmí být ovšem aplikována dogmaticky. V zásadě soudím, že pro její upotřebitelnost v realistickém hudebním výrazu je nutno splnit tyto podmínky: předně musí být základem série skutečný hudebně tematický nápad a nikoli abstraktně vymyšlená skupina tónů, za druhé nepovažuji za vhodné lpět na neopakovatelnosti tónů v sérii, a to nejen bezprostředně za sebou, ale i napřeskáčku. Za třetí vyplývá ze samotné povahy račí formy a formy račí inverze, že nemůže být považována za variaci téhož tématu, ale za jeho rozvíjení, nebo dokonce za nové, i když příbuzné téma. Tím způsobem je totiž vnímána bez ohledu na princip její konstrukce.[61])

Porovnejme nyní takto chápanou seriální metodu s přísnou dodekafonií. Dodekafonie neskýtá možnost transpozice v pravém smyslu slova, protože obsahuje vždy všech dvanáct tónů, aniž by při tom byly podřazeny nějakému centru (jedině takové centrum umožňuje transpozice v tonálně chápané chromatice nebo enharmonice). Seriální metoda umožňuje transpozice v pravém slova

[61]) Viz o tom podrobněji v mé studii l. c. 4.

Skenováno pro studijní účely

smyslu již tím, že obsahuje pouze výsek celého systému, který je vnitřně uspořádán podle určité zákonitosti (nezapomeňme, že v nejobecnějším smyslu je sérií i naše diatonická stupnice, ovšem zcela výjimečného obecně historického rázu). Z tohoto poznatku vyplývá hned další možnost, totiž tvořit v sérii obratové formy, které rovněž nejsou v dodekafonii v pravém slova smyslu možné. Konečně je možno tóny určité uzavřené série nejlibovolnějším způsobem přeskupovat, aniž by byla porušena série sama a její výrazová specifičnost, kterou se liší od všech sérií jiných. Proti tomu, provedeme-li takovéto uvolnění v řadě dodekafonické, zmizí tím jediná specifičnost, kterou se určitá dodekafonická řada odlišuje ode všech jiných řad. Z toho, co bylo stručně řečeno, je zřejmo, že seriální metoda, aplikovaná podle podmínek shora uvedených, skýtá nesrovnatelně bohatší výrazové možnosti než dodekafonie (a to jak v melodii, tak v harmonii) a může se plně vyhnout nebezpečí výrazové nudy a jednotvárnosti, do něhož naopak dodekafonie, z právě uvedených důvodů, upadá vždy naprosto nutně a zákonitě.

Dalšími kompozičními metodami z nejnovější doby, jako je punktualismus atd., nebudu se zde zatím zabývat, protože nejsou v naší současné hudební praxi ještě dostatečně ověřeny a prozkoumány. Podrobnějším zkoumáním moderních kompozičních metod zabývají se u nás především Eduard Herzog[62]) a Ctirad Kohoutek.[63])

Pokud se týče možností čtvrttónového a šestitónového systému, odkazuji na svou studii Otázka nových tónových systémů, Hudební věda 1961, č. I, str. 74. Chtěl bych se jen ještě stručně dotknout problematiky systému elektronického. Je nutno si předem uvědomit, že termín „elektronický systém" patří do téže kategorie pojmů jako třeba systém půltónový, systém čtvrttónový atd. Je to

[62]) Eduard Herzog: Dvanáctitónová všeintervalová řada, 1962 (rukopisná monografie, zabývající se odvozením všeintervalových řad a jejich systematikou).

[63]) Ctirad Kohoutek: Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby, SHV, Knižnice Hudební rozpravy, svaz. 10, Praha 1962.

Skenováno pro studijní účely

tedy pojem vyjadřující kvantitativní možnosti, zde v tomto konkrétním případě co do bohatosti naprosto neomezené. Při tom je v zásadě možno použít v elektronickém systému jakékoli kompoziční metody a jakéhokoliv slohu. Může zde být vytvořena skladba tonální, netonální i atonální, může být použito metody volné, seriální, punktualistické nebo jiné. Skutečné výrazové možnosti ukáže teprve hudební praxe, která zatím využila jen zcela nepatrného okruhu možností tohoto systému, který je neobyčejně bohatý.

V oboru souhrnné analytické harmonie máme z poslední doby čtyři díla základního významu. Jsou to od Karla Janečka Základní harmonické problémy a jejich řešení[64]) a Harmonie rozborem, SHV Praha 1963. Obě díla zpracovávají problematiku harmonie na podkladě vlastního systému, o němž bylo shora pojednáno. Zvláště prvé z nich představuje obsáhlý souhrn harmonických jevů a je vlastně zkráceným výtahem velké Janečkovy rukopisné práce Základy moderní harmonie. Dále sem spadá práce Emila Hradeckého Úvod dostudia tonální harmonie.[65]) Ve druhé části zmíněného spisu podává autor vlastní systém tonální harmonie, rovněž již shora popsaný, který, i když jinak dovozen, shoduje se v hlavních rysech se systémem Janečkovým. Konečně jde o zmíněné již dílo Jaroslava Volka Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie.[66]) Podobně jako Hradecký podává autor ve druhém díle spisu, po historické analýze jiných harmonických soustav, vlastní systém, od obou předchozích značně odlišný. Z rukopisných prací je možno jmenovat ještě Úvod do studia harmonie od Bohumila Duška.[67]) Práce, která je pravděpodobně zatím torzem, podává výklad základních partií harmonie na podkladě moderních německých soustav, aplikovaných dnes ve většině případů

[64]) Viz l. c. 19.

[65]) Viz l. c. 23.

[66] Viz l. c. 16.

[67]) Rukopisná práce (v držení autora). Pokud mi je známo, napsal B. Dušek ještě několik rukopisných prací (například Nové problémy polaristické teorie).

Skenováno pro studijní účely

v NDR a založených v podstatě na systému Siegfrieda Karg-Ellerta.

V oboru dílčích monografií můžeme jmenovat několik studií. Je to předně Vyjádření souzvuků od Karla Janečka. Práce je jednou kapitolou z rukopisných Základů moderní harmonie. Je v ní podán podrobný výklad o myšlených čili imaginárních tónech. Význam studie spočívá především v hlubším osvětlení melodické a harmonické vazby v čase. Také je podáno objasnění atonálního působení malých sekund a velkých septim. Do skupiny dílčích monografií patří dále Dvojsměrná alterace v harmonickém myšlení Zdeňka Blažka.[68]) Autor pojednává zde vyčerpávajícím statistickým způsobem o možnostech dvojsměrné alterace na podkladě harmonického systému Šínova. Konečně patří do této skupiny moje zmíněné dvě práce Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality a Základní harmonické funkce v soudobé hudbě. Obě práce se zabývají funkčním systémem odpovídajícím potřebám tonálně chápané soustavy chromaticko-enharmonické.

Do oblasti historie a estetiky hudební řeči patří především velká práce Antonína Sychry Estetika Dvořákovy symfonické tvorby (SNKLHU, Praha 1959). Dílo podává rozsáhlou a podrobnou analýzu Dvořákovy mluvy. Jeho průkopnický význam v české hudebně vědecké literatuře spočívá kromě jiného hlavně v pokusu o zkoumání souvislosti prostředků hudební mluvy s hudebním výrazem nebo, obecněji řečeno, souvislosti obsahu a formy. Dále sem patří rukopisná práce Václava Felixe Smetanova harmonie, podávající velmi podrobný a obsáhlý rozbor harmonické složky v díle Bedřicha Smetany.[69])

[68]) Zdeněk Blažek: Dvojsměrná alterace v harmonickém myšlení, nakl. Rovnost v Brně 1949 (Hudebně-pedagogická knihovna Rovnosti).

[69]) Z uvedené práce Felixovy byly dosud publikovány tyto výňatky:

a) Tercsextový dvojhlas v díle Bedřicha Smetany, výňatek z rukopisné práce Smetanova harmonie, Hudební rozhledy, roč. XII., 1959, čís. 9, str. 363—365.

b) Rychlost harmonického pohybu v díle Bedřicha Smetany, kapitola z dizertační práce Smetanova harmonie, Živá hudba (sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění), str. 85—108, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1959.

Skenováno pro studijní účely

Do oblasti historie harmonických systémů patří zmíněná již kniha Hradeckého, která ve svém prvém díle podává velmi obsáhlý a podrobný přehled harmonických systémů evropské hudby od raného středověku až do doby nejnovější (pokud se týkají tonální harmonie). Z díla Jaroslava Volka patří sem obě jeho rozsáhlé práce Teoretické základy harmónie z hľadiska vedeckej filozofie[70]) a shora zmíněná práce. Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie.[71]) Obě knihy jsou v přímé souvislosti. V prvé z nich podává autor podrobný kritický rozbor harmonických systémů posledních tří století, které všechny zahrnuje pod pojem mechanického materialismu. Jsou to takové systémy, které se pokoušely ve většině případů svést hudebně teoretické zákonitosti na daleko jednodušší zákonitosti fyzikálně-akustické (alikvotní tóny, kombinační tóny, atd.). V prvém díle druhého spisu podává autor ve stejném dobovém rozsahu kritické zhodnocení harmonických systémů orientovaných idealisticky. Jde o takové systémy, které se snaží vyložit zákonitosti hudebně teoretické na podkladě mnohem složitějších zákonitostí ideových, jejichž souvislost s hudební formou nelze však obvykle (na rozdíl od jevů akustických) vůbec dokázat (například hudebně psychologické názory Kurtovy, Meersmannovy aj.). Ve druhém dílu této knihy podává autor, jak již bylo řečeno, své vlastní názory. Volkovy práce jsou první v české literatuře, které zpracovávají problematiku harmonie na podkladě dialektického materialismu. Konečně sem patří má práce Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie.[72]) Tato práce pojednává podrobně o hudebně teoretickém díle Otakara Šína, Aloise Háby a Karla Janečka. Značnou její část zabírá rozbor harmonického díla zmíněných tří autorů. Přínosy těchto autorů jsou ve spise kriticky a problémově hodnoceny.

V oboru pedagogické literatury je třeba se zmínit především

---

[70]) Viz l. c. 53 a).

[71]) Viz l. c. 16.

[72]) Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie, SHV, Knižnice Hudební rozpravy, svaz. 11, Praha 1963.

Skenováno pro studijní účely

o rozsáhlé dvoudílné Nauce o hermonii od Zdeňka Hůly.[73]) První díl je metodický, druhý díl obsahuje sbírku úloh. Autor zpracovává látku na funkčním základě s použitím systému Otakara Šína (na podkladě druhého vydání Úplné nauky o harmonii) včetně chromatiky a enharmoniky. Harmonii v moderní hudbě zpracovává jen velmi stručně a popisně. Kladem knihy je důsledné zaměření k praktické harmonizaci a dále důsledné doprovázení všech metodických statí početným výběrem ukázek z hudební literatury. Kniha vede též důsledně k výcviku ve vyciťování latentní harmonie. Z menších prací jmenujeme učebnici harmonie Jaroslava Kofroně,[74]) která podává látku jednoduchým způsobem na podkladě kombinace metody funkční a metody stupňů. Vyšlo také několik vysokoškolských učebních textů (skript).[75])

---

[73]) Zdeněk Hůla: Nauka o harmonii, Methodika — Úlohy, SNKLHU, Praha 1956.

[74]) Jaroslav Kofroň: Učebnice harmonie, SNKLHU, Praha 1958.

[75]) Viz například: Ludvík Novák: Úvod do harmonie (1954), Harmonie, díl III. (1957), Harmonie, díl IV. (1958), učební texty vysokých škol, Stát. pedag. naklad., Praha. Karel Risinger: Přehledná nauka o harmonii, učební texty vysokých škol, Stát. pedag. naklad., Praha 1955. (Stručný výklad látky včetně chromatiky a enharmoniky na funkčním základě v souhlasu se shora citovanými mými monografiemi.)

Skenováno pro studijní účely

PŘEHLED POPISOVANÝCH FUNKČNÍCH SYSTÉMŮ:

Kvintakord (vztahováno k C dur a c moll)	Šín Nauka o harmonii, I. vyd., I. díl, str. 104	Šín Nauka o harmonii, II. vyd., I. díl, str. 229	Šín Nejobecnější podoba systému*)
C	T	T	T
c	T°	T°	T°
G	D	D	D
g	D°	D°	D°
D	Sz#		S
d	Sz		S
A	Tz#, #	#,	ST
a	Tz,	,	ST
E	#, Dz#	#,	TD
e	, Dz	,	TD
H			D
h	5#		D
Fis			(= Ges)
fis			S
cis			T
gis			D
dis			(= es)
Heses			(= A)
Fes			S°
Ces			T°
Ges			D°
ges			(= fis)
Des	°Sz 1b		S°
des	°Sz		S°
As	°Tz,	,	°ST°
as	°Tzb, b	b,	°ST°
Es	°, °Dz	,	°TD°
es	°b, °Dzb	b,	°TD°
B	°		D°
b	°b		D°
F	S	S	S
f	S°	S°	S°

* Aplikuji značky na podkladě tezí Šínových (viz Nauka o harmonii I. vyd., I. díl, str. 112—113; II. vyd., I. díl, str. 228).

Skenováno pro studijní účely

Kvintakord	Janeček (viz pozn.27)	Hradecký (viz. pozn.32)	Volek (viz pozn.35)
C	T	T	T
c	T	T	T°
G	D	D	D
g	D	D	D°
D			
d			
A			M
a			M (v c moll)
E			M
e			M (v c moll)
H	L	L	
h	L	L	
Fis			
fis			
cis			
gis			
dis			
Heses			
Fes			
Ces			
Ges			
ges			
Des	F	F	
des	F	F	
As			M (v C dur)
as			M
Es			M (v C dur)
es			M
B			
b			
F	S	S	S
f	S	S	S°

Skenováno pro studijní účely

Kvintakord	Můj systém (viz pozn. 47)	[2] (viz str. 73—74 této studie)	[3] (viz str. 74 této studie; podle pěti funkč. skupin a stupňů ve zvláštních případech)
C	T	T	T (I)
c	T°	T°	°T (I)
G	D	D	D (V)
g	D°	D°	°D (V)
D	L	L	L
d	S, °D	S	S
A	L	L	S (VI) (též T)
a	ST, L°	ST	S (VI v c moll) (též T)
E	t	t	D (III) (též T)
e	TD, t°	TD	D (III v c moll) (též T)
H	C	C	DL
h	DL, C°	DL	DL
Fis	C	C	L
fis	LL, C°	LL	L
cis	Lt	Lt	T
gis	tC	tC	D
dis	CC	CC	L
Heses	°DC°	°DC°	F°
Fes	°Ct°	°Ct°	S°
Ces	°tF°	°tF°	T°
Ges	D, °FF°	°FF°	F°
ges	D°	D°	F°
Des	C , °FS°	°FS°	°FS°
des	C°	C°	°FS°
As	t; ST°	°ST°	°S (VI v C dur) (též T°)
as	t°	t°	°S (VI) (též T°)
Es	F , °TD°	°TD°	°F (též T°, D°) (III v C dur)
es	F°	F°	°F (též T°, D°) (III)
B	S, °DD°	S°	°DS
b	F°	F°	F°
F	S	S	S (IV)
f	S°	S°	S° (IV)

Skenováno pro studijní účely