

Harmonicky myslet a slyšet *Vladimír Tichý*

Hudba je svého druhu jazyk. Jeho „slovník“ je dán zvuky a zvukovými útvary. Jeho „gramatika“ je pak dána vztahy mezi nimi navzájem. Nelze si představit komunikaci „jazykem zvuků“ bez slyšení. Svět zvuků má své exaktní zákony, dané jejich fyzikální, a tedy i matematicky formulovatelnou podstatou. Někteří harmonicky myslí, ale neslyší. Jiní harmonicky slyší, ale nemyslí. Mnozí harmonicky nemyslí ani neslyší, jen se učí poučky. To je vůbec nejhorší varianta. Naším cílem je – učit se harmonicky myslet i slyšet.

Harmonicky myslet a slyšet *Vladimír Tichý*

Harmonicky myslet
a slyšet *Vladimír*
Tichý

Poděkování

Mému drahému učiteli a příteli prof. PhDr. Karlu Risingerovi, DrSc., který mi otevřel široké obzory křišťálově průzračného oboru hudební teorie.

*Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci). Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.*

© Vladimír Tichý, 2025

© Akademie múzických umění v Praze, 2025

Cover & Typo © Kamila Kučerová, 2025

ISBN 978-80-7331-712-6 (iPDF)

OBSAH

PŘEDMLUVA	15
-----------	----

ÚVOD: <i>Pojem harmonie</i>	21
-----------------------------	----

I. část KLASICKÁ HARMONIE

1. lekce ZÁKLADNÍ HARMONICKÝ MATERIÁL	26
§ 1 <i>Pojem akordu a jeho vymezení v podmínkách klasické harmonie</i>	26
§ 2 <i>Třídění harmonického materiálu. Souzvuková třída a souzvukový druh</i>	26
§ 3 <i>Základní tvar akordu</i>	27
§ 4 <i>Úpravy akordu</i>	28
§ 5 <i>Pojem obratu akordu. Obraty nejběžnějších akordů v klasické harmonii</i>	28
§ 6 <i>Poloha akordu</i>	30
§ 7 <i>Rozloha akordu</i>	31
§ 8 <i>Úprava tříhlasá, čtyřhlasá, pětihlasá atd.</i>	31
§ 9 <i>Transpozice akordu</i>	32
2. lekce STUPNICE A TÓNINA	35
§ 10 <i>Vyjádření tóniny</i>	36
3. lekce ÚPLNÁ SOUSTAVA TÓNIN DUR A MOLL	40
§ 11 <i>Tóniny přirozené, harmonické a melodické</i>	40
§ 12 <i>Akordy na jednotlivých stupních dur a moll</i>	45
§ 13 <i>Příbuznost kvintakordů v tónině</i>	46
4. lekce HARMONICKÁ VĚTA – ZÁKLADNÍ PRACOVNÍ PRAVIDLA	47
§ 14 <i>Vymezení pojmu harmonické věty</i>	47
§ 15 <i>Pokyny k praktickým kompozičním cvičením. Perspektiva dalšího zdokonalování</i>	48
§ 16 <i>Pracovní metody kompozičního procvičování</i>	49
§ 17 <i>Pracovní pravidla</i>	49
§ 18 <i>Pracovní pravidla vedení melodické linie (tj. jednoho melodického hlasu)</i>	49
§ 19 <i>Pracovní pravidla vedení dvojhlasu</i>	50

§ 20	Pracovní pravidla čtyřhlasé sazby	52
§ 21	Čtyřhlasá úprava kvintakordů na hlavních stupních (kvintakordů harmonických funkcí)	54
§ 22	Přísný spoj příbuzných kvintakordů	55
§ 23	Spoj nepřibuzných kvintakordů („pravidlo protipohybu“)	55
§ 24	Stylizace harmonické věty	56
§ 25	Rozšíření melodických možností sopránu	58
§ 26	Změna polohy kvintakordu	58
§ 27	Volný spoj příbuzných kvintakordů	60
5. lekce	HARMONICKÁ VĚTA – ZPŮSOBY PROCVIČOVÁNÍ	61
§ 28	Generálbas (číslovaný bas)	61
§ 29	Přehled generálbasových značek	62
§ 30	Volná harmonická věta	63
§ 31	Kompoziční výstavba harmonické věty. Závěry	64
§ 32	Harmonizace zadané melodie „tón po tónu“	66
§ 33	Melodické tóny – základní charakteristika a rozlišení	69
§ 34	Kompozice volné harmonické věty s melodickými tóny v sopránu	71
§ 35	Harmonizace melodií s využitím melodických tónů	74
6. lekce	HARMONICKÁ VĚTA S KVINTAKORDY NA VEDLEJŠÍCH STUPNÍCH TÓNINY	76
§ 36	Zástupci harmonických funkcí	76
§ 37	Čtyřhlasá úprava kvintakordů na vedlejších stupních	79
§ 38	Příklady nejběžnějšího uplatnění kvintakordů vedlejších stupňů jako zástupců hlavních funkcí	79
§ 39	Spoj II-D	80
§ 40	Spoj D-VI (tzv. klamný spoj)	81
§ 41	Kvintakord III. stupně a jeho použití v harmonické větě (spoj III-S)	82
§ 42	Kvintakord VII. stupně a jeho uplatnění v harmonické větě	83
7. lekce	HARMONICKÁ VĚTA S OBRATY KVINTAKORDŮ	86
§ 43	Obraty kvintakordu	86
§ 44	Sextakord	87
§ 45	Čtyřhlasá úprava sextakordu	87
§ 46	Sextakordy v harmonické větě	88
§ 47	Harmonizace melodie s použitím sextakordů	90
§ 48	Kvartsextakord	92

§ 49 Čtyřhlasá úprava kvartsextakordu	92
§ 50 Druhy kvartsextakordů	92
§ 51 Kvartsextakord průtažný	93
§ 52 Kvartsextakord střídavý	94
§ 53 Kvartsextakord průchodný	95
§ 54 Kvartsextakord následný	96
8. lekce HARMONICKÁ VĚTA – SEKvence	99
§ 55 Sekvence	99
9. lekce HARMONICKÁ VĚTA S AKORDY VYŠŠÍCH TŘÍD	105
§ 56 Uplatnění akordů vyšších souzvukových tříd při kompozici harmonické věty	105
§ 57 Septakordy	105
§ 58 Septakordy charakteristické	107
§ 59 Dominantní septakord	108
§ 60 Čtyřhlasá úprava D7	109
§ 61 Přísný rozvod D7 → T (model autentického, tj. dominantního, rozvodu septakordů)	110
§ 62 Autentický rozvod septakordů	111
§ 63 Volný rozvod D7 → T	112
§ 64 Rozvod D7 → T6	113
§ 65 Rozvod D7 → VI (klamný rozvod)	114
§ 66 Nástup D7	115
§ 67 Obraty D7	117
§ 68 Čtyřhlasá úprava	117
§ 69 Rozvod obrátů D7 → T (jejich autentický rozvod)	117
§ 70 Nástup obrátů D7	119
§ 71 Uplatnění D7 a jeho obrátů v harmonické větě	120
10. lekce HARMONICKÁ VĚTA S CHARAKTERISTICKÝMI SEPTAKORDY	121
§ 72 Septakord II. stupně	121
§ 73 Přísný rozvod II7 → T6 (model plagálního, tj. subdominantního, rozvodu septakordů)	121
§ 74 Plagální rozvod septakordů	123
§ 75 Nástup II7	123
§ 76 Obraty II7	124
§ 77 Čtyřhlasá úprava obrátů D7	125

§ 78 Rozvod obrátů II7 → T (jejich plagální rozvod)	125
§ 79 Nástup obrátů II7	126
§ 80 Autentický rozvod II7 (tj. rozvod II7 → D)	126
§ 81 Autentický rozvod obrátů II7 (tj. rozvod obrátů II7 → D)	127
§ 82 Uplatnění II7 a obrátů v harmonické větě – v autentickém i plagálním rozvodu	128
§ 83 Septakord VII. stupně	129
§ 84 Přísný rozvod VII7 (model kombinovaného rozvodu septakordů)	130
§ 85 Kombinovaný rozvod septakordů	130
§ 86 Volný rozvod VII7	131
§ 87 Obraty VII, jejich nástup a rozvod (kombinovaný)	132
§ 88 Uplatnění VII7 a jeho obrátů v harmonické větě	133

11. lekce HARMONICKÁ VĚTA S NEUTRÁLNÍMI SEPTAKORDY A S NÓNOVÝMI AKORDY 134

§ 89 Neutrální septakordy a jejich uplatnění v harmonické větě	134
§ 90 Zásady uplatnění neutrálních septakordů v harmonické větě	136
§ 91 Nónové akordy	139
§ 92 Dominantní nónový akord	140
§ 93 Čtyřhlasá úprava D ₇ ⁹	140
§ 94 Rozvod D ₇ ⁹	140
§ 95 Obraty D ₇ ⁹	141
§ 96 Čtyřhlasá úprava obrátů D ₇ ⁹	142
§ 97 Rozvod obrátů D ₇ ⁹	143
§ 98 Nástup D ₇ ⁹ a jeho obrátů	143
§ 99 Uplatnění D ₇ ⁹ a jeho obrátů v harmonické větě	144
§ 100 Neutrální nónové akordy	145

12. lekce NEAKORDICKÉ TÓNY A JEJICH UPLATNĚNÍ V HARMONICKÉ VĚTĚ 147

§ 101 Znovu o melodických tónech (opakování a rozšíření, uplatnění ve všech hlasech)	147
§ 102 Průchod	148
§ 103 Střídavý tón	149
§ 104 Průtah	151
§ 105 Následný akordický tón	154
§ 106 Předjímka (anticipace)	154
§ 107 Další možnosti neakordických tónů v harmonické větě	154
§ 108 Závěrečná poznámka k harmonické větě	156

13. lekce	MODULACE	158
§ 109	Průběh harmonické věty v rámci několika tónin	158
§ 110	Tóninový skok	159
§ 111	Modulace	159
§ 112	Druhy modulace	161
§ 113	Diatonická modulace	162
§ 114	Pracovní postup při analýze	162
§ 115	Pracovní postup při kompozici modulující harmonické věty	163
§ 116	Postup hledání společného akordu	164
§ 117	Osvědčené postupy rychlé diatonické modulace	167
14. lekce	MIMOTONÁLNÍ FUNKCE	169
§ 118	Mimotonální funkce	169
§ 119	Úprava a rozvod (D), (D7), ($D_7^{\flat}$) a (VII), (VII7)	171
§ 120	Nástup akordů mimotonálních funkcí	172
§ 121	Akordy chromatické terciové příbuznosti. Chromatika	173
§ 122	Spoje akordů, při nichž dochází k chromatickému postupu (chromatické spoje akordů)	174
§ 123	Harmonické věty s použitím (D7) a (VII7)	175
§ 124	Využití mimotonálních funkcí k modulaci. Chromatická modulace	179
15. lekce	PŘEDPOKLADY ALTERACE	180
§ 125	Akordy o třech citlivých tónech (tzv. pomocné harmonické funkce)	180
§ 126	Frygický akord	181
§ 127	Lydický akord	181
§ 128	Neapolský sextakord	183
§ 129	Uplatnění a rozvod N6	183
§ 130	Další možnosti rozvodu N6	184
§ 131	Modulace neapolským sextakordem	185
16. lekce	NEJBĚŽNĚJŠÍ ALTEROVANÉ AKORDY	187
§ 132	Alterované akordy	187
§ 133	Alterované akordy ve zvukové podobě D7 v tónině dur	188
§ 134	Úprava a rozvod alterovaných čtyřzvuků	189
§ 135	Nástup alterovaného akordu v harmonické větě	190
§ 136	Dominantně znějící alterované čtyřzvuky v moll	192
§ 137	Modulace dominantně znějícími čtyřzvuky. Enharmonická modulace	193
§ 138	Zmenšený čtyřzvuk jako alterovaný akord	194
§ 139	Modulační využití zmenšeného čtyřzvuku	196

17. lekce	DALŠÍ ALTEROVANÉ AKORDY	198
§ 140	Další často užívané alterované akordy	198
§ 141	Zvětšený trojzvuk jako alterovaný akord	198
§ 142	Čtyřhlasá úprava	199
§ 143	Modulační využití zvětšeného trojzvuku	199
§ 144	Alterované čtyřzvuky obsahující zvětšený trojzvuk	200
§ 145	Zvětšený terckvartakord	201
§ 146	Modulační využití zvětšeného terckvartakordu	202
18. lekce	ALTERACE – SHRUTÍ A ZOBECNĚNÍ	204
§ 147	Shrnutí poznatků o alteraci. Definice alterace. Přehled alterovaných akordů	204
§ 148	Dvojsměrná alterace	206
§ 149	Rozvod dvojsměrně alterovaných sextakordů	207
§ 150	Mimotonální alterované akordy	209
19. lekce	DODATEK KE KLASICKÉ HARMONII	212
§ 151	Další faktory přispívající na přelomu 19. a 20. století k prohloubení krize klasické tonální harmonie	212
§ 152	Modální postupy v melodii a harmonii	213
§ 153	Celotónové útvary melodické a harmonické	219
§ 154	Chromatické medianty	221
§ 155	Kvartové akordy	224
II. část ÚVOD DO HARMONIE 20. STOLETÍ		
20. lekce	HARMONICKÝ MATERIÁL HUDBY 20. STOLETÍ	230
§ 156	Alikvotní tóny. Řada alikvotních tónů	231
§ 157	Tradiční akordy v nových funkčních vztazích	232
§ 158	Akordy zahuštěné	236
21. lekce	AKORDICKÉ KOMBINACE	239
§ 159	Akordické kombinace	239
22. lekce	AKORDY O VOLNÉ INTERVALOVÉ STAVBĚ	246
§ 160	Akordy o volné intervalové stavbě	246
§ 161	Třídění akordů o volné intervalové stavbě	247

§ 162 Zvláštní souzvukové druhy v harmonii 20. století	249
§ 163 Úprava akordů o volné intervalové stavbě	251
§ 164 Určení základního tónu akordu	253
§ 165 Kompoziční procvičování úprav akordů	254
23. lekce PRINCIPY ORGANIZACE HARMONICKÉ STRUKTURY HUDBY	
20. STOLETÍ. TONALITA	257
§ 166 Tonalita	258
§ 167 Moderní pojetí tonálního centra	259
§ 168 Netónické harmonické funkce v rámci temperované chromatiky	259
§ 169 Kompozice harmonické věty	262
§ 170 Hlavní pracovní pravidla	264
§ 171 Stavba melodie	264
§ 172 Pracovní pravidla pro vedení dvou a více hlasů	267
§ 173 Kompozice harmonické věty	269
§ 174 Stylizace harmonické věty	272
§ 175 Další aplikace tonálního principu v hudbě 20. století	273
§ 176 Bitonalita	274
§ 177 Polytonalita	275
§ 178 Atonalita	275
24. lekce PRINCIPY ORGANIZACE HARMONICKÉ STRUKTURY HUDBY	
20. STOLETÍ. MODALITA	277
§ 179 Modalita	277
§ 180 Moderní modalita	277
25. lekce PRINCIPY ORGANIZACE HARMONICKÉ STRUKTURY HUDBY	
20. STOLETÍ. SERIALITA	282
§ 181 Serialita	282
§ 182 Uplatnění dvanáctitónové řady v harmonické větě	284
Přílohy	287
Literatura	295

Uši vás vždy povedou správně,
vy však musíte vědět proč.

ANTON WEBERN

Někteří harmonicky myslí, ale neslyší.

Jiní harmonicky slyší, ale nemyslí.

Mnozí harmonicky nemyslí ani neslyší, jen se učí poučky. To je vůbec nejhorší varianta.

Naším cílem je – učit se harmonicky myslet i slyšet.

Proč je nutné harmonicky slyšet?

Hudba je svého druhu jazyk. Jeho „slovník“ je dán zvuky a zvukovými útvary. Jeho „gramatika“ je pak dána vztahy mezi nimi navzájem. Nelze si představit komunikaci „jazykem zvuků“ bez slyšení.

Rozvíjet hudební, a tedy i harmonické schopnosti a dovednosti znamená rozvíjet sluch, slyšení. Schopnost slyšet znamená pro nás schopnost uchopit zvuk jako materiál, s nímž chceme pracovat. Bez toho by bylo studium harmonie pouhou formální spekulací, odtrženou od života a hudební praxe.

Proč je nutné harmonicky myslet?

Svět zvuků má své exaktní zákony, dané jejich fyzikální, a tedy i matematicky formulovatelnou podstatou. Nikterak nelze obejít např. fyzikální existenci řady alikvotních tónů, kmitočtových poměrů jednotlivých intervalů a další podobné skutečnosti, jež mají bezprostřední vliv na formulaci celé řady pouček a pravidel hudební harmonie.

Podobně jako v matematice, i v harmonii považujeme schopnost samostatné svobodné úvahy za užitečnější než bezduché memorování desítek vzorců a pouček. Proto usilujeme mj. o rozvoj schopnosti logického odvozování jednotlivých zákonitostí a pracovních pravidel – zejména, pokud jde o jejich praktickou aplikaci na notovém papíře a na hudebním nástroji.

Schopnost logické úvahy nám pak umožňuje orientovat se i v takových jevech hudebního myšlení, jež vlastní základní „nauka“ ani naše dosavadní praktická zkušenost dosud neobsáhly a pro něž dosud nenalézáme ve svém zavedeném systému ani místo (vhodnou „příhrádku“) ani pojmenování, ačkoli jejich hudební smysl intuitivně cítíme.

Čím chce být tato knížka?

1. Školou harmonického myšlení a slyšení, tj.:
 - *pro interprety* školou schopnosti porozumět harmonickému ustrojení, a v další návaznosti tedy i kompoziční podstatě hudby, kterou interpretují,
 - *pro skladatele* školou schopnosti co nehlouběji proniknout do „kosmu“ tónů a jeho zákonitostí, aby se v něm dokázali při své vlastní tvůrčí práci svobodně orientovat,
 - *pro varhaníky a cembalisty* navíc úvodem do procvičování základů realizace generálbasu,
 - *pro každého* cvičebním programem, vedoucím k ovládnutí jednoduchých kompozičních úkonů souvisejících s harmonií, jako je zejména (ale zdaleka nejen) harmonizace melodie písně (ovládnutí jednoduchých kompozičních úkonů není ještě zdaleka kompozičním mistrovstvím, je to však první krůček k němu, podle našeho názoru nezbytný; přesto však může přinést i ne-skladateli, který si uvedenou schopnost osvojí, hodně radosti i oprávněného sebevědomí).

2. Mezičlánkem zprostředkujícím „přenos“ některých velkých objevů a šťastných nápadů významných novodobých českých hudebních teoretiků z ticha jejich pracoven do každodenní hudební praxe čili z fáze základního výzkumu do praktické aplikace.

3. Jako každá učebnice harmonie zprostředkovatelem lapidárně zhuštěné sumy zkušeností mnoha generací hudebníků s prací s harmonickou složkou hudby.

Čím nechce být tato knížka?

1. Návodem k snadnému „komponování“ na způsob sloganu „skladatelem snadno a rychle“. Každý obor vyžadující aktivní účast studenta a jeho plné nasazení je řeholí; bez tohoto předsevzetí nemá význam vůbec začínat.

2. Učebnicí harmonie pro samouky. Harmonie není oborem, který by bylo možno studovat bez vedení anebo alespoň dohledu učitele, aniž bychom se vystavili riziku osvojení a zautomatizování chybných návyků při práci s materiálem.

3. Samostatnou vědeckou prací z oboru harmonie; vědomí pedagogického záměru a adresáta (největší měrou, i když jistě ne jediné jím má být zřejmě student hudby na úrovni střední školy) ukládá autoru určitá omezení, k nimž patří i rezignace na jistě lákavou možnost využití této cesty k pokusu o prezentaci vlastní „badatelské originality“. Považoval jsem za vhodné a účelné zachovat z dosavadní praxe vše, co se mi po mnohaleté pedagogické praxi jeví jako užitečné a nosné, a pouze to, co považuji za zastaralé, vypustit, zkrátit, přeformulovat, nahradit.

Jak pracovat s tímto textem?

Učivo, zahrnující klasickou harmonii i harmonii 20. století, je rozvrženo do 25 lekcí. Tím je rozčleněno do konkrétního množství dílčích etap, „dávkováno“, snad i ve svém celkovém objemu zpřehledněno. Každá lekce přináší systematický výklad určitého okruhu problémů a zároveň úlohy k procvičování. Není radno cvičení přeskakovat; naopak, považujeme za nezbytné upozornit, že každý oddíl výkladu – má-li být správně pochopen, zažit, osvojen – je možno považovat za uzavřený teprve až tehdy, jsou-li splněny všechny předepsané cvičné úkoly. Pouhé mluvení či čtení o harmonii není ještě jejím skutečným studiem; harmonie musí být od samého základu až po „nejvyšší patro“ studována prakticky, každodenním „ohmatáváním“ vlastního materiálu a struktury hudby, tedy znějícího hudebního zvuku, a to nejen pasivně, poznáváním toho, co je již hotovo, nýbrž především aktivně, vlastními pokusy o svá řešení.

S jakými pracovními metodami počítáme? Abychom byli s to vyhovět požadavkům, které jsme si uložili v úvodních odstavcích této předmluvy („harmonicky slyšet“ i „harmonicky myslet“), je nezbytné najít si dostatek času pro *všechny níže vyjmenované formy práce* a neustále je navzájem kombinovat:

1. Systematický výklad (považujeme za samozřejmé, že bude zvukově dokládán znějícími ukázkami, a to *minimálně* v rozsahu příkladů otištěných v této knize).

2. Praktické procvičování (školní i domácí úlohy):

a) kompoziční cvičení:

- tvorba melodií v rozsahu drobné věty až malé formy,
- kompozice harmonických vět ve všech tóninách dur i moll (popř. církevních aj.) na základě zadané melodie sopránu nebo basu, na základě číslovaného basu, na základě zadaného sledu harmonických funkcí či volně, popř. na základě speciálního zadání (týká se zejména úloh z harmonie 20. století), a to v základní homofonní sazbě i v různých typech stylizace (doporučujeme při samotném řešení úloh nepoužívat klavíru, avšak vzápětí, po písemném vyřešení provést *vždy* u klávesového nástroje sluchovou kontrolu i srovnání zvukového výsledku s vlastní sluchovou představou),

b) analytická cvičení (harmonický rozbor vybraných hudebních ukázek mistrovských kompozic i vlastních cvičných kompozic žáků),

c) improvizace zadaných úkolů na klávesovém nástroji,

d) procvičování a prohlubování harmonické představivosti intonací homofonního, popř. i mírně polyfonizovaného harmonického vícehlasu (včetně vypracovaných úloh),

e) procvičování schopnosti písemného záznamu harmonického vícehlasu formou diktátu.

Patero poznámek na závěr předmluvy

1. Tato knížka není klasickou učebnicí harmonie, je míněna spíše jako přehled učiva. Počítá se tedy s rozhodující rolí učitele, náš text má sloužit jemu i žákům jako svého druhu „rukověť“.

2. Rozvržení lekcí mezi klasickou harmonií a harmonií 20. století není symetrické (z celkového počtu 25 lekcí je klasické harmonii věnováno celých 19 a moderní harmonii pouhých 6). To však není míněno tak, že stejně nesymetrická má být pozornost, jež bude oběma částem věnována. Při koncepci textu bylo počítáno s tím, že v průběhu studia se bude charakter práce postupně proměňovat a její těžiště přesouvat od plnění konkrétních elementárních úloh, zadaných učitelem, k čím dále tím samostatnějšímu uvažování a řešení vlastních zadání, jež si žák bude na základě vlastních úvah ukládat. Zatímco úkolem prvních lekcí je učit začátečníka „chodit“ (proto se zabývají zejména elementární problematikou velmi detailně), úkolem posledních lekcí by mělo být ukázat mu repertoár možností a inspirovat jej k pokusu o „vzlet“ (pojednávají tedy problematiku globálněji, spíše v podstatných obrysech, v naději, že

žák bude již natolik zkušený, že si s problémy elementární povahy samostatně poradí).

3. Ke studiu harmonie je nezbytná teoreticko-systematická i praktická sluchová znalost intervalů, stupnic a akordů a bezpečná orientace v jejich problematice, tj. znalost

- intervalů základních i odvozených a jejich převratů,
- stupnic dur, moll, církevních, dále pentatoniky, stupnice celotónové a chromatické a tzv. stupnic cikánských, včetně znalosti systému jejich vzájemných vztahů a souvislostí,
- tvoření kvintakordů a septakordů i jejich obrátů, znalost trojzvuků dur, moll, zmenšeného a zvětšeného a dále dominantního čtyřzvuku.

Tyto předběžné znalosti náš text předpokládá a na ně navazuje prvními lekcemi.

4. Průběžně jsou u jednotlivých lekcí předkládány jako materiál k harmonizaci melodie lidových písní. Považujeme za vhodné vracet se postupem času ke dříve vypracovaným harmonizacím, přehlédnout je a melodie znovu zharmonizovat ve světle nově nabytých vědomostí a zkušeností.

5. Číslovaný bas je zadáván v rozsahu problematiky, v jakém byl v historii skutečně v kompoziční a interpretační praxi užíván. Jeho aplikaci na harmonii až po výskyt jevů pozdně romantické epochy (alterace, dvojsměrná alterace apod.), jak se často děje v mnohých učebnicích harmonie, nepovažujeme za zcela smysluplnou. U těchto jevů doporučujeme přesunout akcent spíše na analýzu a samozřejmě pokračovat i v praktické kompozici volných harmonických vět a v kompozici na základě speciálního zadání.

Přeji všem hodně radosti i užitku ze studia harmonie.

V Praze, prosinec 1995

autor

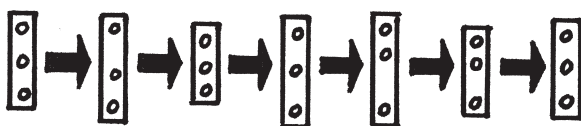
Pojem harmonie

Vícehlasý hudební průběh lze posuzovat jako jev:

- *harmonický*,
- *polyfonní*,
- *harmonicko-polyfonní*.

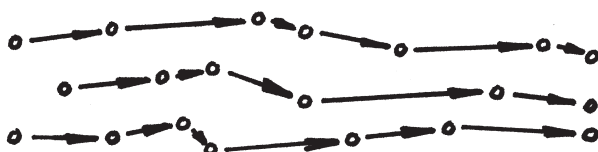
Harmonie je složka hudby, která se projevuje:

- a) souzněním tónů (= akordy, souzvuky),
- b) časovým sledem souzvuků (= harmonická věta).



Opačný přístup k vícehlasu představuje *polyfonie (kontrapunkt)*, projevující se:

- a) časovým sledem tónů (= melodie, hlasy),
- b) souzněním melodií, hlasů (= polyfonní, tj. kontrapunktická věta).



Výraz *harmonie* (z řeckého *harmonia*) je užíván v těchto významech:

- obecně – řád, soulad, shoda,
- v hudbě – a) souzvuk (akord),
b) složka (harmonická složka hudby),
c) nauka o harmonii (hudebněteoretická disciplína, nauka o harmonické složce hudby).

Podle cíle a pracovní metody lze rozlišit:

- vědeckou nauku o harmonii, jejímž cílem je zkoumat harmonickou složku hudebního jazyka různých slohů, skladatelů apod. a na základě výsledků tohoto výzkumu formulovat obecné zákonitosti harmonie,
- praktickou nauku o harmonii, zaměřující se na osvojování a procvičování schopnosti sluchové a logické orientace v harmonické složce hudby a dovednosti samostatné kompoziční práce s harmonickým materiálem.

Pracovní postup přitom může být:

- analytický (rozbořem vybraných hudebních ukázek),
- kompoziční (tvorbou vlastních hudebních příkladů na základě zadaných pracovních pravidel).

Z historického a slohového hlediska lze rozlišit dvě velké epochy harmonického myšlení v hudbě, a to:

- *klasickou harmonii*, jejíž zásady ve své tvorbě v podstatě uplatňovali skladatelé baroka, klasicismu a romantismu (tedy skladatelé tvořící v časovém rozmezí zhruba mezi lety 1650–1900*,
- *moderní harmonii*, s níž se setkáváme v hudbě vzniklé po roce 1900**.

Klasická a moderní harmonie se v některých pracovních postupech navzájem značně liší. Proto v našem textu pojednáváme obě epochy jako dva koncepčně samostatné díly.

* Jak je zřejmé, rozumíme pojmu „klasická harmonie“ v širším smyslu než „klasicistní harmonie“, „harmonie klasicismu“. Činíme tak vědomě, dávající takovému označení pojednávaného předmětu přednost před rovněž často užívaným názvem „tradiční harmonie“ a vidouce v našem označení jistou analogii k pojmům jako „klasická fyzika“, „klasická filosofie“ apod. Ve všech uváděných případech ono „klasické“ představuje vždy základ, východisko ke studiu moderního, novodobého, současného, dnes aktuálního.

** V našem textu bude dále nazývána též „harmonii 20. století“.

1. ČÁST — KLASICKÁ HARMONIE

S uplatněním zásad klasické harmonie se setkáváme v tvorbě skladatelů baroka (J. S. Bach, G. F. Händel, A. Vivaldi, G. Ph. Telemann, B. M. Černohorský, J. D. Zelenka aj.), klasicismu (J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, J. Mysliveček, J. V. Stamic aj.) a romantismu (F. Schubert, C. M. von Weber, R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Chopin, J. Brahms, H. Berlioz, P. I. Čajkovskij, F. Liszt, B. Smetana, A. Dvořák, R. Wagner, jehož hudba se však mnohdy pohybuje na samé mezi možností klasické harmonie). V tvorbě některých skladatelů přežívá klasická harmonie daleko za rok 1900 (S. Rachmaninov, V. Novák, J. B. Foerster).

Důvody ke studiu klasické harmonie:

- porozumění základním harmonickým principům (právě v klasické harmonii jsou patrné nejnázorněji a v čisté, jinými faktory nekomplikované podobě),
- hlubší poznání hudební řeči slohů baroka, klasicismu a romantismu,
- metodicky propracované praktické cvičení práce s harmonickým materiálem,
- základ a odrazový můstek ke studiu harmonie 20. století.

Pro hudebníka má studium a znalost klasické harmonie podobný význam, jaký má studium matematiky a fyziky např. pro stavitele mostů. Zmíněné disciplíny umožňují oběma více porozumět vlastnostem materiálu, s nímž pracují, a získané vědomosti aplikovat na praktickou práci s ním.

1. LEKCE — ZÁKLADNÍ HARMONICKÝ MATERIÁL

§ 1 Pojem akordu a jeho vymezení v podmínkách klasické harmonie

Harmonickým materiálem (tj. materiálem pro stavbu harmonických vět) obecně jsou *akordy* (souzvuky několika současně znějících tónů).

V klasické harmonii musí akord vyhovovat dvěma podmínkám:

- je tvořen nejméně třemi různými tóny,
- sousední tóny jeho základního tvaru jsou navzájem vzdáleny o interval tercie.

§ 2 Třídění harmonického materiálu. Souzvuková třída a souzvukový druh

Podle počtu tónů zúčastněných na stavbě akordů rozlišujeme *souzvukové třídy*, a to třídu *trojzvuků* až *sedmizvuků* (v tónině dur a moll lze najít 7 různých tónů*).

* Toto neplatí pro harmonii 20. století, jejímž výchozím tónovým materiálem je dvanáctitónová temperovaná chromatika a z ní vyplývající nejvyšší souzvuková třída – třída dvanáctizvuků.

Akordy každé ze souzvukových tříd nazýváme podle intervalu, který v základním tvaru svírají jejich krajní tóny:

Souzvuková třída:

trojzvuky

čtyřzvuky

pětizvuky

šestizvuky

sedmizvuky

Obecný název základních tvarů:

kvintakordy

septakordy

nónové akordy

undecimové akordy

tercdecimové akordy

V rámci každé souzvukové třídy můžeme nalézt více *souzvukových druhů* lišících se od sebe zvukovým charakterem.

Příklad

Trojzvuky dur, moll, zmenšený a zvětšený jsou čtyřmi navzájem odlišnými souzvukovými druhy, avšak *všechny* náleží k jediné souzvukové třídě (trojzvuků).

Každý akord (souzvuk, souzvukový druh) vyhovující podmínkám klasického akordu lze

- *upravovat* přeskupováním, popř. násobením jednotlivých tónů,
- *transponovat* přenášením o určitý interval výše nebo níže.

§ 3 Základní tvar akordu

Akord je nejnázorněji reprezentován tzv. *základním tvarem*, tj. takovým uspořádáním, při němž sousední tóny svírají navzájem vždy interval tercie.

Nejhlubší tón základního tvaru akordu označujeme jako *základní tón*.

Každý z dalších tónů akordu nad jeho základním tónem označujeme názvem intervalu, který svírá se základním tónem.

Platí tedy, že kvintakord má nad základním tónem tercii a kvintu, septakord tercii, kvintu a septimu, atd.

Základní tón kteréhokoli akordu můžeme též označit jako primu.

kvintakord	z = 1	3	5				
septakord	z = 1	3	5	7			
nónový akord	z = 1	3	5	7	9		
undecimový akord	z = 1	3	5	7	9	11	
tercdecimový akord	z = 1	3	5	7	9	11	13

Jistě jste postřehli, že sledy intervalů, tvořené tóny jednotlivých akordů v základních tvarech, jsou posloupnostmi lichých čísel, přičemž jednodušší akordy (tj. souzvuky nižších tříd) jsou zcela obsaženy ve složitějších akordech (tj. v souzvučích vyšších tříd).

§ 4 Úpravy akordu

Přeskupováním, popř. násobením, výjimečně vynecháváním jednotlivých tónů základního tvaru akordu lze dosáhnout nepřeberných možností jeho úprav.

Mezi úpravami akordu rozlišujeme:

- *obrat*,
- *polohu*,
- *rozlohu*,
- *úpravu tříhlasou, čtyřhlasou, pětihlasou* atd.

► Cvičení:

1. Který z následujících akordů je základním tvarem a který je úpravou? Mezi úpravami akordů označte obraty, které jste poznali!

<i>d fis a c</i>	<i>a cis e gis</i>
<i>f as c des</i>	<i>cis f a</i>
<i>g h dis</i>	<i>f b d</i>
<i>c es g b des f</i>	<i>a cis fis</i>
<i>fes as b des</i>	<i>g b d f</i>
<i>cis e ais</i>	<i>es ges b</i>
<i>fis ais cis e</i>	<i>gis h d</i>
<i>e gis h</i>	<i>es ges as c</i>

2. Zařaďte uvedené akordy do příslušných souzvukových tříd a určete, v kterých případech jde o různé souzvukové druhy a kdy jde o týž souzvukový druh, avšak jinak upravený nebo transponovaný.

§ 5 Pojem obratu akordu.

Obraty nejběžnějších akordů v klasické harmonii

Nejhlubší tón jakékoli konkrétní úpravy akordu nazýváme *basový tón*.

V případě základního tvaru akordu je basovým tónem tón základní. Je-li basovým tónem jiný tón než základní, jde o *obrat akordu*. (Základní tón ve schématech je vytištěn tučně, basový tón je podtržen.)

Obraty kvintakordu

*basovým tónem je tercie ... sextakord**basovým tónem je kvinta ... kvartsextakord*

	kvintakord	sextakord	kvartsextakord
			<i>E</i>
		<i>C</i>	<i>C</i>
kvinta -----	<i>G</i>	<i>G</i>	-----> <i>G</i>
tercie -----	<i>E</i>	-----> <i>E</i>	
prima ----->	<i>C</i>		

Obraty septakordu

*basovým tónem je tercie ... kvintsextakord**basovým tónem je kvinta ... terckvartakord**basovým tónem je septima ... sekundakord*

	septakord	kvintsextakord	terckvartakord	sekundakord
				<i>D</i>
			<i>H</i>	<i>H</i>
		<i>G</i>	<i>G</i>	<i>G</i>
septima -----	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	-----> <i>F</i>
kvinta -----	<i>D</i>	<i>D</i>	-----> <i>D</i>	
tercie -----	<i>H</i>	-----> <i>H</i>		
prima ----->	<i>G</i>			

Pro správné zařazení obratu je rozhodující pouze tato a žádná jiná skutečnost.

Poznámka:

Častá chyba, jíž se dopouštějí začátečníci studia harmonie: při určování obratu akordu zapsaného ve dvou osnovách (klavírní zápis) jej odvozují pouze z vrchní osnovy (part pravé ruky), zapomínajíce, že ve spodní osnově (part levé ruky) se nachází basový, tedy pro určení obratu rozhodující tón.

Jak je patrné z vyobrazení, název obratu je vždy odvozen od intervalových vzdáleností mezi basovým tónem a tónem základním a popř. dalším důležitým tónem akordu.

Systém názvů akordů v základních tvarech a obrazech má úzkou souvislost s tzv. *číslovaným basem* (viz § 28, 29). Po výkladu číslovaného basu nebude

problémem logicky si názvy jednotlivých obrátů odvodit. Pro začátek je nezbytné zapamatovat (nebo zopakovat) si výše vyjmenované názvy obrátů kvintakordu a septakordu.

► Cvičení:

1. Utvořte obraty kvintakordů *es g b*, *as c es*, *h d fis* a dalších a obraty septakordů *d fis a c*, *b d f as*, *e gis h d* a dalších u klavíru, písemně i ústně.
2. Analyzujte následující příklady obrátů kvintakordů a septakordů.



3. Analyzujte obraty kvintakordů a septakordů ve vybraných hudebních příkladech.
4. Analyzujte obraty kvintakordů a septakordů sluchem.

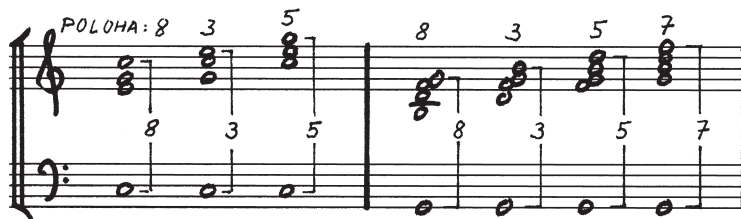
§ 6 Poloha akordu

je údaj vyjadřující intervalovou vzdálenost nejvyššího tónu dané úpravy akordu nad jeho základním tónem (nebo jinak, údaj, z něhož je patrné, který z intervalů základního tvaru je v dané úpravě nejvyšším tónem*.

Kvintakord může tedy mít *polohu*:

- *základní* = *oktávovou* (základní tón tvoří v tomto případě interval oktávy),
- *terciovou*,
- *kvintovou*.

Septakord má navíc ještě *polohu septimovou*.



* Tento způsob označování polohy vychází z koncepce K. Janečka. Z důvodu logické přehlednosti mu dáváme přednost před pojetími uplatněnými ve starších učebnicích (Šín, Hůla aj.) v souvislosti s procvičováním formou číslovaného basu; poloha v nich byla odměřována z intervalové vzdálenosti mezi nejvyšším (sopránovým) tónem akordu a tónem nikoliv základním, nýbrž basovým.

► Cvičení:

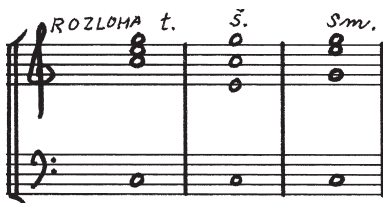
Určete polohu následujících akordů:



§ 7 Rozloha akordu

je dána vzdáleností mezi sousedními tóny akordu. Lze rozlišit *rozlohu*:

- *těsnou (úzkou)* – sousední tóny jsou těsně nad sebou, nelze mezi ně vložit žádný z akordických tónů (tj. tónů, z nichž se posuzovaný akord skládá),
- *širokou* – mezi sousedními tóny jsou mezery, je možné vložit akordické tóny,
- *smíšenou* – úprava vyhovující zároveň podmínkám rozlohy těsné i široké.



Poznámka:

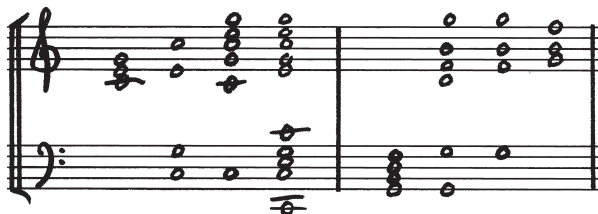
Zde byly vyloženy základní pojmy týkající se rozlohy. Podrobnější upřesnění bude uvedeno dále na příslušném místě.

► Cvičení:

Určete rozlohu akordů uvedených ve cvičení u §6.

§ 8 Úprava tříhlasá, čtyřhlasá, pětihlasá atd.

Mezi úpravy akordu náleží též *zdvojování*, *ztrojování* atd. jeho jednotlivých tónů, popř. též jejich *vynechávání*, pokud jde o tóny méně významné a jejich vypuštěním se nezmění zvukový charakter akordu.



Tak lze mluvit o čtyřhlasé, pěťhlasé atd. úpravě kvintakordu, a naopak např. o tříhlasé úpravě septakordu.

Nejběžnější úpravou trojzvuku (kvintakordu a jeho obrátů), z níž budeme vycházet ve svých prvních cvičeních, je jeho *čtyřhlasá úprava* zdvojující základní tón.

Další pravidla pro zásady těchto úprav jsou mnohdy závislá na konkrétní situaci a budou upřesňována v souvislosti s výkladem konkrétního akordu, jeho úpravy i funkce.

► Cvičení:

Vytvořte čtyřhlasou úpravu kvintakordu ... dur (moll) v ... poloze a ... rozloze (doplňujte si sami kvintakordy od různých základních tónů a střídejte různé polohy i rozlohy).

§ 9 Transpozice akordu

Přenesení jednotlivých tónů i jimi tvořených útvarů (melodií, stupnic, intervalů, akordů i jejich úprav, ba i celých tónin) v tónovém prostoru o jakýkoli interval vzhůru nebo dolů se nazývá *transpozicí*.

Podle míry důslednosti lze rozlišit transpozici:

- *přísnou*, zachovávající u přenášeného útvaru všechny intervaly z hlediska jejich základního i bližšího určení (např. velká tercie zůstává i po transpozici velkou tercií, durový kvintakord zůstává durovým kvintakordem apod.),
- *volnou*, zachovávající intervaly pouze z hlediska základního, nikoliv však již bližšího určení (při transpozici na jiný stupeň tóniny např. velká tercie zůstává tercií, nemusí však již být velká; kvintakord dur zůstává kvintakordem, nemusí však být durovým).

Přísnou transpozicí akordu se nemění konkrétní souzvukový druh, mění se však tónové složení.

Pro zajímavost:

Většinu souzvuků lze v rámci temperované chromatiky přísně transponovat na dalších 11 chromatických stupňů (v rámci možnosti enharmonické záměny uvažujeme v tomto případě tak, že např. *cis* = *des*, *fis* = *ges* apod.):



Některé souzvuky díky své pravidelné stavbě však takový počet transpozic neumožňují. Je to tím, že kterýkoli jejich tón se (po příslušné enharmonické záměně některých tónů souzvuku) může stát základním tónem téhož (stejně znějícího) souzvukového druhu. Takové souzvuky tvoří zvláštní kategorii tzv. *souzvuků o omezeném počtu transpozic*.

Mezi klasickými akordy se vyskytují dva takovéto případy, a to:

- zvětšený kvintakord (výchozí pozice + 3 transpozice)
- zmenšený septakord (výchozí pozice + 2 transpozice)



Klasická harmonie i harmonie 20. století věnuje souzvukům o omezeném počtu transpozic zvláštní pozornost a počítá s jejich užitím k některým speciálním účelům (např. k modulaci).

► Cvičení:

Transponujte akordy, které jste vytvořili v rámci cvičení u §8, na jiné základní tóny.

Na závěr kapitoly o základním harmonickém materiálu:

Jeden souzvukový druh má nepřeberné množství konkrétních transpozic a úprav.

Platí tedy i opačně, že existuje celá velmi široká množina konkrétních navzájem odlišných souzvukových útvarů, které jsou různými transpozicemi a úpravami jediného souzvukového druhu. Např. souzvukové útvary



jsou všechny transpozicemi a úpravami jediného souzvuku, a to měkce malého čtyřzvuku.

2. LEKCE — STUPNICE A TÓNINA

Často se setkáváme s chybou, že jsou pojmy *stupnice* a *tóniny* navzájem zaměňovány.

Co má stupnice a tónina společného?

- název
- předznamenání
- tónový materiál

Čím se stupnice a tónina liší?

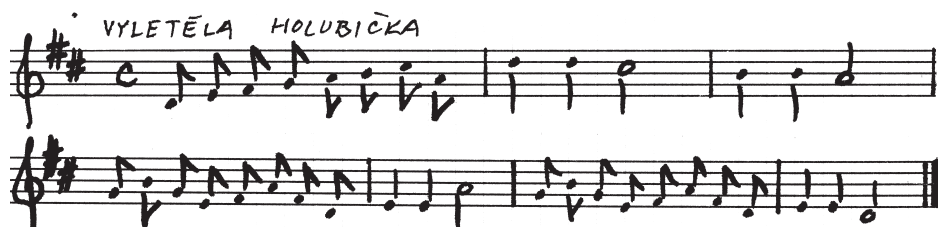
- způsobem, jímž je tónový materiál uspořádán (ve stupnici jen podle výšky, v tónině podle skladatelova záměru – v rámci respektování určitých zákonitostí melodie, harmonie, formy apod.)
- způsobem použití, účelem (hudba je komponována v tónině, nikoli tedy ve stupnici (!!!), stupnice může sloužit jako cvičný materiál při výuce nástrojové hry, v tónech určitých stupnic jsou laděny některé nástroje, stupnice nebo její část může být součástí určitého melodického celku – viz píseň *Vyletěla holubička*)

Pro naše účely bude, alespoň v začátku, výhodné, budeme-li se na stupnici dívat jako na *názorné abstraktní vyobrazení tóniny*. Pomůže nám to ve snadnější orientaci. Při studiu harmonie nám postupně vykrystalizuje představa tóniny jako určité struktury vnitřně propojené mnoha funkčními vazbami. Tato představa bude pak lépe vystihovat smysl a podstatu pojmu tónina.

§ 10 Vyjádření tóniny

Tónina může být vyjádřena:

1) **melodicky** – samotná melodická linie obsahuje některé nebo všechny tóny dané tóniny:

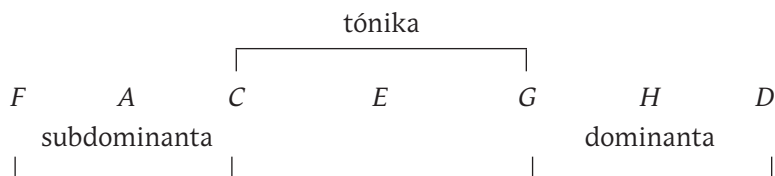


Nejjednodušším a zároveň úplným melodickým vyjádřením tóniny je každá stupnice dur nebo moll realizovaná hrou na nástroj nebo zpěvem;

2) **harmonicky** – sledem několika akordů obsahujících některé nebo všechny tóny dané tóniny.

Tuto podmínku nejdokonaleji splňuje sled akordů, jejichž základní tóny náležáme na tzv. *hlavních stupních* tóniny. Jsou to:

- *tónika* – na I. stupni tóniny ... označ. T
- *dominanta* – na V. stupni tóniny ... D
- *subdominanta* – na IV. stupni tóniny ... S
(subdominanta = spodní dominanta)



Nejjednodušším a zároveň úplným harmonickým vyjádřením tóniny je sled akordů postavených na hlavních stupních tóniny, a to v pořadí T – S – D – T.



Tento útvar nazýváme *harmonickou kadencí*^{*}.

Harmonická kadence je nejstručnější možný případ *harmonické věty*, tj. sledu akordů, který má hudební smysl. Každá harmonická věta (stručnější i rozvinutá do větší šíře) harmonickou kadenci obsahuje.

Akordy T, S, D pojímejme jako tzv. *harmonické funkce*. Jsou to pilíře, na nichž spočívá stavba harmonické kadence i rozvinuté harmonické věty.

Tónika (T) je funkcí *harmonického klidu*. Je harmonickým centrem tóniny (říkáme též – *tonálním centrem*), k němuž se vztahují a kolem něhož se pohybují obě další harmonické funkce.

Tónikou harmonická věta začíná i končí.

Subdominanta (S) i *dominanta* (D) jsou funkcemi *harmonického napětí* (vůči tónice). V tónovém prostoru jsou vůči ní symetricky rozmístěny a z obou stran ji „podepírají“. K jednoznačnému vyjádření tóniny je nutná přítomnost obou, zároveň s tónikou.

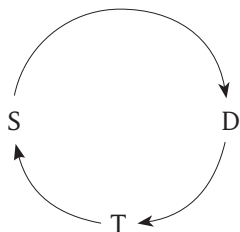
Harmonické napětí *subdominanty* se v běžných případech harmonických vět projevuje *odstředivě* (S míří od tóniky, „ven“, jeví tendenci vzdalovat se od centra)^{**}.

Harmonické napětí *dominanty* se projevuje *dostředivě* (D tíhne k tónice, „dovnitř“, zpět k centru).

Dominanta postupuje (její napětí se rozvádí) v klasické harmonii pouze do tóniky anebo výjimečně do takového akordu, který je schopen T zastoupit. **Zásadně tedy nepostupuje D do S!**

^{*} Kadence, z it. *cadenza* = spád.

^{**} Uvedené tvrzení nemá absolutní platnost: v případech plagálních závěrů, plagálního rozvodu tzv. rameauovské subdominanty nebo všech možností alterovaných subdominant se setkáváme i u subdominanty s výraznou dostředivou tendencí. Naše tvrzení je relativně platné zejména z hlediska elementárního pojetí harmonické kadence v kontextu středo- a západoevropského hudebního myšlení tonální epochy. V neposlední řadě nás k jeho uvedení vedly důvody metodické (takovéto vymezení úlohy jednotlivých funkcí v kadenci je výhodným a každému srozumitelným „odrazovým můstkem“ k dalším úvahám o složitějších harmonických jevech).



Přirozené tíhnutí D do T je navíc podpořeno přítomností *citlivého tónu*. Je to tercie durové dominanty přibližující se půltónovou vzdáleností k základnímu tónu tóniky, do něhož tíhne:

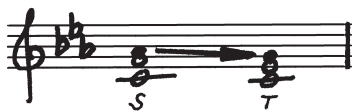


Citlivý tón obecně musí splňovat dvě podmínky:

- směřuje do některého tónu tóniky,
- vůči tónu, do něhož se rozvádí (tj. *vůči rozvodnému tónu*) zaujímá půltónovou vzdálenost (pozn. pro představu: citlivý tón se chová jako „magnet“ a přiblížením k rozvodnému tónu jakoby se zvyšovala jeho „přitažlivost“).

V tónině dur je citlivý tón automaticky přítomen (v *C dur* je to tón *H*, vzdálený o půltón od základního tónu tóniky *C*).

Přirozená tónina moll (aiolská) má citlivý tón na protilehlém místě: nad kvintou tóniky, která je jeho rozvodným tónem. Je tercií subdominanty a rozvádí se sestupným půltónovým krokem (v *c moll* je to tón *As*, vzdálený o půltón od tónické kvinty *G*). Hovoříme tedy o *klesajícím citlivém tónu*:



Dominantní citlivý tón v přirozené (aiolské) tónině moll přítomen není (v *a moll* je tón *G* vůči základnímu tónu *A* vzdálen o celý tón; v aiolské moll je dominantou mollový kvintakord). Aby se posílilo tíhnutí D do T i v tóninách moll, stalo se běžným zvykem zvyšovat tercii mollové dominanty a přibližovat ji tak na půltónovou vzdálenost k základnímu tónu T, podobně jako je tomu v dur:



Takto vznikla *harmonická tónina moll*.

Pro nás z toho vyplývá důležité pravidlo:

V klasické harmonii je za běžných okolností dominanta vždy durová. S mollovou dominantou se setkáme pouze za výjimečných okolností.*

Závěrečná poznámka o harmonické kadenci:

Harmonická kadence představuje již zárodečnou podobu uceleného hudebního tvaru. Má začátek (úvodní T), průběh (S směřující od T, D navracející se zpět) a závěr (T). Ve svém průběhu od funkce harmonického klidu přes funkce harmonického napětí až po návrat k původnímu východisku tvoří jednotně klenutý stavebný oblouk, stupňující se plynule až k vrcholu na D a uklidňující se na závěrečné T.

► Cvičení:

1. Určete T, S, D v tónině *D dur, F dur, g moll, b moll*...
2. Jaké funkce a v kterých tóninách má akord *es g b, a cis e*...
3. Vyjmenujte akordy kadence v tóninách *E dur, f moll*...
4. Naučte se hrát na klávesovém nástroji harmonické kadence v tóninách dur i moll do 4# a do 4b podle vzoru uvedeného v této lekci.

* Takovouto výjimečnou okolností může být např. modulace, vliv mixolydické modality, melodický důvod (klesající melodická moll či dur).

3. LEKCE — ÚPLNÁ SOUSTAVA TÓNIN DUR A MOLL

§ 11 Tóniny přirozené, harmonické a melodické

Tóninu dur a moll sestávající pouze z tónů daných příslušným předznamenáním nazýváme *přirozenou tóninou*.

Příklad:

Přirozená tónina *C dur* je tvořena tóny

C D E F G A H (C),

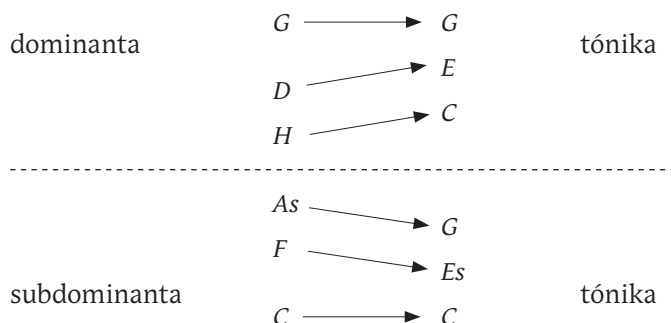
přirozená tónina *c moll* je tvořena tóny

C D Es F G As B (C).

Každá z obou přirozených tónin má jeden *přirozený citlivý tón*:

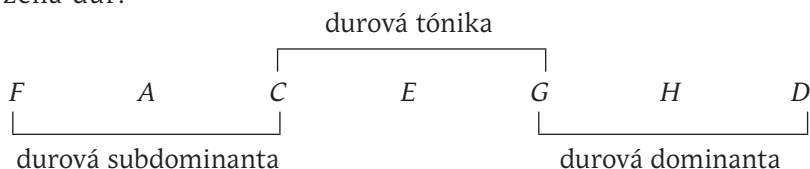
- v *dur* je to durová dominantní tercie směřující *vzhůru* k základnímu tónu tóniky,
- v *moll* je to mollová subdominantní tercie směřující *dolů* ke kvintě tóniky.

Všimněme si, že poloha citlivých tónů i jejich směřování jsou v obou uvedených případech protilehlé, navzájem symetrické. Dominantu v dur i subdominantu v moll (i s citlivými tóny a jejich směřováním) si lze představit jako dva vzájemně zrcadlové obrazy:

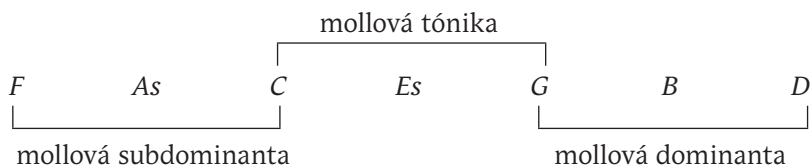


Z hlediska harmonie poznamenejme, že v přirozené dur jsou všechny tři harmonické funkce (T, S, D) tvořeny trojzvuky dur a v přirozené tónině moll trojzvuky moll (obecně – *tónorod* všech harmonických funkcí v přirozené tónině odpovídá tónorodu tóniny):

Přirozená dur:



Přirozená moll:



Z harmonických důvodů (posílení „přitažlivosti“) lze chromatickým posunem zavést další, a to *umělý citlivý tón* u té harmonické funkce tóniny, u níž dosud nebyl:

– u subdominanty v dur

umělý klesající citlivý tón → mollová subdominanta v dur,

– u dominanty v moll

umělý stoupající citlivý tón → durová dominantanta v moll:

The image shows two systems of musical notation for harmonic scales. The top system is for Dur (Major) and the bottom system is for Moll (Minor). Both systems show the natural scale (PRIROZENÁ') and the harmonic scale (HARMONICKÁ') with a second ending (zv2). The Dur system has interval markings: +T, +S, +D, +T, +T, (-S), +D, +T. The Moll system has interval markings: -T, -S, -D, -T, -T, -S, (+D), -T. The artificial sensitive tones are indicated by a circled note in the harmonic scale: (-S) in Dur and (+D) in Moll.

Touto operací vzniká *harmonická tónina dur* a *harmonická tónina moll*.

Příklad:

Harmonická tónina C dur je tvořena tóny

C D E F G As H (C),

harmonická tónina c moll je tvořena tóny

C D Es F G As H (C).

Harmonická tónina dur i moll se společně vyznačuje:

- dvěma citlivými tóny směřujícími protipohybem zvenčí k oběma krajním (vnějším) tónům tónického kvintakordu,
- přítomností nezpěvného kroku zv. 2 mezi oběma citlivými tóny.

Další zajímavostí harmonických tónin je jejich téměř úplná shoda; liší se pouze tónickou tercií, která určuje *tónorod* příslušné tóniny.

Z hlediska harmonie platí, že v *harmonické dur i moll* je vždy:

- dominanta durová
- subdominanta mollová
- tónorod tóniky shodný s tónorodem tóniny

Z harmonického hlediska je harmonická tónina nejvýhodnější, neboť přítomností obou citlivých tónů se podtrhuje a posiluje napětí netónických funkcí (S, D).

Přítomnost nezpěvných kroků zv. 2 je však nevýhodná z hlediska melodického vedení hlasů. K jejich odstranění se zavádí třetí forma tóniny, a to *melodická tónina dur a moll*.

Melodická tónina odstraňuje nezpěvný krok tím, že zachovává pouze ten z obou citlivých tónů, jehož směřování se shoduje se směrem melodického pohybu (tzn. ve stoupající melodii zachovává stoupající dominantní citlivý tón, v klesající melodii klesající subdominantní citlivý tón). Protilehlý citlivý tón v tomto případě ruší.

Příklad:

Melodická tónina *C dur* je tvořena tóny

C D E F G A H C – C B As G F E D C,

melodická tónina *c moll* je tvořena tóny

C D Es F G A H C – C B As G E Es D C.

I u melodických tónin je téměř úplná shoda mezi dur a moll, s výjimkou tónické tercie, závisající vždy na celkovém tónorodu tóniny.

Rovněž je zajímavé, že zatímco

- spodní tetrachord melodické tóniny (dur i moll) je shodný s (dur i moll) přirozenou i harmonickou,
- pro vrchní tetrachord platí, že:
 - ve všech *melodických tóninách* (dur i moll) ve směru vzhůru je shodný s přirozenou dur,
 - ve všech melodických tóninách (dur i moll) ve směru dolů je shodný s přirozenou moll.

Z harmonického hlediska platí, že v *melodické dur i moll*

– obě netónické funkce (S, D) jsou:

– ve směru vzhůru – *durové*,

– ve směru dolů – *mollové*,

– tónorod tóniky je shodný s tónorodem tóniny.

Shrnutí:

Přirozená		Harmonická		Melodická			
				vzhůru		dolů	
dur	moll	dur	moll	dur	moll	dur	moll
+T	-T	+T	-T	+T	-T	+T	-T
+S	-S	-S	-S	+S	+S	-S	-S
+D	-D	+D	+D	+D	+D	-D	-D

Pro zajímavost:

Vzájemná zrcadlová protilehlost mezi dur a moll přirozenou, harmonickou a melodickou je základem tzv. *harmonického dualismu*, prosazovaného zejména německou hudební teorií 19. století.

Na opačném názorovém stanovisku stojí *harmonický monismus*: zmíněnou protilehlost nepovažuje za podstatnou, zásadním argumentem je pro jeho zastánce akustický argument empiricky prokázané existence řady *aliquotních tónů* (viz § 156), která nemá zrcadlový protějšek.

► Cvičení:

1. Vyjmenujte stupnici B dur přirozenou, harmonickou, melodickou ..., stupnici h moll přirozenou, harmonickou, melodickou...
2. Vyjmenujte akordy funkcí v tónině A dur přirozené, harmonické, melodické..., g moll přirozené, harmonické, melodické...
3. Zařadte následující příklady stupnic:

As	D	B	Des	C	A	E	G
G	Cis	As	C	H	G	Dis	F
Fes	H	Ges	B	As	F	Cis	Es
Es	A	F	As	G	E	H	D
Des	G	Es	Ges	F	D	A	C
C	F	Des	F	Es	Cis	Gis	B
B	E	C	Es	D	H	Fis	A
As	D	B	Des	C	A	E	G

§ 12 Akordy na jednotlivých stupních dur a moll

Pro bezpečnější orientaci v tóninách a z cvičných důvodů je užitečné uvědomit si druhy trojzvuků vyskytující se na jednotlivých stupních všech forem tónin dur a moll.

V tabulce uvádíme jejich úplný přehled:

Tónina dur				
Stupeň	přirozená	harmonická	melodická	
			vzhůru	dolů
I	durový	durový	durový	durový
II	mollový	zmenšený	mollový	zmenšený
III	mollový	mollový	mollový	zmenšený
IV	durový	mollový	durový	mollový
V	durový	durový	durový	mollový
VI	mollový	zvětšený	mollový	zvětšený
VII	zmenšený	zmenšený	zmenšený	durový

Tónina moll				
Stupeň	přirozená	harmonická	melodická	
			vzhůru	dolů
I.	mollový	mollový	mollový	mollový
II.	zmenšený	zmenšený	mollový	zmenšený
III.	durový	zvětšený	zvětšený	durový
IV.	mollový	mollový	durový	mollový
V.	mollový	durový	durový	mollový
VI.	durový	durový	zmenšený	durový
VII.	durový	zmenšený	zmenšený	durový

► Cvičení:

1. Vyjmenujte tónorod kvintakordů na jednotlivých stupních přirozené, harmonické i melodické dur a moll.
2. Vyjmenujte akord III. stupně c moll harmonické, A dur přirozené, f moll melodické..., akord II. stupně f moll přirozené...
3. Určete, který akord (souzvukový druh) je na IV. stupni přirozené moll, na VII. stupni sestupné melodické dur, na II. stupni melodické moll, na III. stupni harmonické moll, na IV. stupni harmonické dur...
4. Vyjmenujte, na kterých stupních kterých stupnic je kvintakord durový, mollový, zmenšený a zvětšený.

§ 13 Příbuznost kvintakordů v tónině

Podle vzájemného vztahu lze rozlišovat následující dvojice kvintakordů:

kvintakordy *příbuzné* – mají společný(ě) tón(y):

– 1 společný tón – *kvintová příbuznost* (základní tóny vzdáleny o kvintu):

	<i>D</i>	
	<i>H</i>	
<i>G</i>	---	<i>G</i>
<i>E</i>		
<i>C</i>		(např. tónika–dominanta),

– 2 společné tóny – *terciová příbuznost* (základní tóny vzdáleny o tercii):

	<i>H</i>	
<i>G</i>	---	<i>G</i>
<i>E</i>	---	<i>E</i>
<i>C</i>		(např. tónika – III. stupeň).

Poznámka: zvláštním případem terciové příbuznosti je *chromatická terciová příbuznost*:

	<i>H</i>	
<i>G</i>		<i>Gis</i>
<i>E</i>	---	<i>E</i>
<i>C</i>		

Bude o ní řeč později v souvislosti s *modulací, mimotonálními funkcemi, mediantami* a otázkami *moderní harmonie*.

kvintakordy *nepříbuzné* – nemají společný tón (základní tóny vzdáleny o sekundu):

	<i>D</i>	
<i>C</i>		<i>H</i>
<i>A</i>		<i>G</i>
<i>F</i>		(např. subdominanta–dominanta).

► Cvičení:

1. Odpovídejte na otázky typu: Jaký je vztah kvintakordů *d fis a*, *fis a cis*?
2. Určujte kvintově příbuzné, terciově příbuzné a nepříbuzné kvintakordy k zadaným trojzvukům...

4. LEKCE — HARMONICKÁ VĚTA – ZÁKLADNÍ PRACOVNÍ PRAVIDLA

§ 14 Vymezení pojmu harmonické věty

Ucelený a plynulý sled akordů uspořádaný tak, aby dával smysl jako uzavřený hudební celek, nazýváme *harmonickou větou*.

Podmínky:

- Harmonická věta zpravidla začíná a *vždy končí tónikou*.
- V průběhu harmonické věty zazní i S, D nebo jejich zástupci (viz § 36). Harmonická věta tedy *obsahuje harmonickou kadenci*. Nejvýraznějšího uplatnění kadence dosáhneme jejím umístěním do závěru harm. věty.

Poznámka:

Kadence je nejstručnějším možným případem harmonické věty (lze ji charakterizovat jako harmonickou analogii „holé věty“ a rozsáhlejší harmonickou větu jako analogii „věty rozvité“).

§ 15 Pokyny k praktickým kompozičním cvičením. Perspektiva dalšího zdokonalování

- Je výhodné prakticky procvičovat harmonickou větu ve *čtyřhlasé sazbě*. Čtyřhlas odpovídá také sazbě, s níž se můžeme nejčastěji setkat v praxi (pokud jde o hudbu klasicko-romantického slohu).
- Jednotlivé hlasy pracovní nazýváme podle hlasů smíšeného sboru v pořadí zdola nahoru: *bas, tenor, alt, soprán*. Lze mezi nimi rozlišovat dvojici *hlasů vnějších* proti dvojici *hlasů vnitřních* anebo jeden *hlas spodní* (bas) proti třem *hlasům vrchním*.
- Máme k dispozici výběr z většího množství možností úpravy akordů a vedení hlasů.
- Nadále se před námi otevírají následující *možnosti rozvíjení a obohacování harmonické věty*:
 - Základní stadium:
 - užití *obratů akordů* v průběhu harmonické věty,
 - užití akordů postavených na vedlejších stupních jako *zástupců harmonických funkcí*,
 - užití *akordů vyšších tříd* (čtyřzvuků atd.),
 - *melodizace* (popř. polyfonizace) hlasů,
 - obměny *stylizace* (faktury).
 - Vyšší stadium:
 - *modulace* (změna tóniny v průběhu harmonické věty),
 - užití *mimotonálních harmonických funkcí*,
 - *alterace*.

Uvedené možnosti naznačují v kostce obsah (syllabus) celé nauky o klasické harmonii (tj. obsah následujícího textu až po 18. lekci).

Naše cvičení začnou kompozicí kadence. V průběhu dalšího studia budeme tento základ postupně rozšiřovat a obohacovat o všechny uvedené možnosti tak, jak se s nimi budeme seznamovat v systematickém výkladu.

§ 16 Pracovní metody kompozičního procvičování

- *harmonizace* zadané melodie (lidové písně nebo melodie uměle vytvořené),
- kompozice harmonické věty na základě zadaného *číslovaného basu* (*generálbasu*),
- kompozice *volné harmonické věty* na základě určitého zadání.

Je vhodné každý nový problém ihned po systematickém výkladu procvičit *vše-
mi jmenovanými pracovními metodami v různých tóninách dur i moll*.

§ 17 Pracovní pravidla

- Odpovídají kompoziční praxi v oblasti klasické harmonie*.
- Pro nás mají metodický význam („pravidla hry“ pro praktické procvičování) a budeme je považovat za závazná po celou dobu studia klasické harmonie.
- Pro studium a procvičování moderní harmonie budou pak formulována nově a poněkud jinak.
- Mezi pracovními pravidly rozlišujeme:
 - *zákazy a příkazy* – závazné vždy,
 - *doporučení* – nejsou závazná, avšak poukazují k optimálnímu řešení.

§ 18 Pracovní pravidla vedení melodické linie
(tj. jednoho melodického hlasu)

Existují následující možnosti vedení melodické linie:

Postupy

- o sekundu – *kroky*,
- o tercii – *obkroky*,
- o kvartu a více – *skoky*.

* Existují samozřejmě výjimky (např. často uváděný příklad zdvojeného citlivého tónu v motivu Vyšehrada ve Smetanově *Mé vlasti*); jde však vesměs o výjimky „potvrzující pravidlo“, jež je obecně platné.

Melodické intervaly

- *zpěvné* – č. 1, m., v. 2, m., v. 3, č. 4, č. 5, m., v. 6, m. 7 (pouze!), č. 8
- *méně zpěvné* – v. 7 a všechny zmenšené,
- *nezpěvné* – všechny zvětšené.

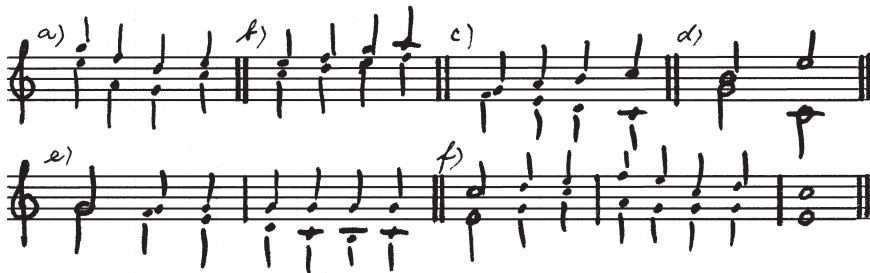
Vlastní pravidla:

- V hlavní melodii lze užívat všechny intervaly,
- v ostatních hlasech jsou nezpěvné postupy zakázány,
- skok v melodii je vhodné následně vyplnit zpětným postupem (zcela nebo alespoň částečně),
- doporučuje se vystavět v melodii jeden horní a popř. i jeden spodní vrchol.

§ 19 Pracovní pravidla vedení dvojhlasu

Existují následující možnosti současného průběhu dvou hlasů:

- *rovný pohyb* – stejný směr pohybu, postup v různých intervalech (a),
- *rovnoběžný = paralelní pohyb* – stejný směr pohybu, postup ve stejných intervalech (b),
- *protipohyb* – v navzájem opačném směru (c), jeho zvláštním případem je pohyb *antiparalelní* v navzájem opačném směru, avšak ve stejných intervalech (d),
- *stranný pohyb* – jeden hlas se pohybuje, jeden hlas setrvává na stejném tónu (e),
- *smíšený pohyb* – kombinace předcházejících možností (f).



Vlastní pravidla*:

Je zakázán

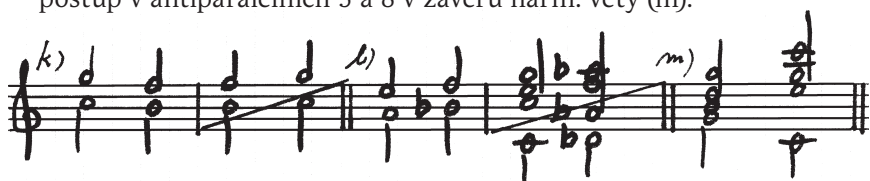
- rovnoběžný pohyb v intervalech kvinty a oktávy, event. primy, tzv. *paralelní kvinty a oktávy* (g),
- postup v *antiparalelních* 5 a 8 (h),
- postup v *paralelních* 2 a 7 a nástup 2 a 7 rovným pohybem (i)*,
- postup v tzv. *skrytých oktávách* ze 7, 9 nebo 2; skrytými 8 a 5 rozumíme nástup těchto intervalů rovným pohybem; podle přísných pravidel vokální polyfonie byly původně zakázány všechny; náš zákaz, soustředující se na vyložené nečistoty při vedení hlasů, se týká již jen jejich nepatrného zbytku (j)*.



Výjimky ze zákazu:

Je povolen

- paralelní postup z č. 5 do zm. 5 (ne však naopak!) (k),
- postup v paralelních kvintách o půltón (není však vhodný mezi vnějšími hlasy) (l)*,
- postup v antiparalelních 5 a 8 v závěru harm. věty (m).



Poznámka:

Zvláštním případem skrytých kvint jsou i tzv. *kvinty lesních rohů*, v klasicismu velmi oblíbené:

* Ve výčtu jsou pro přehled uvedena všechna důležitá pravidla. Ne všechna musíme již nyní z hlediska našich praktických úkolů znát. Ta, která zatím nebudeme potřebovat a jejichž potřeba vyplyne později, jsou zde označena*.



Kvinty lesních rohů vyplývaly z tónových možností přirozených lesních rohů, schopných realizovat pouze tzv. *vyšší harmonické* neboli *aliquotní tóny* (viz dále § 156). Náš notový příklad využívá konkrétně 5., 6., 8., 9. a 10. tón řady alikvotních tónů (srov. s přehledem tónů řady u § 156).

► Cvičení:

Vyhledejte a označte v následujících příkladech chybné postupy:



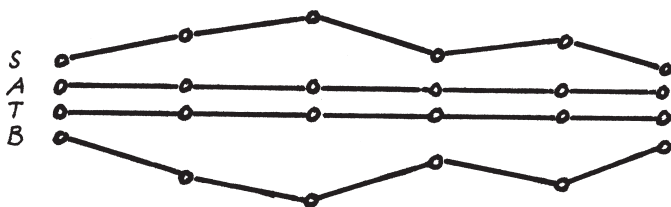
§ 20 Pracovní pravidla čtyřhlasé sazby

- Písemné úlohy vypracováváme na dvou notových osnovách, spojených svorkou (podobně, jako je zapisován klavírní part). Vrchní osnova mívá zpravidla předepsaný houslový klíč, spodní basový. Do vrchní osnovy píšeme vrchní hlasy, do spodní bas, někdy i tenor (pohybuje-li se v hlubší poloze).
- Je třeba dbát na *melodické vedení sopránu a basu*.
- *Vzdálenosti mezi hlasy* nesmějí překročit intervaly stanovené v následujícím přehledu. Uvedené výjimky lze připustit pouze pro jediný akord, nikoliv pro akordický sled.

soprán	➤	max. 8 (výjimečně více)
alt	➤	max. 6 (výjimečně 8)
tenor	➤	libovolně, bez omezení
bas	➤	

Pohyb hlasů:

- vnější hlasy (soprán, bas) mohou být jako nositelé melodických linií* pohyblivější,
- v jejich vzájemném vztahu je vhodný protipohyb,
- v případě vedení vnitřních hlasů se v zájmu plynulosti průběhu doporučuje spíše setrvání, resp. postup nejkratším směrem k nejbližšímu tónu následujícího akordu. Skoky nejsou vhodné.



Křížení hlasů je zakázáno (tj. např. pohyb basu nad tenor apod.)



Poznámka 1:

Křížení hlasů bývá snadno přehlédnuto zejména tehdy, dojde-li k němu mezi osnove-
mi notového zápisu.

Poznámka 2:

Zákaz křížení hlasů se týká pouze harmonie, nikoli polyfonie. V kontrapunktu je kří-
žení hlasů povoleno; mnohdy právě jím může být podtržena samostatnost a vzájem-
ná vyváženost významu jednotlivých hlasových linií.

* V souvislosti s oběma vnějšími hlasy mluví P. Hindemith o „nadřazeném dvojhlasu“ (*Unterwei-
sung im Tonsatz*).

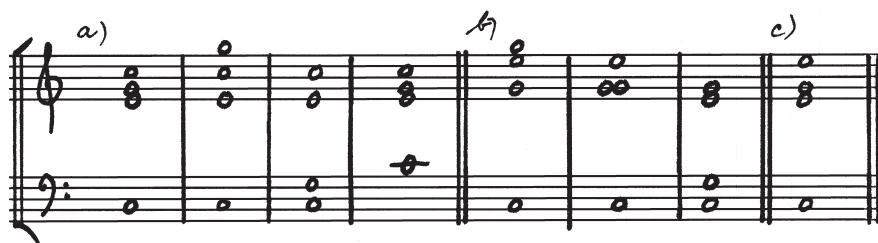
§ 21 Čtyřhlasá úprava kvintakordů na hlavních stupních (kvintakordů harmonických funkcí)

Doporučení:

- Nejčastěji zdvojujeme základní tón (a),
- není-li to možné, zdvojujeme kvintu (b),
- nejméně výhodné je zdvojení tercie (c).

Lze shrnout do schématu

1 – 5 – 3

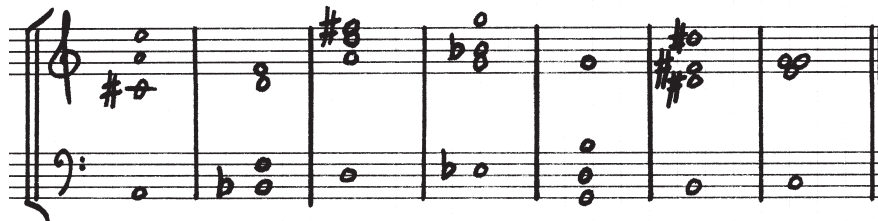


Důležité pravidlo:

Je zakázáno zdvojovat citlivý tón!

► Cvičení:

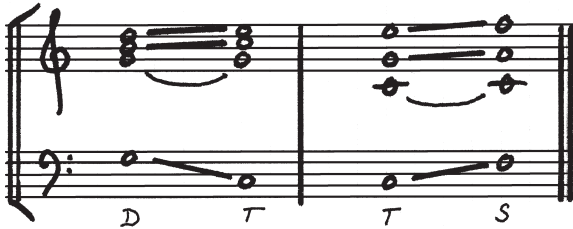
1. Tvořte písemně a u klavíru kvintakordy všech tří harmonických funkcí v různých tóninách dur i moll a v různých polohách i rozlohách.
2. Analyzujte v kadenci vzájemný vztah (příbuznost–nepříbuznost) bezprostředně sousedících akordů.
3. Která z následujících úprav trojzvuků nemůže být užita ve funkci dominanty a proč? Analyzujte jednotlivé úpravy (polohu, rozlohu).



§ 22 Přísný spoj příbuzných kvintakordů

Pravidlo a postup:

- vedeme bas po základních tónech obou akordů,
- společný tón (společné tóny) zadržíme v témže hlase,
- zbývající hlasy vedeme nejkratším směrem:

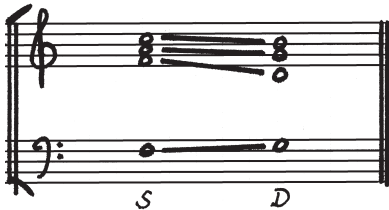


► Cvičení:

1. Hledejte společné tóny T-S, D-T v tóninách dur i moll.
2. Vypracujte písemně ve čtyřhlasu spoje akordů těchto funkcí v různých tóninách dur a moll a v různých úpravách. Zkontrolujte, zda vám nevznikly mezi některými hlasy zakázané postupy a zda úprava všech akordů odpovídá požadavkům správné úpravy.
3. Naučte se hrát vypracované spoje na klávesovém nástroji.

§ 23 Spoj nepříbuzných kvintakordů
(„pravidlo protipohybu“)*Pravidlo a postup:*

- vedeme bas po základních tónech obou akordů,
- vrchní hlasy vedeme protipohybem k basu:

*Poznámka:*

Kdybychom nedodrželi pravidlo protipohybu, vznikly by mezi basem a vrchními hlasy zakázané postupy paralelních kvint a oktáv. Přesvědčte se o tom!

► Cvičení:

1. Vypracujte písemně ve čtyřhlasu spoje akordů S-D v různých tóninách dur a moll a v různých úpravách. Opět zkontrolujte, zda nevznikly zakázané postupy a zda úprava všech akordů odpovídá všem požadavkům.
2. Naučte se hrát vypracované spoje na klávesovém nástroji.
3. Tvořte kadence v různých tóninách dur a moll písemně a ověřte si jejich zvuk u klavíru. Střídejte přitom různé polohy a rozlohy v úpravě výchozího tónického kvintakordu.
U každého písemného příkladu označte pod osnovou na začátku tóninu (dur velkým písmenem, moll malým) a pod jednotlivými akordy značky harmonických funkcí (tuto zásadu dodržujte z cvičných důvodů u písemných úloh i nadále).

§ 24 Stylizace harmonické věty

V živém hudebním projevu mívá harmonická věta jen zřídka podobu čistého a ničím nekomplikovaného sledu akordů, jak jsme jej zatím měli možnost poznat. Mnohem častěji je rozmanitým způsobem stylizována. Zvolená *stylizace* (též *sazba*, *faktura*) je již výsledkem skladatelovy *invence* (nápadu), nelze pro ni tedy stanovit žádná pevná pravidla ani konkrétní návod. Obecně lze doporučit, aby adept kompozice usiloval v rámci jedné harmonické věty o celkově jednotný řád stylizace.

Pro názornost a pochopení podstaty stylizace uveďme několik příkladů charakteristických typů stylizace:

- výchozí harmonická věta (kadence) (a),
- *figurativní stylizace* (b),
- *příznávková stylizace* (c),
- *melodizace sopránu* (d),
- *polyfonní stylizace* (e),
- *virtuózní nástrojová stylizace* (klavírní) (f).

► Cvičení:

1. Pokuste se o jednoduché stylizace dosud vypracovaných harmonických kadencí (figurativně, příznávkově).
2. Pokuste se vyčíst ze stylizované harmonické věty (např. úryvku některého Bachova preludia) průběh funkcí harmonické kadence (tj. „dešifrovat“ stylizovanou harmonickou větu). Podaří-li se vám to, jste na dobré cestě k osvojení si schopnosti harmonické analýzy.

Handwritten musical exercises for guitar, organized into six systems (a) through f). Each system consists of two staves (treble and bass clef) and includes chord symbols (T, S, D) and rhythmic markings.

a) Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Chords: T, S, D, T. Rhythmic markings: 3/4, 4/4.

b) Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Chords: T, S. Rhythmic markings: 3/4, 4/4.

c) Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Chords: D, T, T, S, D, T. Rhythmic markings: 3/4, 4/4.

d) Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Chords: T, S, D, T. Rhythmic markings: 3/4, 4/4.

e) Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Chords: T, S, D, T. Rhythmic markings: 2/4, 4/4.

f) Treble clef, common time (C). Bass clef, common time (C). Chords: T, S, D, T. Rhythmic markings: 3/4, 4/4.

Poznámka 1:

Problematika stylizace je úkolem k řešení nejen pro skladatele, nýbrž i pro analytika, tedy např. instrumentalistu, který stojí před úkolem orientovat se v harmonii „zašifrované“ do mnohdy komplikovaně vyhlížející stylizace, jejíž rozkrytí je nezbytným předpokladem proniknutí k vlastnímu hledanému harmonickému plánu analyzované skladby. Je proto vhodné vybírat jako příklady k analytickým cvičením nejen ukázky z tohoto hlediska jasné a neproblematické, nýbrž i ony stylizačně „zašifrované“ (jejich bohatý výběr nám nabízí zejména klasické ornamentální variace).

Poznámka 2:

V dalších kompozičních cvičeních, jež budou následovat, se pokuste alespoň občas uplatnit i některý ze způsobů stylizace, o které jste se pokusili v tomto oddílu.

§ 25 Rozšíření melodických možností sopránu

Pokud jsme nabyli jistoty v písemném i klavírním vytváření kadence v různých tóninách dur a moll a v různých úpravách (polohách, rozlohách), můžeme přistoupit k postupům, které nám

- dávají určitý prostor k *samostatnému vytváření melodické linie* sopránu („tvůrčí svoboda“),
- zároveň však představují jisté riziko, pokud jde o pravděpodobnost výskytu náhodné chyby ve vedení hlasů; z toho vyplývá *nutnost podrobné kontroly* každého vytvořeného postupu (hlas po hlasu) z hlediska dodržení pracovních pravidel („tvůrčí kázeň“, „tvůrčí zodpovědnost“).

Jde o následující postupy:

- *změna polohy* kvintakordu,
- *volný spoj* příbuzných kvintakordů.

§ 26 Změna polohy kvintakordu

Pravidlo a postup:

- bas setrvává na základním tónu akordu,
- soprán postupuje nahoru nebo dolů po jednotlivých tónech akordu,
- vnitřní hlasy – buď postupují v rovném pohybu se sopránem,

- nebo (v případě většího rozsahu melodické linie sopránu, zejména při skocích) zachovávají zásadu postupu nejkratším směrem, důsledkem čehož je i změna rozlohy (těsná → široká apod.):



Poznámka:

Změna polohy kvintakordu umožňuje melodický pohyb, aniž by došlo ke změně harmonické funkce. Takovýto typ melodického pohybu vykazuje celá řada klasických témat:



► Cvičení:

Komponujte kadence v dur i moll s využitím změn polohy kvintakordů. Příklad:



§ 27 Volný spoj příbuzných kvintakordů

Při volném spoji příbuzných kvintakordů

- nezadržujeme společný tón,
- hlasy vedeme nejkratším směrem, avšak opačně než při spoji přísném,
- citlivý tón *musí být rozveden* ve vyšším hlase – buď v téže, nebo vyšší oktávě:



► Cvičení:

1. Komponujte harmonické věty s uplatněním volných spojů kvintakordů.
2. Pokuste se o analýzu z hlediska určení přísných a volných spojů v příkladu v §30 a v závěru §31.

Poznámka:

Při dosažení určitého potřebného stupně samostatnosti můžeme pravidlo volného spoje aplikovat v obecném smyslu, tj.:

- při volném spoji lze postupovat *zcela volně* – s jedinou podmínkou, a to, že *jsou respektována pracovní pravidla stavby akordů a vedení hlasů*.

Přesto však doporučujeme, aby takto volně postupovali ve zcela výjimečných případech jen ti, kdo s jistotou zvládli dosavadní úkoly.

5. LEKCE — HARMONICKÁ VĚTA – ZPŮSOBY PROCVIČOVÁNÍ

§ 28 Generálbas (číslovaný bas)

Je součástí kompoziční a interpretační praxe barokní hudby (J. S. Bach, G. F. Händel aj.). Sloužil ke zjednodušenému zápisu akordů harmonického doprovodu (srov. dnešní kytarové značky).

Je to společný basový part (pro kontrabas, violoncello, fagot apod., levou ruku cembala nebo varhanní pedál), u jehož jednotlivých not jsou číslicemi vyznačeny akordy, které se při interpretaci realizují na klávesovém nástroji (cembalo, varhany). Číslice značí intervalovou vzdálenost důležitých akordických tónů od basu při zachování platnosti příslušného předznamenání, průběžné chromatické posuny jsou uvedeny přímo u jednotlivých číselných značek.

Pro nás bude mít číslovaný bas dvojí význam:

- možnost praktického procvičení stavby akordů a správného vedení hlasů v rámci zadané harmonické věty,
- podrobnější poučení o barokní kompoziční a interpretační praxi.

Doporučení:

Při písemném (popř. i improvizovaném klavírním) vypracovávání generálbasu usilujme

- o stavbu melodické linie sopránu,
- o využití všech prostředků spojování akordů a vedení hlasů, které jsme dosud ovládli.

Při vypracovávání opět označme z cvičných důvodů u každého příkladu tóninu a harmonické funkce (viz příklad níže u § 29).

§ 29 Přehled generálbasových značek*

basová nota bez čísla	kvintakord
posuvka pod notou	chromaticky posunutá (zvýšená nebo snižená) tercie
basová nota s číslem 6	sextakord
basová nota s číslem $\frac{6}{4}$	kvartsextakord
basová nota s číslem 7	septakord
basová nota s číslem $\frac{6}{5}, \frac{4}{3}, 2$	obraty septakordu
basová nota s číslem $\frac{9}{7}$	nónový akord
basová nota s číslem $\frac{7}{6}, \frac{5}{4}, \frac{3}{2}$	obraty nónového akordu
posuvka u předepsané číslice	chromatický posun (zvýšení nebo snížení) příslušného intervalu

Příklad písemného vypracování zadaného generálbasu

Zadání:



* V tabulce jsou pro přehled uvedeny všechny běžné značky generálbasu. Pro naši praktickou potřebu prozatím stačí znát první dvě (ostatní přibereme do své praxe v průběhu dalšího studia).

Vypracování:

► Cvičení:

Vypracujte generálbas podle následujících zadání:

§ 30 Volná harmonická věta

Kompozice volné harmonické věty tříbí naši harmonickou představivost, fantazii a invenci.

Postup:

- Zvolme a předepišme takt a tóninu (pokud nejsou zadány),
- zvolme a formou funkčních značek předepišme pod osnovu *harmonický plán* (tj. sled harmonických funkcí) v určitém rytmu
 - buď stejných rytmických hodnot (můžeme vyzkoušet průběh věty v hodnotách kratších, např. čtvrtkových, i delších, např. celých),
 - nebo nestejných rytmických hodnot (v tom případě usilujme v jejich sledu o určitý řád, např. pravidelné opakování půlová – 2 čtvrtkové apod.);
- zvolme úpravu (polohu, rozlohu) počátečního akordu (pokud nebyla zadána),

- při písemném (popř. i klavírním) vypracovávání dbejme, podobně jako u generálbasu, na stavbu melodické linie sopránu a na využití všech nám dosud známých prostředků.

Poznámka:

Při stanovení harmonického plánu nezapomínejme na obecné požadavky klasické harmonie týkající se:

- přítomnosti T na začátku a na konci harmonické věty,
- povinnosti rozvést D do T,
- nevhodnosti postupu D-S apod.



► Cvičení:

Zkomponujte několik volných harmonických vět v tóninách dur i moll s uplatněním všeho, co z harmonie dosud znáte.

§ 31 Kompoziční výstavba harmonické věty. Závěry

Dalšího zdokonalení kompozičních dovedností dosáhneme, pokusíme-li se o promyšlení harmonické věty i z hlediska *tektonického* (tj. stavebného); z tohoto hlediska je třeba věnovat pozornost zejména:

- *melodické linii* sopránu (zopakujme si pravidla vedení melodie z § 18),
- *formě* (tj. tvaru), zejména pokud jde o jasné a přehledné členění celku. Nejjednodušším pravidelně členěným formovým útvarem je tzv. *perioda*, tj. celek sestávající ze dvou částí, zvaných *polověty*; jsou to:
 - *předvěti*: představme si je jako položenou otázku,
 - *závěti*: představme si hudební odpověď:



K přehlednosti a srozumitelnosti formy přispívá i harmonické vybavení. Z tohoto hlediska je zvláště důležité harmonické řešení *závěrů* jednotlivých částí (v našem případě polovět).

Závěr je sled posledních dvou harmonických funkcí harmonické věty i jejích jednotlivých částí.

Harmonická věta jako celek bývá uzavřena sledem funkcí:

- D T (tzv. *autentický* závěr – běžný v převážné většině západo- a středoevropské hudby) nebo
- S T (tzv. *plagální* závěr – v západo- a středoevropské hudbě se vyskytuje zřídka, častý výskyt v hudbě východoevropské, zejména ruské).

Závěr může být:

- *celý*, vyústí-li do T,
- *poloviční*, ústí-li do netónické funkce (D, S).

Z kombinace uvedeného vyplývají 4 možnosti:

- *celý závěr autentický* – D T
- *poloviční závěr autentický* – T D
- *celý závěr plagální* – S T
- *poloviční závěr plagální* – T S

Celý závěr může být:

- *dokonalý* – jsou-li oba závěrečné akordy v základním tvaru, závěrečná tónika na těžké době a v oktávové poloze, jíž je melodicky dosaženo sekundovým krokem sopránu shora nebo zdola,
- *oslabený*
 - *harmonicky* – není-li dodržena podmínka základního tvaru závěrečných akordů nebo podmínka oktávové polohy závěrečné tóniky,
 - *melodicky* – není-li dodržena podmínka sekundového kroku do oktávové polohy závěrečné tóniky,
 - *metrorytmicky* – není-li dodržena podmínka závěrečné těžké doby.

Uplatnění závěrů v harmonické větě:

- *předvětí otevřeno* (popř. pootevřeno) užitím buď závěru polovičního, nebo závěru celého oslabeného,
- *závětí uzavřeno* užitím celého závěru; nejvýraznějšího ukončení harmonické věty je dosaženo užitím závěru dokonalého.

Poznámka 1:

V případě závěrečného tónického kvintakordu je povolena neúplná úprava, a to o vynechané kvintě a o ztrojeném základním tónu.

Poznámka 2:

Zcela mimo vyjmenované kategorie se nachází tzv. *zavěr klamný*. Bude vyložen dále v §40).

► Cvičení:

1. Analyzujte závěry

2. Zkomponujte rozvinutou a členěnou harmonickou větu s uplatněním zásad kompoziční práce se závěry a jejich využití při tektonické výstavbě hudebního celku.

§ 32 Harmonizace zadané melodie „tón po tónu“

Při harmonizaci melodie jde o třetí z forem kompozičního procvičování harmonického myšlení, rozvíjející opět z jiné strany naši harmonickou představivost a fantazii a obecně hudebnost.

Postup:

- Zapišme ve zvolené nebo zadané tónině zadanou melodii jako budoucí soprán (mějme na mysli, že pod ní bude ještě třeba prostoru pro další hlasy; z graficko-technických důvodů se doporučuje psát nožičky sopránu nahoru),

- analyzujeme si členění melodie na části (předvěti, závěti apod.),
- pod basovou osnovou předepíšeme u každého tónu melodie harmonickou funkci, ve které je obsažen,
- v případě dvojí možnosti zvolíme tu, která lépe odpovídá zásadám stavby harmonické věty i našemu přirozenému harmonickému citění,
- zvláštní pozornost věnujme při promýšlení harmonického plánu závěrům jednotlivých částí i celku,
- napíšeme bas,
- doplníme vnitřní hlasy,
- zkontrolujeme správnost jednotlivých akordických spojů.

Příklad postupu harmonizace „tón po tónu“:

a) ACH SYNKU, SYNKU

The score illustrates the process of harmonicization 'tone by tone'. It shows a vocal melody in G major, 3/4 time. The piano accompaniment is built up in three systems. In each system, the piano line shows the addition of new chords and bass notes while keeping previous ones. Handwritten annotations 'g:' and 'T' are placed below the piano line in each system, likely indicating the harmonic function or quality of the chords being added.

c)

► Cvičení:

Harmonizujte „tón po tónu“:

JA' DO LEŠA NEPOJEDU

Z JEDNEJ STRANY

OSIŘELO DI'TĚ

§ 33 Melodické tóny – základní charakteristika a rozlišení

Melodické tóny představují další rozšíření melodických možností sopránu i ostatních hlasů.

Lze mezi nimi rozlišit melodické tóny:

- *akordické* – jsou součástí znějících akordů,
- *neakordické* – nejsou součástí znějících akordů.

Mezi *neakordické tóny* náleží:

- *průchod*,
- *střídavý tón*,
- *průtah*,
- *předjímka (anticipace)*.

Akordickým tónem umožňujícím rovněž obohacení melodické linie je tzv. *následný akordický tón*.

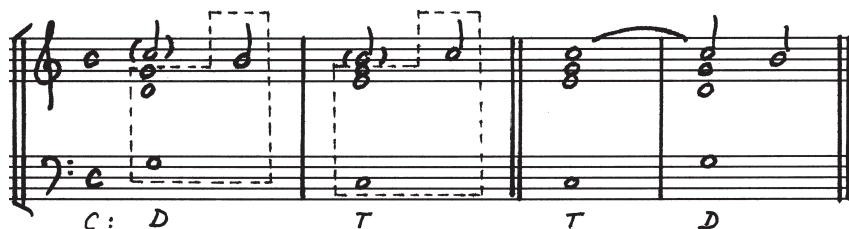
Průchod je *neakordický tón* nastupující na lehké době a vyplňující stupňovitě mezeru mezi dvěma tóny akordickými.



Střídavý tón je *neakordický tón* nastupující na lehké době a střídající akordický tón vrchní nebo spodní sekundou.



Průtah je *neakordický tón* nastupující na *těžké době* a rozvádějící se na době lehké sekundovým krokem do tónu akordického. Je výhodné, je-li připraven předcházejícím akordem.



Předjímka (anticipace) je neakordický tón na lehké době, který je však již součástí akordu následující těžké doby (předjímá jej).



Následný akordický tón je součástí znějícího akordu a nastupuje na lehké době, následně po jeho nástupu.



Poznámky pro snadnější orientaci a zapamatování:

- průtah jako jediný z melodických tónů nastupuje na těžké době, všechny ostatní na lehké,
- průchod i střídavý tón nastupují zcela shodným způsobem, rozliší se až za zněním rozvodného tónu.

► Cvičení:

Analyzujte následující příklad (určete tóninu, harmonické funkce a analyzujte melodické tóny):



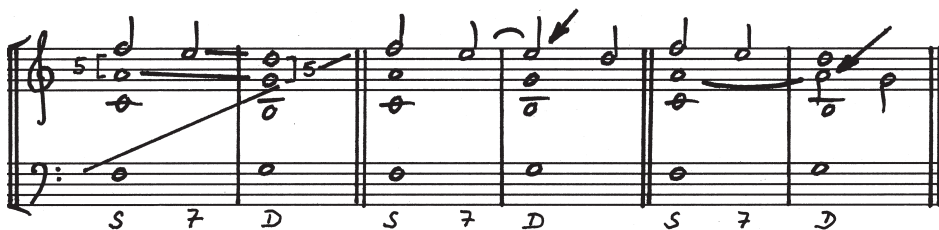
§ 34 Kompozice volné harmonické věty s melodickými tóny v sopránu

Pravidla pro kompoziční práci:

Melodické tóny nám často uvolňují ruce, protože v mnoha případech umožňují „únik“ z obtížné řešitelné nebo neřešitelné situace. Počítejme s těmito možnostmi a naučme se těchto výhod účelně a smysluplně využívat.

Příklad:

Odstranění paralelních kvint průtahem:



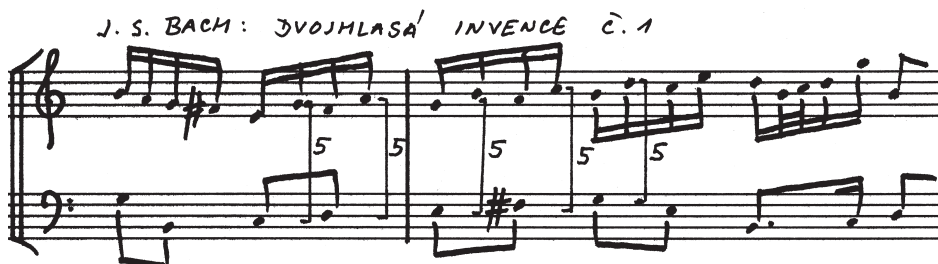
Zároveň nás však práce s melodickými tóny zavazuje k dodržování dalších pravidel:

- neakordický tón smí postupovat pouze na „neobsazené“ místo (ostatní hlasy musí toto místo včas „uvolnit“),

- práce s melodickými tóny nás (zatím) nezbavuje povinnosti vyhnout se nezpěvným postupům při vedení hlasů,
- zakázané paralelní postupy je třeba kontrolovat a odstraňovat ve dvou rovinách:
 - od akordu k akordu (jako dosud),
 - od melodického tónu k bezprostředně následujícímu tónu akordického:

- Pro následný akordický tón platí zákaz tzv. *následných oktáv*:

Tzv. *následné kvinty* nejsou na závalu:



Poznámky k procvičování:

- Je vhodné začít od harm. věty využívající střídavých tónů (jsou nejsnadnější), dále procvičovat průchody, anticipace a nakonec průtahy (jsou nejobtížnější). S následnými akordickými tóny již dokážeme pracovat – naučili jsme se tomu při změně polohy kvintakordu.
- Po procvičování jednotlivých druhů melodických tónů můžeme přistoupit ke smíšenému procvičování všech druhů v rámci jediné harmonické věty.

Postup:

- Protože u melodických tónů je důležitá metrorytmická situace (průchod, střídavý tón na lehké, průtah na těžké době atd.), je nutné psát příklady *v konkrétním metru*.
- Jako vždy, i nyní si rozvrhneme (a napíšeme pod osnovu) sled harmonických funkcí,
- vypracujeme bas,
- vypracujeme melodickou linii a zároveň se snažme uplatnit mezi akordickými tóny i tóny melodické – neakordické; nezapomínejme přitom na jejich správné umístění v taktu, nástup a rozvod (nebezpečí vzniku zakázaných postupů mezi sopránem a basem);
- doplníme vnitřní hlasy, přičemž
 - opět kontrolujeme a odstraňujeme zakázané postupy mezi všemi hlasy,
 - dbejme na prostor pro rozvod melodických tónů (včas jim „uvolňujeme“ místo).
- Na závěr zkontrolujeme, zda jsme opravdu vyhověli všem pracovním pravidlům obecným i speciálním (nově zavedeným pro práci s melodickými tóny).

► Cvičení:

Komponujte volné harmonické věty v různých tóninách dur i moll s uplatněním melodických tónů v sopránu. Příklad:

Závěrečná poznámka:

Pokud jste zvládli dosavadní úkoly bez chyby, zvládli jste z harmonie již mnoho. Perfektní ovládnutí dosavadní látky vám usnadní mnoho práce do budoucna:

- pochopení a ovládnutí systematiky složitějších jevů,
- schopnost analyzovat harmonické jevy v kompozicích mistrů,
- schopnost samostatného kompozičního řešení harmonických úloh.

§ 35 Harmonizace melodií s využitím melodických tónů

Ovládnutí práce s melodickými tóny výrazně rozšiřuje naše možnosti, i pokud jde o harmonizaci melodie.

Postup:

- Podle charakteru melodie zvážíme, bude-li vhodné střídát harmonické funkce po delších úsecích (takt, dva i více taktů) nebo častěji (půl taktu, na každou dobu apod.);
- rozvrhneme a pod osnovou vyznačíme průběh harmonických funkcí, přičemž máme na mysli:

- rozlišení a harmonické uplatnění jednotlivých akordických i neakordických tónů v melodii,
- kontrolu a vyloučení zakázaných postupů mezi sopránem a basem;
- zvláštní pozornost věnujeme závěrům.

Poznámka:

Pokud nám to naše přirozená harmonická představa i zkušenost dovolí, snažme se vycházet z tzv. *latentní* neboli *skryté harmonie*, tj. harmonického průběhu, který cítíme pro danou melodii jako nejpřirozenější.

► Cvičení:

1. Harmonizujte lidové písně s využitím všeho, co dosud z harmonie znáte:

ŠLA ANIĚKA DO HAJÍČKA

ACH, NENÍ TU, NENÍ

2. Vraťte se k písním z §32 a zharmonizujte je znovu – ve světle nových poznatků a zkušeností.

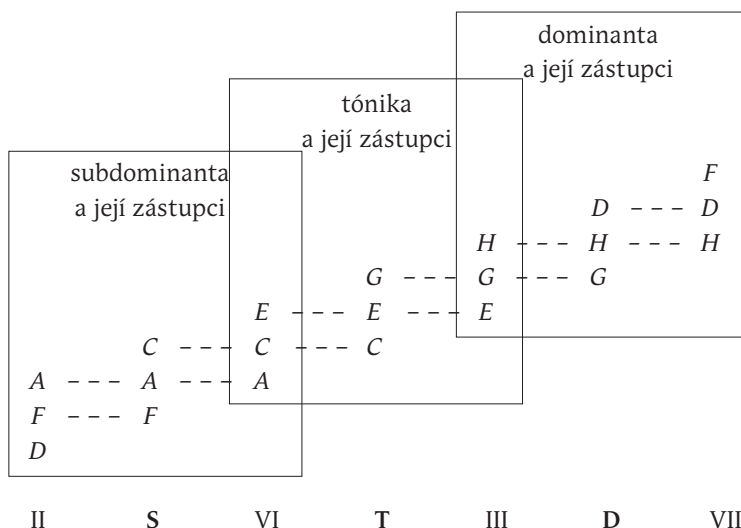
6. LEKCE — HARMONICKÁ VĚTA S KVINTAKORDY NA VEDLEJŠÍCH STUPNÍCH TÓNINY

§ 36 Zástupci harmonických funkcí

Harmonické funkce mohou být zastoupeny i kvintakordy postavenými na dalších, tzv. *vedlejších stupních* tóniny, tj. na jejím II., III., VI. a VII. stupni.

Úlohu *zástupce* harmonické funkce může plnit trojzvuk, který má s trojzvukem vlastní harmonické funkce většinu, tj. 2 společné tóny. Z toho vyplývá, že každá harmonická funkce má 2 zástupce, a to trojzvuky terciové příbuznosti (spodní, vrchní):

- *tónika (T)* má zástupce na VI. stupni a na III. stupni,
- *subdominanta (S)* má zástupce na II. a na VI. stupni,
- *dominanta (D)* má zástupce na III. a na VII. stupni.



Přehled lze vyjádřit též takto:

- II. stupeň je zástupcem subdominanty (S),
- III. stupeň může být zástupcem buď tóniky (T), nebo dominanty (D),
- VI. stupeň může být zástupcem buď subdominanty (S), nebo tóniky (T),
- VII. stupeň je zástupcem dominanty (D).

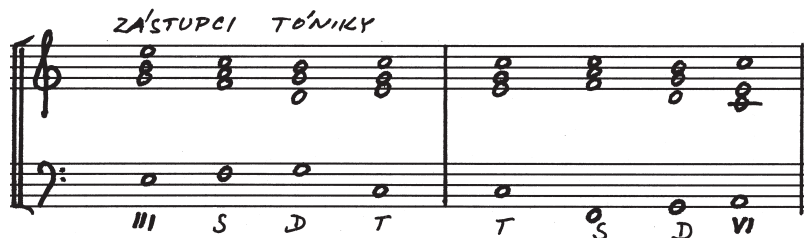
Ne všechny případy jsou v praxi stejně časté, i když jsou možné (viz příklady harmonických kadencí s uplatněním zástupců harmonických funkcí):

ZÁSTUPCI SUBDOMINANTY

Handwritten musical notation showing two examples of subdominant replacements in C major. The first example shows a progression of chords: C (T), II (S), D (T), T (T), T (T), VI (S), D (T). The second example shows a progression: T (T), S (S), VII6 (D), T (T), T (T), S (S), III6 (D), T (T).

ZÁSTUPCI DOMINANTY

Handwritten musical notation showing two examples of dominant replacements in C major. The first example shows a progression of chords: T (T), S (S), VII6 (D), T (T), T (T), S (S), III6 (D), T (T). The second example shows a progression: T (T), S (S), VII6 (D), T (T), T (T), S (S), III6 (D), T (T).



Jak je z příkladů zřejmé, o tom, která funkce je v tom či onom konkrétním případě akordem daného vedlejšího stupně zastupována, spolurozhoduje též kontext a úprava posuzovaného akordu.

Poznámka:

Kvintakordy vedlejších stupňů budeme ve výkladu i při procvičování označovat *římskými číslicemi*, vyjadřujícími vždy příslušný stupeň, čímž je zároveň odlišíme od

- označení kvintakordů hlavních stupňů funkčními zkratkami T, S, D,
- označení intervalů (v generálbasu i jinde) arabskými číslicemi.

Uvedený způsob označení nám zároveň ponechává volný prostor pro výklad funkčního zástupu v každém jednotlivém konkrétním případě.

► Cvičení:

1. Jmenujte kvintakordy vedlejších stupňů v tóninách dur a moll a určujte, které funkce zastupují.
Příklad – Tónina *A dur*:
II. stupeň *h d fis*, zastupuje subdominantu *d fis a*,
III. stupeň *cis e gis*, zastupuje tóniku *a cis e*, dominantu *e gis h*, atd.
2. Analyzujte (určete tóninu a harmonické funkce včetně zástupců, např. trojzvuk II. stupně – zastupuje S apod.)





§ 37 Čtyřhlasá úprava kvintakordů na vedlejších stupních

Doporučení:

- Nejčastěji zdvojujeme základní tón,
- není-li to možné, zdvojujeme tercii,
- nejméně výhodné je zdvojení kvinty.

Lze shrnout do schématu

1 – 3 – 5

Na rozdíl od kvintakordů na hlavních stupních, kde tomu bylo poněkud jinak:
1 – 5 – 3(!)

Zákaz zdvojení citlivého tónu platí i pro zástupce harmonických funkcí!

► Cvičení:

Upravte písemně do čtyřhlasu kvintakordy vedlejších stupňů v tóninách dur i moll...

§ 38 Příklady nejběžnějšího uplatnění kvintakordů vedlejších stupňů jako zástupců hlavních funkcí

Jako příklady nejběžnějšího uplatnění kvintakordů vedlejších stupňů uvedme spoje (resp. rozvody):

II → D
D → VI
T → III → S
VII → T

§ 39 Spoj II – D

V kadenčním akordickém sledu T – II – D – T



je možný dvojí funkční výklad kvintakordu II. stupně:

- jako zástupce S (stojí na jejím místě v kadenci),
- jako „dominanta k dominantě“ (odtud název „střídavá dominanta“, tradovaný staršími učebnicemi nauky o harmonii).

► Cvičení:

Zkomponujte kadenci T – II – D – T

- v různých tóninách dur i moll,
- s rozmanitými úpravami výchozí T (polohy, rozlohy),
- s uplatněním spojů volných i přísných.

Doporučení:

- Před započítím práce promyslete vzájemný vztah akordů bezprostředně sousedících v kadenci a samostatně si odvoďte pravidla a postup jejich spojování.
- Napříště dávejte při užití postupu II – D přednost volnému spoji před přísným. Důvody:
 - Takto se postup II – D podobá více postupu S – D, který zastupuje, než by tomu bylo při přísném spoji (vyzkoušejte si obě možnosti a porovnejte!),
 - v případě harmonických tónin (dur i moll) by při užití přísného spoje II – D došlo automaticky v některém hlasu k zakázanému nezpěvnému kroku zv. 2 (vyzkoušejte!).

§ 40 Spoj D – VI (tzv. klamný spoj)

Kvintakord VI. stupně zde po D vystupuje v roli zástupce tóniky.



Protože místo očekávané tóniky, „slibované“ předcházející dominantou, nastoupí kvintakord jiného stupně, hovoří se o tzv. *klamném spoji* (popř. *klamném závěru*, *klamném rozvodu*).

Pravidlo klamného spoje (je závazné!)

Vyplyvá z kombinace dvou protichůdných požadavků, a to:

- povinnosti vést vrchní hlasy v protipohybu k basu (nepříbuzné kvintakordy → pravidlo protipohybu),
- povinnosti rozvést dominantní citlivý tón přísně směrem vzhůru.

Pravidlo klamného spoje zní:

- Citlivý tón vedeme vzhůru,
- ostatní hlasy vedeme protipohybem dolů nejkratším směrem.
- V důsledku popsaného postupu dojde ke zdvojení tercie akordu VI. stupně (lze využít jako kontroly správnosti postupu).

► Cvičení:

1. Zkomponujte kadenci T – S – D – VI
 - v různých tóninách dur i moll,
 - s rozmanitými úpravami výchozí T (polohy, rozlohy).
2. Komponujte volné harmonické věty s uplatněním klamného spoje. Vyzkoušejte si sami různé možnosti řešení sledu dalších kvintakordů po VI. stupni a aplikujte na ně své znalosti spojování kvintakordů příbuzných i nepříbuzných.

§ 41 Kvintakord III. stupně a jeho použití v harmonické větě (spoj III – S)

Je výhodné použít kvintakord III. stupně k harmonizaci klesající melodie obsahující citlivý tón:



- jako kvinta III. stupně ztrácí citlivý tón svou tendenci k vzestupu (ztrácí tedy charakter „citlivého tónu“),
- po III. stupni může následovat S.

Poznámka 1:

V tónině moll postupujeme analogicky s tím, že klesající melodie uplatňuje přirozený (nezvýšený – aiolský) VII. stupeň. Řečené souvisí s třemi skutečnostmi:

- Jak bylo uvedeno, kvinta akordu III. stupně se neprojevuje jako citlivý a její zvyšování by tedy bylo zbytečné.
- Vlastní melodie postupuje dále po stupních klesající melodické moll, zamezujíc tak v dalším postupu možnosti vzniku nezpěvného kroku.
- Trojzvuk III. stupně je za takovýchto okolností durový, tedy konsonantní (v případě užití zvýšeného VII. stupně by byl zvětšený).

Poznámka 2:

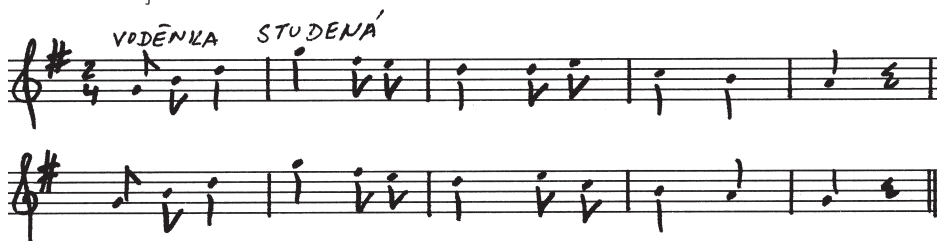
- Spoj T – III je spojením kvintakordů terciové příbuznosti.
- Větší pozornost spojení akordů terciové příbuznosti začali věnovat zejména skladatelé romantismu, na rozdíl od klasiků, dávajících přednost příbuznosti kvintové.
- Pro kvintakordy zaujímavý terciový vztah vůči tónice stanovila hudební teorie později též funkční označení *medianta* (střed mezi dvěma funkcemi, „mezifunkce“). Můžeme tedy mluvit o kvintakordu III. stupně jako o vrchní mediantě a o kvintakordu VI. stupně jako o spodní mediantě (další návaznosti výkladu k problematice systematiky mediant a práce s nimi v oblasti chromatické harmonie viz níže v § 154 a § 168).

Doporučení:

Znovu si zopakujte pravidla spojů kvintakordů příbuzných i nepříbuzných, aplikujte je na spoje kvintakordů terciové příbuznosti.

► Cvičení:

1. Použijte kvintakord III. stupně ve volné harmonické větě.
2. Komponujte harmonické věty v dur i moll s použitím kvintakordů vedlejších stupňů tak, aby nastupovaly jako kvintakordy terciově příbuzné s kvintakordy harmonických funkcí.
3. Zharmonizujte



§ 42 Kvintakord VII. stupně
a jeho uplatnění v harmonické větě

VII vystupuje výhradně jako zástupce D, nejčastěji ve tvaru sextakordu – VII6. Rozvádí se do T nebo do T6.



Poznámka:

Seznámení s kvintakordy vedlejších stupňů znamená pro nás značné rozšíření možností obohacování harmonické věty. Pro rychlé získání praktických zkušeností, pokud jde o jejich zvuk i možnosti jejich použití, doporučujeme cvičení v rozvíjení výchozí kadence v rozsáhlejší harmonické větě podle následujícího „klíče“ tvoření konvencionalizovaných (tj. běžných, zavedených, osvědčených) funkčních postupů, a to písemně i na klávesovém nástroji v různých tóninách dur i moll.

Konvencionalizované funkční postupy při rozvíjení harmonické věty s uplatněním kvintakordů vedlejších stupňů:

T – S – D – T

T – II – D – T

T – VI – S – D – T

T – VI – S – II – D – T

T – VI – II – D – T

T – VI – S – II – VII – D – T

T – VI – S – II – VII – III – VI – II – D – T

T – III – S – D – T

T – III – VI – S – D – T

T – III – VI – II – D – T

T – III – VI – II – D – T – S – VII – III...

T – D – VI – S – D – T

T – D – VI – II – D – T

T – D – VI – S – II – D – VI...

► Cvičení:

1. Procvičujte konvencionalizované funkční postupy podle výše uvedeného klíče v tóninách dur i moll – písemně i na klávesovém nástroji.
2. Vypracujte zadané úlohy z generálbasu (dodržte předepsanou polohu výchozího akordu). Nezapomeňte zapsat u každého příkladu též tóninu a harmonické funkce!

3. Harmonizujte:

ČO SA STALO NOVE'

MÁŠ, DĚVEČKO, MÁŠ

TEN STRAŇANSKY' KOSTELÍČEK

7. LEKCE — HARMONICKÁ VĚTA S OBRATY KVINTAKORDŮ

§ 43 Obraty kvintakordu

Je-li basovým tónem tercie kvintakordu ... *sextakord*

Je-li basovým tónem kvinta kvintakordu ... *kvartsextakord*

Znovu si zopakujme:

U obratů kvintakordu je nutno rozlišovat základní a basový tón.

Basovým tónem je vždy nejhlubší tón konkrétní úpravy (leží v basu); každý obrat má tedy jiný basový tón.

Základní tón (shodný s basovým tónem základního tvaru = kvintakordu) se úpravami nemění.

► Cvičení: Doplňte

tercie kvintakordu = ... sextakordu = ... kvartsextakordu

prima kvintakordu = ... sextakordu = ... kvartsextakordu

prima sextakordu = ... kvintakordu = ... kvartsextakordu

sexta sextakordu = ... kvartsextakordu = ... kvintakordu

kvinta kvintakordu = ... kvartsextakordu = ... sextakordu

kvarta kvartsextakordu = ... kvintakordu = ... sextakordu

sexta kvartsextakordu = ... sextakordu = ... kvintakordu

sexta sextakordu = ... kvintakordu = ... kvartsextakordu

prima kvartsextakordu = ... kvintakordu = ... sextakordu

Poznámka:

Funkční označení (resp. označení stupně) se při obrazech nemění, tj. zůstává shodné se základním tvarem! Rozhodující je pro ně tedy nikoli basový, nýbrž *základní tón*.

Např.: Tónický sextakord v *C dur* je *e g c* (nikoliv *c e a*), kvartsextakord VI. stupně v *C dur* je *e a c* (nikoliv *a d f*) apod.

§ 44 Sextakord

V basu má tercii kvintakordu, jehož je prvním obratem.

§ 45 Čtyřhlasá úprava sextakordu

Pro čtyřhlasou úpravu sextakordů hlavních i vedlejších stupňů platí tatáž doporučení jako pro čtyřhlasou úpravu příslušných kvintakordů, tj.:

U sextakordů hlavních stupňů:

- Nejčastěji zdvojujeme základní tón,
- není-li to možné, zdvojujeme kvintu (základního tvaru),
- nejméně výhodné je zdvojení tercie (základního tvaru).

Tj. např. u tóniky v *C dur* (u sextakordu i kvintakordu) přednostně zdvojujeme tón *c*, druhý v pořadí tón *g* a až jako poslední možnost tón *e*.

U sextakordů vedlejších stupňů:

- Nejčastěji zdvojujeme základní tón,
- není-li to možné, zdvojujeme tercii (základního tvaru),
- nejméně výhodné je zdvojení kvinty (– „ –).

Tj. např. u II. stupně v *C dur* (u kvintakordu i sextakordu) přednostně zdvojujeme tón *d*, na druhém místě tón *f* a jako poslední možnost tón *a*.

Shrnutí – pro kvintakordy i pro sextakordy:

hlavní stupně:

1 – 5 – 3

vedlejší stupně:

1 – 3 – 5

Všeobecný zákaz zdvojení citlivého tónu platí i pro obraty kvintakordů hlavních i vedlejších stupňů!

Příklady čtyřhlasých úprav sextakordů:

The first staff shows a sequence of nine measures, each containing a triad (T6) in C major. The second staff shows a sequence of nine measures, each containing a dyad (D6, D6, D6, II6, II6, III6, III6, VII6, VII6) in C major.

- Cvičení:
Upravte písemně do čtyřhlasu sextakordy...

§ 46 Sextakordy v harmonické větě

Doporučení pro spoje sextakordů:

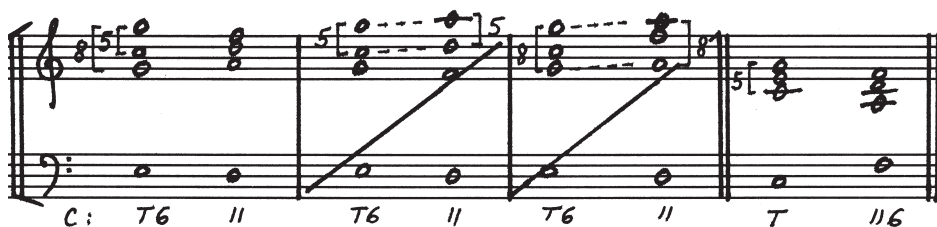
- *Sextakord – příbuzný kvintakord*

Zadržujeme společný tón, a to pokud možno ve vnitřních hlasech (možnost melodického pohybu sopránu):

The staff shows a sequence of chords: C, T, D6, T, S6, T6, D, T6, S. The chords are connected by a common tone in the inner voices.

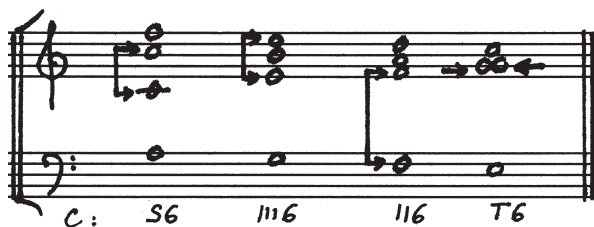
- *Sextakord – nepříbuzný kvintakord*

Není nutné dodržet pravidlo protipohybu. Je však třeba věnovat pozornost těm hlasům, které svírají „nebezpečné“ intervaly (8, 5):



– Sextakord – sextakord

U každého sextakordu je nutno zdvojit jiný interval (např. u prvního základní tón, u druhého tercii apod.):



► Cvičení:

Vypracujte číslovaný bas:



§ 47 Harmonizace melodie s použitím sextakordů

Nejvhodnější způsoby užití sextakordů (doporučení):

- u hlavních funkcí na lehkých dobách,
- na vedlejších stupních, zejména VII6 a II6 (vyzní jako výrazný zástupce S),
- jako prostředek harmonického oslabení autentického závěru (D-T6), vyžaduje-li to forma skladby (např. na konci předvětí, končí-li tónikou),
- obecně – vždy, přispěje-li sextakord k působivému vedení melodické linie basu.

Postup:

- Označíme si pod zápisem harmonické funkce i vedlejší stupně tak, jak postupujeme v případě kvintakordů,
- na vhodných místech se rozhodneme pro užití sextakordů; přitom zároveň promyslíme postup basu,
- vypracujeme bas,
- vypracujeme vnitřní hlasy.

Příklad harmonizace melodie písně s užitím sextakordů:

U TÍ KEJ, KAČO

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are labeled with Roman numerals and letters: G, T, S6, S, S, T6, S, T6, T, D6, T, T6, VI, II6, D, T. The bass line is written in the bass clef, and the chords are labeled with Roman numerals and letters: G, T, S6, S, S, T6, S, T6, T, D6, T, T6, VI, II6, D, T.

- Cvičení:
Harmonizujte:

EU, LAŠKO, LAŠKO



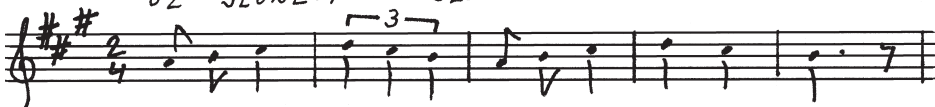
OŽENIL SA JEDEN VDDVEC STARY



DEJ BUH ŠTĚSTÍ



UŽ SLUNĚČKO ZAŠLO



§ 48 Kvartsextakord

V basu má kvintu kvintakordu, jehož je druhým obratem.

§ 49 Čtyřhlasá úprava kvartsextakordu

Zdvojujeme zpravidla basový tón:



► Cvičení:

Tvořte čtyřhlasé úpravy kvartsextakordů dur i moll v různých polohách a rozlohách – písemně i u klavíru.

§ 50 Druhy kvartsextakordů

Kvartsextakord je nejlabilnějším obratem kvintakordu. Jeho použití je proto omezeno pouze na tyto případy:

- kvartsextakord *průtažný*,
- kvartsextakord *střídavý*,
- kvartsextakord *průchodný*,
- kvartsextakord *následný*.

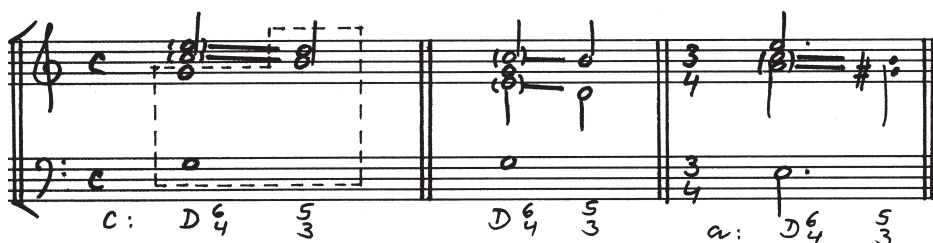
Poznámka:

Mnohým jistě neuniklo, že názvy kvartsextakordů jsou shodné s melodickými tóny. Není to náhoda. Jednotlivé druhy kvartsextakordů jsou od nich odvozeny.

Správné pochopení jednotlivých druhů melodických tónů, jejich nástupů, rozvodů, rytmické situace apod. je předpokladem a podmínkou správného pochopení jednotlivých druhů kvartsextakordů a práce s nimi. Proto je užitečné před započítím studia kapitoly o kvartsextakordech zopakovat si vše, co o melodických tónech víme.

§ 51 Kvartsextakord průtažný

Vznikne dvojitým průtahem, a to $4 \rightarrow 3$ a $6 \rightarrow 5$ zároveň – postupem do kvintakordu, s nímž má společný bas:



Nastupuje zpravidla *na těžké době*, nejčastěji jako dvojitý průtah k dominantě (tzv. kadenční kvartsextakord – zvyšuje napětí dominanty před závěrem, často je užíván v klasickém instrumentálním koncertě před nástupem sólové kadence).

Označení postupu v generálbasu: $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$

Protože jde o průtažný, tedy neakordický útvar, nemá samostatné funkční označení; funkce je dána nikoliv jeho tónovým složením, nýbrž až rozvodným kvintakordem. Společná funkční značka se zapisuje před číselným označením obou akordů, tedy např.

D $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:



2. Zkomponujte volnou harmonickou větu s průtažným kvartsextakordem.

§ 52 Kvartsextakord střídavý

Je tvořen dvojitým střídavým tónem, a to 3–4–3 a 5–6–5 zároveň – nad kvintakordem, s nímž má společný bas; společně s ním tvoří souzvukový sled kvintakord–kvartsextakord–kvintakord:



Nastupuje zpravidla na lehké době.

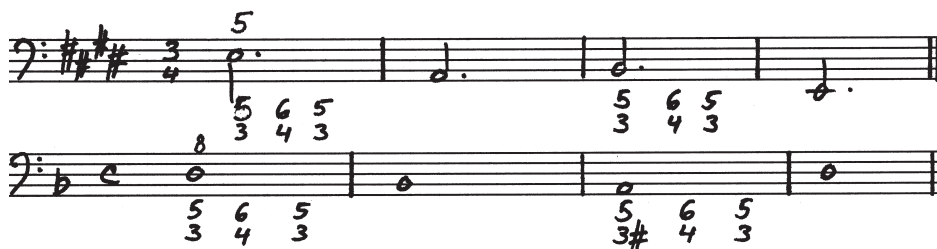
Označení postupu v generálbasu: $\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 3 \end{smallmatrix}$

Rovněž střídavý kvartsextakord nemá samostatné funkční označení; jako neakordický útvar rovněž (podobně jako průtažný kvartsextakord) přejímá funkci akordu, jež střídá, např.

$T \begin{smallmatrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 3 \end{smallmatrix}$

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:



2. Zkomponujte volnou harmonickou větu se střídavým kvartsextakordem.

§ 53 Kvartsextakord průchodný

Vzniká průchodným postupem basu mezi kvintakordem a sextakordem některé harmonické funkce:

POZOR! ČASTÁ CHYBA!

The image shows two systems of musical notation. The top system is in treble clef and the bottom system is in bass clef. Both systems show a sequence of chords: T, D₄, T₆, T₆, D₄, T. The top system has a diagonal line connecting the notes of the chords, with the text 'POZOR! ČASTÁ CHYBA!' (Beware! Common mistake!) written above it. The bottom system shows the same sequence of chords without the diagonal line, indicating the correct progression.

Nastupuje zpravidla na lehké době.
Má své samostatné funkční označení.

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:

The image shows two systems of musical notation for a general bass exercise. The top system is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a common time signature. The bottom system is in bass clef with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) and a 3/4 time signature. Both systems show a sequence of chords with functional labels: 6, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

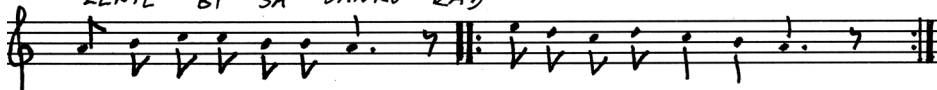
2. Zkomponujte volnou harmonickou větu s průchodným kvartsextakordem.

2. Komponujte volné harmonické věty se všemi druhy kvartsextakordů.
3. Harmonizujte:

KDES HOLUBIČKO LÍŤALA



ŽENIL BY SA JANKO RAČ

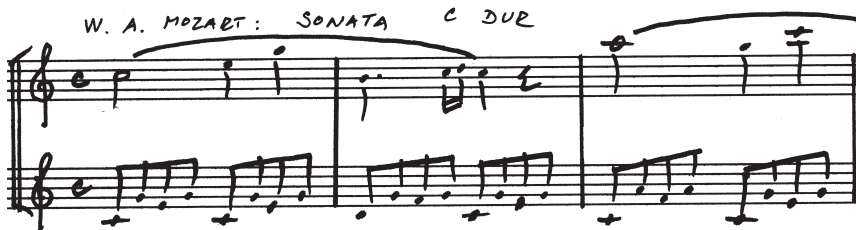


MĚLA JSEM HOLOUBKA



4. Analyzujte:

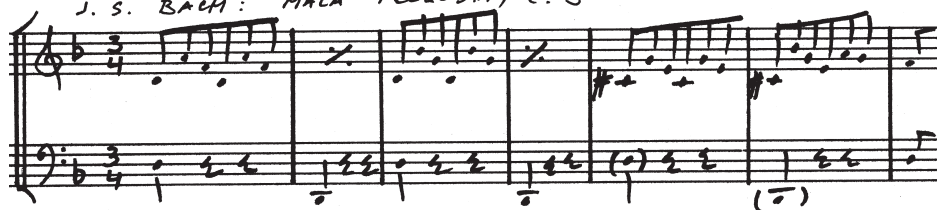
W. A. MOZART: SONATA C DUR



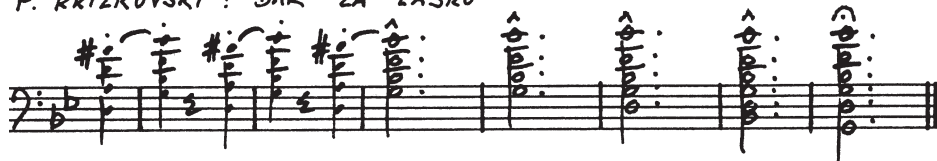
L. V. BEETHOVEN: SONATA OP 2, č. 1



J. S. BACH: MALÁ PRELUDIA, č. 5



P. KRÍŽKOVSKÝ: DAR ZA LÁSKU

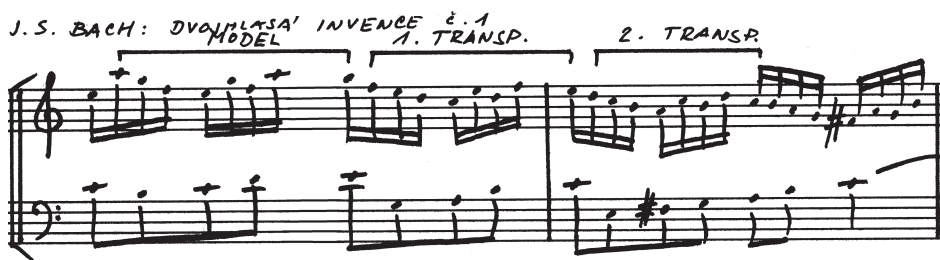


8. LEKCE — HARMONICKÁ VĚTA – SEKVENCE

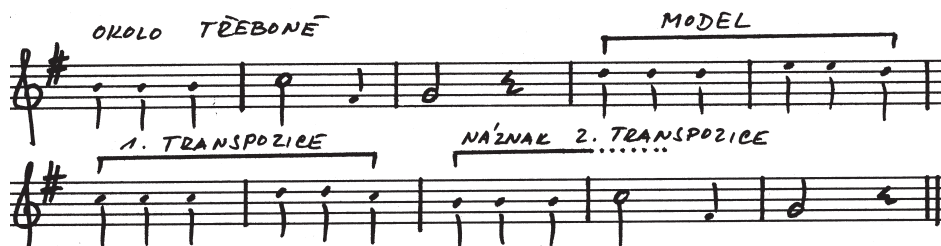
§ 55 Sekvence

Sekvence je způsob výstavby hudební plochy založený na několikanásobném *transponovaném opakování* melodického nebo melodicko-harmonického úryvku, tzv. *modelu*.

Sekvenční rozvíjení hudební plochy bylo jako kompoziční postup oblíbené zejména v období barokního slohu (Bach, Händel, Vivaldi, Telemann aj.), je však možné setkat se s ním i v kompoziční práci skladatelů následujících epoch až dodnes.



Probíhá-li sekvence pouze v jediném melodickém hlasu, mluvíme o *sekvenci melodické*:



Probíhá-li v harmonickém vícehlasu, jde o *sekvenci harmonickou*:

W. A. MOZART: SONATA C DUR K 545

Užití sekvenční techniky v harmonické větě má tyto specifické důsledky a souvislosti:

Harmonické vztahy v jednotlivých transpozicích modelu vnímáme spíše jako transponované „opakování“ funkčních vztahů z modelu než jako nové, v průběhu harmonické věty se vyskytující funkce a jejich vztahy.

Např. sled T-S v modelu probíhá v sestupných transpozicích jako VII – III, VI – II atd. Protože je v první transpozici slyšena na VII. stupni spíše „přenesená“ tónika než VII. stupeň v pravém slova smyslu, nepřekvapuje nás např. jeho zdvojená prima, přestože jde o citlivý tón, apod.

Proto v *transpozicích* neplatí některé jinak závazné zákazy a příkazy jako:

- zákaz zdvojení citlivého tónu,
- povinnost rozvést citlivý tón,
- durový tónorod dominantního kvintakordu,
- zákaz postupu $D \rightarrow S$,
- povinnost rozvést D do T nebo jejího zástupce,
- pravidlo klamného spoje aj.

Naopak *platí zásada důsledné analogie* mezi modelem a transpozicemi.

V souvislosti s uvedenými skutečnostmi není třeba při kompozici ani při analýze sekvenčních úseků věnovat pozornost funkčnímu výkladu akordického sledu v průběhu celé sekvence.

Je však třeba věnovat pozornost

- funkčnímu průběhu *modelu*,
- funkčnímu průběhu *poslední transpozice*,
- kontrole důslednosti *analogie* postupů mezi modelem a všemi transpozicemi,
- *hranici mezi modelem a první transpozicí*.

Pravidla pro kompozici harmonické sekvence

Harmonizujeme pouze model. Před ukončením této práce si připravíme začátek (první akord) první transpozice, abychom k němu mohli směřovat při kompozici modelu (tj. správně „naplánovat“ jeho harmonický průběh).

The image shows a handwritten musical score for a harmonic sequence. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'MODEL' and '1. TRANSPOZICE'. The second system is also labeled 'MODEL' and '1. TRANSPOZICE'. The notation is in 3/4 time, with a treble and bass staff. The 'MODEL' section shows a sequence of chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), and B-flat major (B-flat-D-F). The '1. TRANSPOZICE' section shows the first transposition of the model, starting with F major (F-A-C). A dashed arrow indicates the functional relationship between the model and the transposition. Below the notation, the functional labels C, T, and S are written, corresponding to the chords in the model.

Po dokončení popsané pracovní fáze můžeme bez starosti o další průběh opakovane postupně přenášet model na další stupně vzestupně nebo sestupně. Přitom je třeba zvážit vhodný počet transpozic s ohledem na nosnost nápadu modelu (starší učebnice doporučují nepřekročit počet tří transpozic).

Handwritten musical notation showing a sequence of chords in 3/4 time. The sequence is divided into three sections: **MODEL** (first two measures), **1. TRANSPOZICE** (next two measures), and **2. TRANSPOZICE** (last two measures). The chords are written on a grand staff (treble and bass clefs). Below the staff, the letters C, T, S, and II are written under the first four measures respectively.

Zvláštní pozornost věnujme poslední transpozici, která může být:

- závěrem celého hudebního proudu,
- vyústěním do takového závěru, avšak komponovaného volně, mimo vlastní rámec sekvence,
- vyústěním a přechodem do dalšího průběhu harmonické věty:

Handwritten musical notation showing a sequence of chords in 3/4 time. The sequence is divided into two sections: **2. TRANSPOZICE** (first two measures) and **VOLNÝ ZÁVĚR** (last two measures). The chords are written on a grand staff (treble and bass clefs). Below the staff, the letters VI, S, D, and T are written under the last four measures respectively.

Pozor!

- Pro kompozici sekvencí nejsou vhodné harmonické tóniny (obsahují nezpěvné melodické postupy), proto se doporučuje dávat přednost tóninám přirozeným a melodickým.
- *Zákaz paralelních kvint* platí v případě sekvence *bez výjimky*; výjimka, umožňující půltónové paralelní kvintové postupy a postup č. 5 → zm. 5, zde nemůže platit, neboť jednotlivými transpozicemi se v průběhu sekvence mění zmenšené kvinty v čisté, půltónové postupy v celotónové a naopak.

Poznámka 1:

Pro praktické procvičování sekvenčních postupů u klavíru (též jako průprava k improvizaci) je výhodné vycházet z konvencionalizovaných (vžitých, osvědčených postupů), jako jsou např.:

II – D – T – příklady rozmanitých obměn v příloze 1 a dalších

D – VI

T – III – S – II – viz příklad výše

T – VI – S – II

T – VI – II

T – S – II

V našich prvních pokusech budeme z *cvičných důvodů* označovat funkce i v transpozicích s tím, že si pro připomenutí na spodní řádku poznamenejme i funkční sled harmonie modelu.

► Cvičení:

1. Komponujte sekvence na vlastní model.
2. Improvizujte na klávesovém nástroji sekvenční postupy na základě konvencionalizovaných postupů a jejich obměn.

Podle příslušnosti k jedné nebo více tóninám lze rozlišit sekvenční:

- *tonální*, probíhající v rámci jediné tóniny, nevybočující z ní,
- *modulující*, měnící v průběhu tóninu.

Poznámka 2:

Prohlédněte si výše uvedený příklad sekvence z Bachovy 1. dvojhlasé invence. Jde o modulující sekvenční (moduluje z *C dur* do *G dur*). Všimněte si, jaký význam pro modulaci má tón *fis* ve 2. taktu! Zkuste si zahrát sekvenční bez tohoto *fis* (tj. s *f*) a posoudit důsledek, pokud jde o tonální výklad: modulující sekvence se rázem změní v tonální. Pokuste se aplikovat tuto zkušenost na vaše tonální sekvence, tj. najděte vhodné místo v jejich průběhu pro nástup buď *fis* místo *f* nebo *b* místo *h* (popř. dále analogicky – pro nástup *cis*, *gis*, *dis*... anebo *es*, *as*, *des*...). Příklad podobných postupů: viz přílohu 1 na konci knihy.

Zvláštním případem modulující sekvence je tzv. *progrese*, jejíž transpozice dodržují intervaly i akordy přísně – nejen z hlediska základního, ale i bližšího určení (např. velká tercie je ve všech transpozicích velká, kvintakord *dur* je ve všech transpozicích *dur* apod.):

MODEL

1. TRANSP.

2. TRANSP.

atd.

C: T D T S

D: VI -D T D T S VI -D T D T..

► Cvičení:

1. Zkomponujte progresi.
2. Improvizujte na klávesovém nástroji progresi podle vzoru přílohy (na základě konvencionalizovaných postupů a jejich obměn).

9. LEKCE — HARMONICKÁ VĚTA S AKORDY VYŠŠÍCH TŘÍD

§ 56 Uplatnění akordů vyšších souzvukových tříd při kompozici harmonické věty

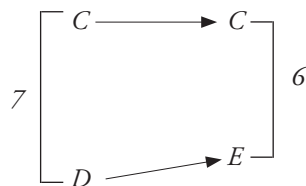
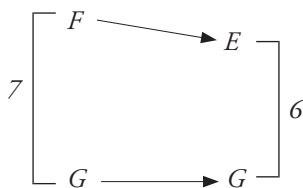
Další z možností rozvíjení harmonické věty je uplatnění akordů vyšších souzvukových tříd. V oblasti klasické harmonie přicházejí v úvahu čtyřzvuky (*septakordy*) a v menším výskytu pětizvuky (*nónové akordy*).

§ 57 Septakordy

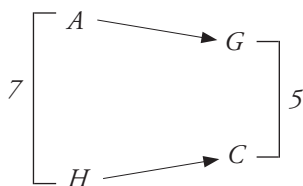
Zatímco mezi trojzvuky bylo možno nalézt plně konsonantní souzvuky (kvintakord dur a moll a jejich obraty), je nutno konstatovat, že *čtyř- a vícezvuky jsou zásadně a bez výjimky souzvuky disonantními*.

Všechny čtyřzvuky (septakordy) obsahují *disonanci septimy, která má vždy sbíhavou tendenci* tíhnoucí k rozvodu (tj. postupu umožňujícímu uvolnění jejího napětí)

– buď stranným pohybem do konsonance 6,

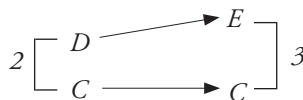


- nebo protipohybem do konsonance 5

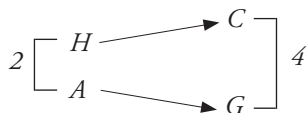


resp. v převratu – *disonanci sekundy s tendencí rozbíhavou* směřující k rozvodu

- buď stranným pohybem do konsonance 3,



- nebo protipohybem do konsonance 4



Podle způsobu rozvodu septimy rozlišujeme 3 typy rozvodu septakordu, a to rozvod:

- autentický (dominantní),
- plagální (subdominantní),
- kombinovaný

(podrobný výklad viz níže).

Z harmonického hlediska je třeba rozlišit mezi septakordy sedmi stupňů tóniny dur a moll dvě kvalitativně odlišné kategorie, a to:

- 3 tzv. septakordy *charakteristické*, složené z tónů dominanty i subdominanty a tíhnoucí k rozvodu do tóniky; obsahují tzv. *charakteristickou disonanci zmenšené kvinty*, resp. v převratu *zvětšené kvarty*:
 - D7
 - II7
 - VII7
- 4 tzv. septakordy *neutrální**, obsahující 2 nebo 3 tóny tóniky; charakteristickou disonanci neobsahují:
 - T7 (obsahuje úplnou T a úplný III. stupeň)
 - III7 (obsahuje úplný III. stupeň)
 - IV7 (obsahuje úplný VI. stupeň)
 - VI7 (obsahuje úplný VI. stupeň a úplnou T)

§ 58 Septakordy charakteristické

Vznikají neúplnou kombinací D a S (obsahují některé jejich tóny):

$$D7 \quad \dots \quad \boxed{g \quad h \quad d} + \boxed{f}$$

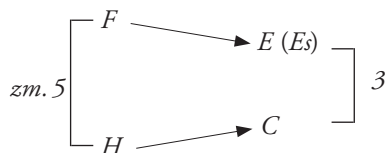
$$II7 \quad \dots \quad \boxed{d} + \boxed{f \quad as \quad c}$$

$$VII7 \quad \dots \quad \boxed{h \quad d} + \boxed{f \quad as}$$

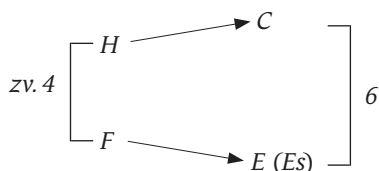
- obsahují *charakteristickou disonanci zmenšené 5* (zvětšené 4),
- tíhnou k rozvodu do T.

* Termín *neutrální* jsme zvolili po následující úvaze: uvedené septakordy označují praktické učebnice většinou jako septakordy *vedlejší*, zatímco tzv. charakteristické označují jako *hlavní*. Tato skutečnost se jeví (mj. i po určitých pedagogických zkušenostech s výukou harmonie) jako matoucí vzhledem k faktu podobného značení kvintakordů, při němž jsou jako hlavní a vedlejší označovány zcela jiné stupně.

Charakteristická disonance zmenšené kvinty svíraná tzv. *vázanými tóny* (nejsou volné, při jejich postupu je třeba respektovat určitá pravidla) se projevuje *sbíhavě* – tendencí k *rozvodu* protipohybem do konsonance 3:



resp. v převratu – jako disonance *zvětšené kvarty* – *rozbíhavě*, tíhnutím k *rozvodu* protipohybem do konsonance 6:



Rozvod charakteristických septakordů do T je vzorem (*modelem*) pro všechny tři typy rozvodů septakordu:

D7 → T ... vzor pro rozvod *autentický* (*dominantní*),

II7 → T ... vzor pro rozvod *plagální* (*subdominantní*),

VII7 → T ... vzor pro rozvod *kombinovaný*.

Poznámka:

Srovnejte se závěry (viz § 31 – závěr autentický, plagální).

► Cvičení:

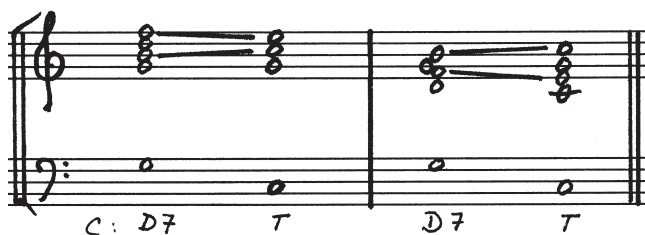
Tvořte D7, II7, VII7 v tóninách dur i moll.

§ 59 Dominantní septakord

Tvrdě malý septakord, postavený na V. stupni tóniny dur nebo moll, spjatý jednoznačně s funkcí D (*g h d f*; V. stupeň je jediným stupněm dur i moll, na němž jej lze postavit).

Funkční označení: D7

Mezi tercií a septimou (*vázané tóny*) je *charakteristická disonance* zm. 5 (v převratu zv. 4). Rozvádí se protipohybem obou hlasů do intervalu tercií (v převratu sexty) svíraného spodními dvěma tóny tónického kvintakordu.

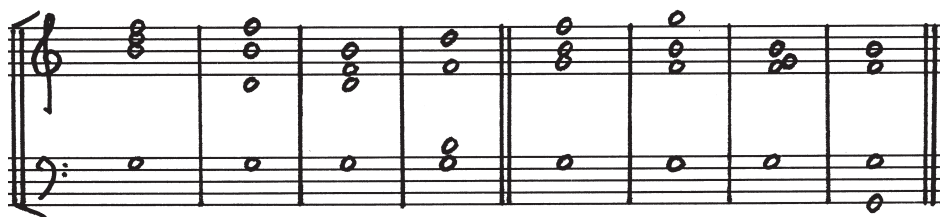


► Cvičení:

1. Určete D7 v tóninách ...
2. Určete základní tón, tercii, septimu atd. dominantního septakordu ...

§ 60 Čtyřhlasá úprava D7

- úplný D7: každý tón čtyřzvuku je obsažen 1x,
- neúplný D7: zdvojuje se základní tón a vynechává se kvinta (jsou zachovány všechny důležité tóny nezbytné z hlediska charakteru D7: charakteristická disonance *h-f*, septima *g-f*).



► Cvičení:

Tvořte neúplné D7 v tóninách dur i moll.

§ 61 Přísný rozvod D7 → T

(model autentického, tj. dominantního, rozvodu septakordů)

D7 se rozvádí téměř výhradně do T, a to takto:

- Základní tón D v basu postupuje skokem na základní tón T,
- citlivý tón (tercie D) jako jeden ze dvou tzv. *vázaných tónů* stoupá k tónické primě (resp. oktávě),
- septima jako druhý z obou vázaných tónů D klesá k tónické tercii,
- kvinta D je *volná* (výhodnější je vést ji dolů na tónickou primu a vyhnout se tak zdvojení tercie T, avšak i postup k tónické tercii, např. z melodických důvodů, je možný).

The image displays two musical staves, each with a treble and bass clef, illustrating the resolution of a D7 chord to a T chord. The first staff shows the bass line moving from D to T, the third of D7 moving up to the prime of T, and the seventh of D7 moving down to the third of T. The second staff shows the bass line moving from D to T, the third of D7 moving up to the prime of T, and the fifth of D7 moving down to the prime of T. Both examples are in 4/4 time and use a treble and bass clef.

Poznámky:

Znovu se přesvědčte o tom, že vázané tóny svírají vždy interval zm. 5 a rozvádějí se protipohybem k sobě do rozvodného intervalu tercie (v převratu zv. 4 protipohybem od sebe do intervalu sexty).

Jak je zřejmé, při důsledném uplatnění zásad přísného rozvodu platí, že postupuje

- buď úplný D7 do neúplného T5,
- nebo neúplný D7 do úplného T5 (s možností zadržení společného tónu).

V případě neúplné úpravy rozvodného T5 (je možná v závěru harmonické věty) ztrojujeme základní tón a vynecháváme kvintu (viz též § 31, pozn. 1).

► Cvičení:

Komponujte rozvody D7 v různých úpravách i tóninách dur a moll.

§ 62 Autentický rozvod septakordů

Popsaný způsob rozvodu D7 do tónického kvintakordu je *modelem* pro analogické (podobné) rozvody septakordů na dalších stupních. Může se tak stát

- v sekvenci,
- ve volném průběhu harmonické věty.

The image displays two systems of musical notation illustrating the authentic resolution of a dominant seventh chord (D7) to a tonic triad (T). The first system shows the 'MODEL' and three transpositions (1. TRANS., 2. TRANS., 3. TRANS.) with chord symbols C: D7, T, S7, YII, II7, VI, III7, D, T. The second system shows the resolution in a sequence: C: T, D, VI, II7, D, T.

Tento způsob rozvodu nazýváme podle vzoru, od něhož je odvozen, *autentickým* (nebo také *dominantním*) *rozvodem* septakordu. Je při něm vždy zachován

- sestupný rozvod septimy,
- kvintový sestup (resp. kvartový vzestup) základního tónu.

Poznámka:

Pro uvedené rozvody jsou závazné pouze tyto postupy, bez povinnosti rozvést citlivý tón; případná mollová tercie rozváděného septakordu na příslušném stupni není tedy na závalu.

► Cvičení:

Uvedte, do kterého stupně se rozvádí autenticky T7, II7, III7 atd., kam postupuje septima, kam základní tón.

§ 63 Volný rozvod D7 → T

Lze jím dosáhnout úplného tvaru rozvodného T5 i po úplném D7.

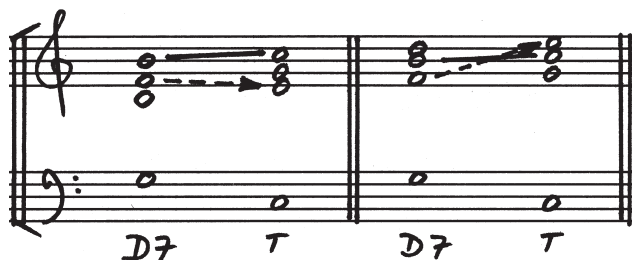
Možnosti:

– buď vedeme volně dolů citlivý tón, k jehož rozvodu dojde ve vyšším hlasu,



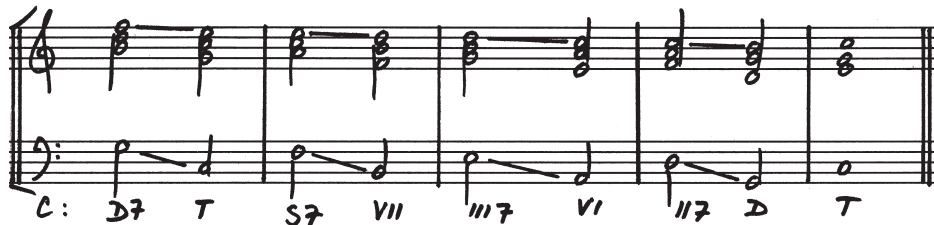
– nebo vedeme volně nahoru septimu, k jejímuž rozvodu dojde v jiném hlasu

- buď v její poloze,
- nebo o oktávu výše:



Poznámka:

Volný rozvod umožňuje, jak je zřejmé, úplnou úpravu obou zúčastněných akordů. Proto je tento typ rozvodu jako vzor *pro autentický rozvod ostatních septakordů výhodnější než rozvod přísný.*



Pozor!

V případě volného rozvodu jako vhodné varianty řešení autentického rozvodu ostatních septakordů *je nutno trvat vždy na přísném rozvodu septimy směrem dolů do tercie rozvodného akordu* (uvedený postup jako výrazný charakteristický postup autentického rozvodu musí být zachován).

► Cvičení:

1. Komponujte volné rozvody D7 → T v různých úpravách i tóninách dur a moll.
2. Pokuste se formou transpozice aplikovat volné rozvody, které jste zkomponovali, též na autentické rozvody septakordů dalších stupňů.
3. Hrajte autentické rozvody D7 i dalších septakordů, které jste zkomponovali, na klávesovém nástroji.

§ 64 Rozvod D7 → T6

Vzniká nebezpečí skrytých 8 mezi septimou a basem.

Poznámka 1:

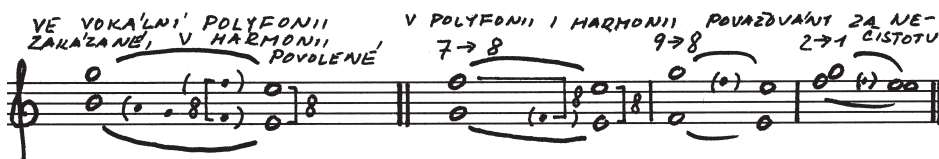
Zde poprvé přichází ke slovu *zákaz skrytých oktáv* (viz pravidla dvojhlasu v § 19):

„Je zakázán postup v tzv. skrytých oktávách ze 7, 9 nebo 2 (skrytými 8 a 5 rozumíme nástup těchto intervalů rovným pohybem; podle přísných pravidel vokální polyfonie byly původně zakázány všechny; náš zákaz, soustřeďující se na vyložené nečistoty při vedení hlasů, se týká již jen jejich nepatrného zbytku).“

Poznámka 2:

Co nám vadí na skrytých oktávách?

– Představme si, že zúčastněné hlasy při svém postupu od tónu k tónu procházejí všemi body „meziprostoru“ vyplňujícího mezeru mezi výchozím a cílovým tónem postupu (jako jakési pomyslné glissando); představme si dále tyto body meziprostoru, jako by šlo o jakési myšlené průchodné tóny. Z této představy je pak již snad patrná podstata jevu zvaného skryté oktávy.



Pokud bychom při rozvodu D7 → T6 vedli septimu přísně (tj. podle pravidel) dolů, nevyhnuli bychom se zakázaným skrytým oktávám 7 → 8 (popř. 9 → 8, 2 → 1):

CHYBNĚ SPRÁVNĚ CHYBNĚ SPRÁVNĚ

D7 T6 D7 T6 D7 T6 D7 T6

Proto vedeme v tomto případě septimu volně (nahoru).
Pozor! *Nebezpečí paralelních 5! Nutno zkontrolovat!*

► Cvičení:

Komponujte rozvody D7 → T6 v různých úpravách i tóninách dur a moll.

§ 65 Rozvod D7 → VI (klamný rozvod)

Platí pravidlo klamného rozvodu kvintakordu (viz § 40).

C: D7 VI D7 VI a: D7 VI D7 VI

Poznámka 1:

Při klamném rozvodu D7 v neúplné úpravě vedeme zdvojený základní tón skokem na tercii rozvodného akordu VI. stupně (zdvojíme tedy v tomto hlasu tercii VI. stupně).

C: D7 VI D7 VI D7 VI

Poznámka 2:

V případě klamného rozvodu jde u D7 o rozvod nikoli autentický, nýbrž *kombinovaný* (výklad viz níže v § 84, 85).

► Cvičení:

Komponujte rozvody D7 → VI v různých úpravách i tóninách dur a moll.

§ 66 Nástup D7

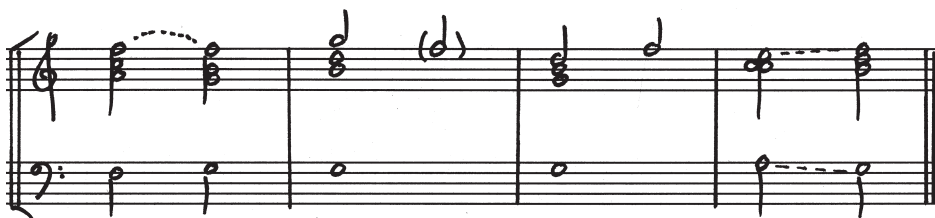
Disonance septimy

- nesmí nastoupit rovným ani rovnoběžným postupem (viz pravidla pro vedení dvojhlasu – je zakázán postup v paralelních 2 a 7 a nástup 2 a 7 rovným pohybem),
- může nastoupit stranným pohybem nebo protipohybem.

Z toho vyplývají následující *možnosti*:

Septima může nastoupit jako

- *připravená* předcházejícím akordem,
- *průchodná* (pokračuje stupňovitě postupem 8 → 7 →...),
- *následná* (obkrokem nebo skokem z jiného akordického tónu D),
- *volně nastupující* (protipohybem).



► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:



2. Komponujte volné harmonické věty s využitím D7.

3. Harmonizujte:

JA' SE DYCKY VOHLÍDA'M

KDYBY BYL BAVOROV

NA TOM NAŠEM DVŮŘE

§ 67 Obraty D7

D_5^6 ... dominantní kvintsextakord

D_3^4 ... dominantní terckvartakord

D_2 ... dominantní sekundakord

§ 68 Čtyřhlasá úprava

Při čtyřhlasé úpravě nejčastěji nic nevynecháváme a nic nezdvoujeme (každý z tónů čtyřzvuku je ve čtyřhlasu obsažen 1x).

► Cvičení:

Tvořte čtyřhlasé úpravy obrátů D7 v různých polohách i rozlohách.

§ 69 Rozvod obrátů $D_7 \rightarrow T$ (jejich autentický rozvod)*Postup:*

- Promyslíme, který tón obrátu je primou, tercií, kvintou, septimou výchozího základního tvaru septakordu,
- vedeme oba vázané tóny (citlivý tón a septimu) i volný tón (kvintu) stejně jako při přísném rozvodu D_7 ;
- základní tón lze zadržet:

The musical notation illustrates the authentic resolution of D7 chords in three positions. The key signature is C major (C:). The notation shows four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) for each chord position. Dotted lines indicate the voice leading from the original chord to the resolution. The chords are labeled below the staves: D_5^6 , D_3^4 , and D_2 .

Z uvedených zásad vyplývají následující *možnosti rozvodů*:

Rozvod	Příklad basového postupu
D7 → T	G → C
→ T6	→ E
→ VI	→ A
D ₅ ⁶ → T	H → C
D ₃ ⁴ → T	D → C
→ T6	→ E
D2 → T6	F → E

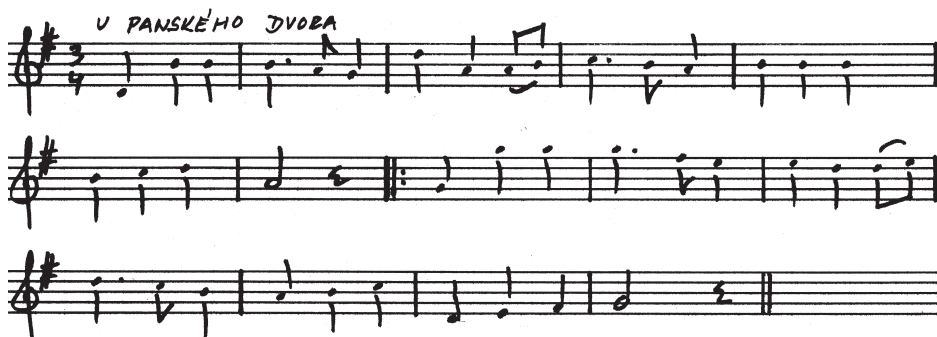
Poznámka:

U obrátů D7 se klamný rozvod nedoporučuje.

► Cvičení:

1. Rozvedte správně obraty D7, které jste vytvořili ve cvičení u §68.
2. Zharmonizujte:

PA'SLA OVEČKY



§ 70 Nástup obrátů D7

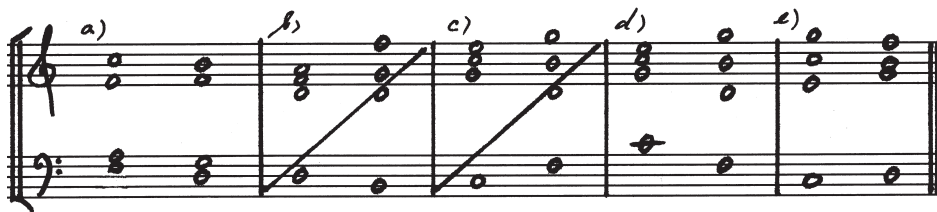
Pro nástup obrátů D7 platí tytéž zásady jako pro nástup D7.

Pozor!

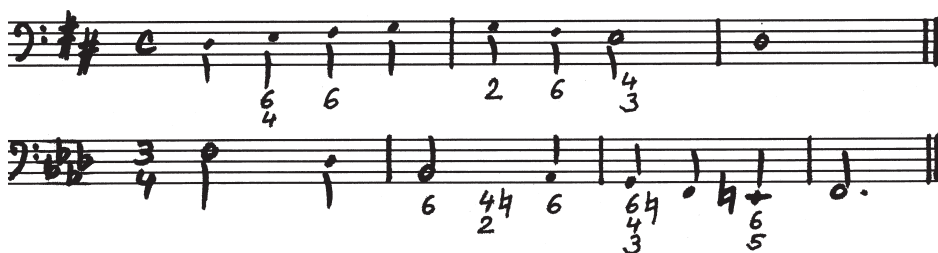
Nezapomeňte na správné uvedení disonancí septim, resp. sekund!

► Cvičení:

1. Analyzujte následující příklady nástupů obrátů D7 a vysvětlete chybnost postupů v příkladech b), c).



2. Vypracujte generálbas:



§ 71 Uplatnění D7 a jeho obrátů v harmonické větě

Všude tam, kde je třeba posílit, vystupňovat napětí dominanty vůči tónice:

- buď místo dominantního kvintakordu,
- nebo po něm (následným nebo průchodným nástupem septimy).

Přitom zvažme pečlivě, ve kterém místě harmonické věty hodláme dominantu posílit a kde naopak si takovéto opatření nepřejeme.

► Cvičení:

Komponujte volné harmonické věty s uplatněním obrátů D7.

10. LEKCE — HARMONICKÁ VĚTA S CHARAKTERISTICKÝMI SEPTAKORDY

§ 72 Septakord II. stupně

V přirozené dur – měkce malý septakord (*d f a c*),
v harmonické dur a moll – zmenšeně malý septakord (*d f as c*).

Označení: II7

► Cvičení:

Tvořte II7 v tóninách dur i moll.

§ 73 Přísný rozvod II7 → T6

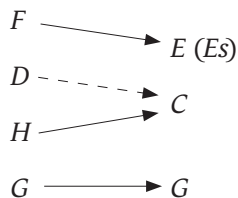
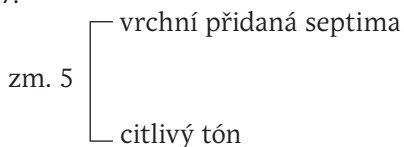
(model plagálního, tj. subdominantního rozvodu septakordů)

Úvaha vychází z předpokladu, že II7 je subdominantou se spodní přidanou septimou (podobně jako D7 byl dominantou s přidanou septimou vrchní):

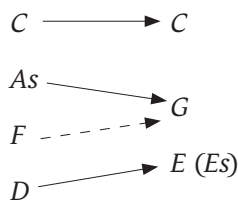
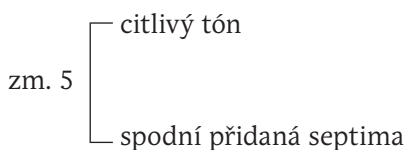
S je protějškem a zrcadlovým obrazem D (harmonický dualismus), tj.:

- *citlivý tón*: u durové D stoupá, u mollové S klesá,
- *společný tón s T*: u D vrchní tón T, u S spodní tón T,
- *přidaná disonance*: u D vrchní septima (D7), u S spodní septima (II7),
- *vázané tóny*: u durové D i mollové S citlivý tón a přidaná septima (charakteristická disonance tíhnoucí k rozvodu do T).

D7:



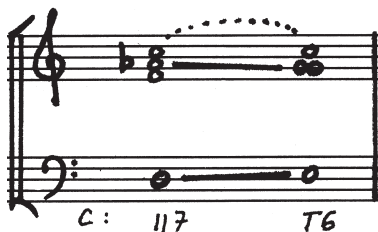
II7:



Pravidla rozvodu jsou formulována na základě vzoru přísného rozvodu D7 → T, avšak s uplatněním principu „zrcadlové“ analogie.

Pravidla rozvodu II7 → T6

- základní tón (spodní přidaná septima) postupuje vzhůru k tónické tercii,
- citlivý tón (subdominantní terciie) klesá na tónickou kvintu,
- společný tón zadržujeme, zbylý hlas vedeme volně.

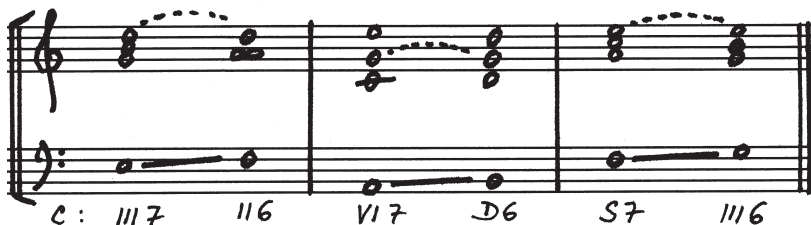


► Cvičení:

1. Komponujte rozvody II7 → T6 v různých tóninách dur i moll.
2. Vysvětlíte, proč nelze rozvést II7 do T5. Vyzkoušejte to.

§ 74 Plagální rozvod septakordů

Podobně jako rozvod $D7 \rightarrow T$ i rozvod $II7 \rightarrow T6$ v popsaném postupu slouží jako *model* analogických (podobných) rozvodů septakordů na dalších stupních:



Tento způsob rozvodu nazýváme podle vzoru, od něhož je odvozen, *plagálním* (nebo také *subdominantním*) *rozvodem* septakordu. Je při něm vždy zachován

- vzestupný rozvod spodní septimy,
- postavení základního tónu o sekundu níže proti základnímu tónu rozváděného septakordu (ne však postup základního tónu!)

Poznámka:

Podobně jako je tomu u aplikace autentického rozvodu $D7$ na akordy dalších stupňů (viz § 62), tak i v případech aplikace plagálního rozvodu $II7$ na ostatní stupně jsou závazné pouze tyto uvedené postupy bez povinnosti rozvést citlivý tón; jeho absence (a tedy i absence charakteristické disonance zm. 5) není na závadu (řečené se týká i plagálního rozvodu samotného $II7$ v přirozené dur obsahující pouze durovou S , tedy bez klesajícího citlivého tónu).

► Cvičení:

Uvedte, do kterého stupně se rozvádí plagálně $III7$, $VI7$ atd., kam postupuje spodní septima, který tón je základním tónem rozvodného akordu.

§ 75 Nástup $II7$

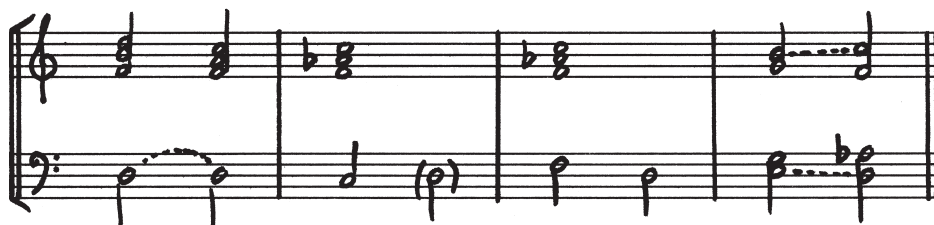
Podobně jako u $D7$ ani u $II7$ disonance septimy

- nesmí nastoupit rovným ani rovnoběžným postupem (viz § 19 Pracovní pravidla vedení dvojhlasu),
- může nastoupit stranným pohybem nebo protipohybem.

Z toho vyplývají následující *možnosti*:

Spodní septima může nastoupit jako

- *připravená* předcházejícím akordem,
- *průchodná* (pokračuje stupňovitě postupem $8 \rightarrow 7 \rightarrow \dots$),
- *následná* (obkrokem nebo skokem z jiného akordického tónu S),
- *volně nastupující* (protipohybem):



► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:



2. Komponujte volné harmonické věty s využitím II⁷ a jeho plagálního rozvodu.

§ 76 Obraty II⁷

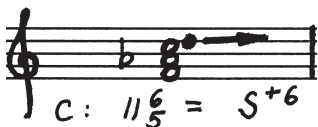
II⁶₅ ... kvintsextakord II. stupně

II⁴₃ ... terckvartakord II. stupně

II² ... sekundakord II. stupně

Poznámka:

Francouzský skladatel a teoretik J. Ph. Rameau vykládal II_5^6 jako subdominantní kvintakord s přidanou sextou; v této souvislosti se mluví též o tzv. *rameauovské* (též *Rameauově*) *subdominantě* a o tzv. *rameauovské* (*Rameauově*) *sextě*.



§ 77 Čtyřhlasá úprava obrátů II_7

Podobně jako v případě obrátů D_7 ani při čtyřhlasé úpravě obrátů II_7 většinou nic nevynecháváme a nic nezdvojujeme (každý z tónů čtyřzvuku je ve čtyřhlasu obsažen 1×).

► Cvičení:

Tvořte čtyřhlasé úpravy obrátů II_7 v různých polohách i rozlohách.

§ 78 Rozvod obrátů $II_7 \rightarrow T$ (jejich plagální rozvod)

Postup:

- Promyslíme, který tón obrátu je primou, tercií, kvintou a septimou výchozího základního tvaru septakordu,
- vedeme oba vázané tóny (citlivý tón a spodní septimu) i volný tón (základní tón S = kvintu „zrcadlového převratu“) stejně jako při přísném rozvodu základního tvaru II_7 ,
- společný tón lze zadržet.

Z uvedených zásad vyplývají následující *možnosti rozvodů*:

Rozvod	Příklad basového postupu
$II7 \rightarrow T6$	$D \rightarrow E$
$II_5^6 \rightarrow T6$	$F \rightarrow E$
$\rightarrow T$	$\rightarrow C$
$\rightarrow T_4^6$	$\rightarrow G$
$II_3^4 \rightarrow T_4^6$	$As \rightarrow G$
$II2 \rightarrow T$	$C \rightarrow C$

► Cvičení:

Rozvedte plagálně obraty $II7$, které jste vytvořili ve cvičení u § 77.

§ 79 Nástup obrátů $II7$

Pro nástup obrátů $II7$ ve vztahu k základnímu tvaru $II7$ platí zásady analogické se zásadami nástupu obrátů $D7$ ve vztahu k jeho základnímu tvaru.

§ 80 Autentický rozvod $II7$ (tj. rozvod $II7 \rightarrow D$)

Na rozdíl od $D7$ není v případě $II7$ postup do T (subdominantní rozvod) jedinou možností jeho rozvodu; lze jej stejně dobře vést i do kvintakordů jiných stupňů, zejména autenticky do dominanty (viz též výše § 62 – příklad dominantních rozvodů septakordů v sekvenci nebo volně v harmonické větě):



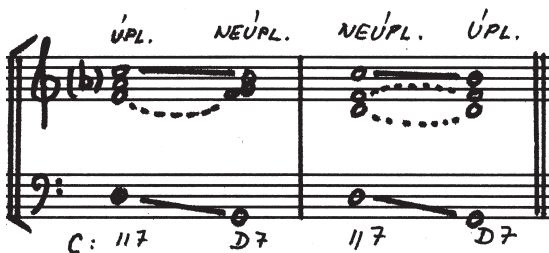
V tomto případě jej chápeme nikoli jako S se spodní přidanou septimou, nýbrž jako kvintakord II . stupně s přidanou septimou vrchní.

Jeho příprava, nástup i rozvod (II7 → D) se řídí vzorem pro *autentický rozvod*, tj. model D7 → T:

- septima II. sestupuje do tercie D,
- zákl. tón klesá o kvintu.

Protože jeho tercie není citlivým tónem, odpadá povinnost dbát na pravidla jejího rozvodu podle D7.

V případě rozvodu II7 → D7 je výhodné zadržet tercii II7 = septimu D7:



Poznámka:

Srovnajte uvedený rozvod s postupem II-D v kadenci, kde II vystupuje jako zástupce S (viz § 39).

► Cvičení:

Komponujte rozvody II7 → T6 v různých tóninách dur i moll.

§ 81 Autentický rozvod obrátů II7 (tj. rozvod obrátů II7 → D)

Postup je analogický s postupem při jiných rozvodech septakordů (D7 → T, II7 → D) a jejich obrátů (obraty D7 → T).



Z uvedeného vyplývají následující *možnosti rozvodů*:

Rozvod	Příklad basového postupu
II7 → D	<i>D</i> → <i>G</i>
→ D7	→ <i>G</i>
→ D ₃ ⁴	→ <i>D</i>
II ₅ ⁶ → D	<i>F</i> → <i>G</i>
→ D7	→ <i>G</i>
→ D2	→ <i>F</i>
II ₃ ⁴ → D	<i>As</i> → <i>G</i>
→ D7	→ <i>G</i>
II2 → D6	<i>C</i> → <i>H</i>
→ D ₅ ⁶	→ <i>H</i>

► Cvičení:

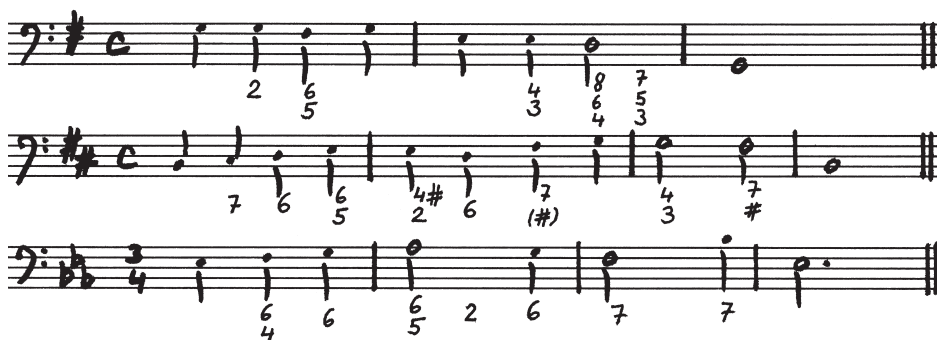
Rozvedte autenticky obraty II7, které jste vytvořili ve cvičení u §77.

§ 82 Uplatnění II7 a obratů v harmonické větě – v autentickém i plagálním rozvodu

- Tam, kde je třeba posílit, vystupňovat napětí subdominanty vůči tónice:
 - buď místo subdominantního trojzvuku,
 - nebo po něm (následným nebo průchodným nástupem spodní septimy).
- Tam, kde je třeba posílit, vystupňovat napětí II. stupně před D:
 - buď místo trojzvuku II. stupně,
 - nebo po něm (následným nebo průchodným nástupem vrchní septimy).
- V sekvenci (viz např. přílohy 2, 3).

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:



2. Komponujte volné harmonické věty s využitím II7 s obraty a s uplatněním plagálního i autentického rozvodu.
3. Pokuste se o kompozici sekvence s uplatněním
 - autentického,
 - plagálního
 rozvodu II7 nebo jeho obratu v modelu.

§ 83 Septakord VII. stupně

V přirozené dur – zmenšeně malý septakord (*h d f a*),
 v harmonické dur a moll – zmenšeně zmenšený septakord (*h d f as*),
 Lze jej vyložit jako vyváženou kombinaci neúplné S a neúplné D:

$$\boxed{h \ d} + \boxed{f \ as}$$

Označení: VII7

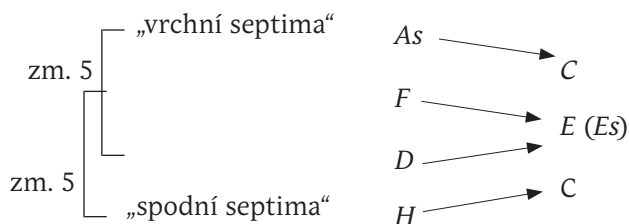
Charakteristická disonance zm. 5

- je vždy mezi primou a kvintou,
- někdy i mezi tercií a septimou (v harmonických tóninách).

§ 84 Přísný rozvod VII7 (model kombinovaného rozvodu septakordů)

VII7 se rozvádí do T, a to:

- prima (tj. „spodní septima“) a tercie → nahoru,
 - kvinta a septima („vrchní septima“) → dolů,
- přítom dojde ke zdvojení tercie:



Poznámka:

Co by se stalo, kdybychom nedodrželi pravidlo při postupu některého z vnitřních hlasů našeho příkladu, abychom se vyhnuli zdvojení tercie rozvodného akordu? Vyzkoušejte tento postup a analyzujte!

§ 85 Kombinovaný rozvod septakordů

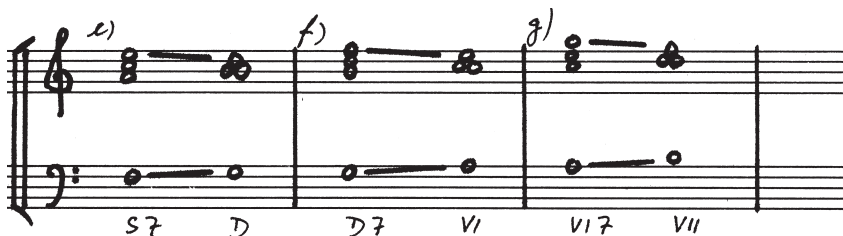
Typ rozvodu, s nímž jsme se právě seznámili, se nazývá *rozvodem kombinovaným* a je to třetí z modelů rozvodu septakordu.

Je při něm vždy zachován rozvod obou septim (vrchní i spodní) protipohybem (jsou při něm tedy „kombinovány“ postupy rozvodu autentického i plagálního).

Viz příklady aplikace kombinovaného rozvodu na další stupně:

Examples of combined resolution (a, b, c, d) showing voice leading and resulting chords:

- a) C: VII7 → T
- b) T7 → II
- c) II7 → III
- d) III7 → S



Poznámka:

Který z uvedených příkladů kombinovaného rozvodu septakordů již znáte? Srovnajte jeho pravidla a průběh s pravidly a průběhem rozvodu VII7 → T!

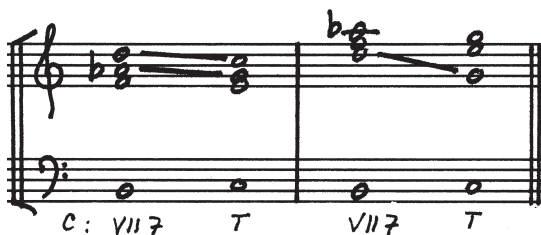
Pozor! Postupem uvedeným ad e) dochází ke zdvojení citlivého tónu dominanty. Je možný pouze v sekvenci (viz výjimky uvedené u § 55)!

§ 86 Volný rozvod VII7

Zdvojení tercie rozvodného akordu je často nevýhodné. Lze se mu vyhnout volným rozvodem VII7.

Možnosti:

- buď převrátíme vrchní kvintu v kvartu a takto můžeme vést oba tóny paralelně (dolů),
- nebo volně vedeme tercii skokem na tónickou kvintu:

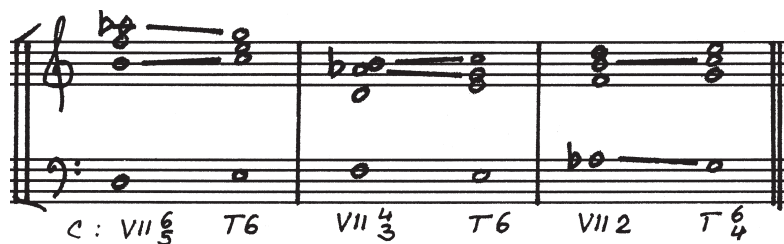


► Cvičení:

Zkomponujte volnou harmonickou větu v tónině dur a moll s využitím volného rozvodu VII7.

§ 87 Obraty VII, jejich nástup a rozvod (kombinovaný)

- Postup je analogický s podobnými postupy při práci s obraty D7, II7.
- Je třeba věnovat pozornost oběma septimám!



Přehled možností rozvodů:

Rozvod	Příklad basového postupu
VII7 → T	<i>H</i> → <i>C</i>
VII_5^6 → T6	<i>D</i> → <i>E</i>
VII_3^4 → T6	<i>F</i> → <i>E</i>
→ T	→ <i>C</i>
→ T_4^6	→ <i>G</i>
VII2 → T_4^6	<i>As</i> → <i>G</i>

► Cvičení:

Tvořte obraty VII7 v tóninách dur i moll a rozvádějte je do příslušného tvaru T.

§ 88 Uplatnění VII7 a jeho obrátů v harmonické větě

- před tónikou jako zástupce D (a),
- na lehké době po D nebo po S, následuje-li T (b),
- v sekvenčních postupech (c):

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, and the bass line is written in the bass staff. Chords and figured bass notation are written below the bass staff.

System 1:

- Measure 1: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled $C: T$.
- Measure 2: Treble staff has a whole note chord (Bb4, D5, F5). Bass staff has a whole note chord labeled $VII \frac{6}{5}$.
- Measure 3: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled T^6 .
- Measure 4: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled 116 .
- Measure 5: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled D .
- Measure 6: Treble staff has a whole note chord (Bb4, D5, F5). Bass staff has a whole note chord labeled $VII \frac{4}{3}$.
- Measure 7: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled T^6 .
- Measure 8: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled 117 .

System 2:

- Measure 9: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled $D7$.
- Measure 10: Treble staff has a whole note chord (Bb4, D5, F5). Bass staff has a whole note chord labeled $T7$.
- Measure 11: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled $S7$.
- Measure 12: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled $VII 7$.
- Measure 13: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled 1117 .
- Measure 14: Treble staff has a whole note chord (Bb4, D5, F5). Bass staff has a whole note chord labeled $V17$.
- Measure 15: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled 117 .
- Measure 16: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled $D7$.
- Measure 17: Treble staff has a whole note chord (F4, A4, C5). Bass staff has a whole note chord labeled T .

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:

2. Komponujte volné harmonické věty s využitím VII7 s obraty.
3. Pokuste se o kompozici sekvence s uplatněním kombinovaného rozvodu II7 nebo jeho obratu v modelu.

11. LEKCE — HARMONICKÁ VĚTA S NEUTRÁLNÍMI SEPTAKORDY A S NÓNOVÝMI AKORDY

§ 89 Neutrální septakordy a jejich uplatnění v harmonické větě

Kromě charakteristických septakordů (V., II. a VII. stupeň) lze nalézt v tónině ještě další 4 septakordy (tedy na I., III., IV. a VI. stupni), tj.:

T7	(c e g h)
III7	(e g h d)
IV7	(f a c e)
VI7	(a c e g)

které

- neobsahují charakteristickou disonanci zm. 5 (zv. 4),
- obsahují 2 nebo 3 tóny tóniky.

Z toho lze odvodit, že

- *směřují k rozvodu do některé z funkcí netónických,*
- *jejich zvukové napětí vyplývá výhradně z disonance septimy.*

V přirozených tóninách dur a moll mohou být na těchto stupních utvořeny pouze dva rozdílné (navzájem inverzní!) souzvukové druhy:

- *tvrdě velký septakord,*
- *měkce malý septakord.*

Rozvádějí se:

- *autenticky (popř. částečně autenticky)*
- *plagálně (popř. částečně plagálně)*
- *kombinovaně*

Přehled typů rozvodů

Rozvod	Postup základního tónu	Vedení hlasů	Model
autentický	o 5 ↘ (tj. o 4 ↗)	vrchní 7 ↘	D7 → T
plagální	o 2 ↘	spodní 7 ↗	II7 → T
kombinovaný	o 2 ↗	obě 7 ↗↘	VII7 → T

Rozvod

autentický
plagální
kombinovaný

C: III7 VI III7 II III7 S

Nesplňuje-li rozvod septakordu všechny podmínky autentického nebo plagálního rozvodu, mluvíme o *rozvodu částečném*.

Při částečném rozvodu septakordu dochází rovněž k pravidelnému rozvodu septimy, *avšak rozvodný akord je*

- terciově příbuzný s rozváděným septakordem a zároveň
- zástupce původního rozvodného akordu (rovněž terciově příbuzný).

Přehled typů částečných rozvodů:

Rozvod	Postup základního tónu	Vedení hlasů	Model
částečný autentický	o 3 ↘	vrchní 7 ↘	D7 → III
částečný plagální	o 4 ↘	spodní 7 ↗	II7 → VI

Rozvod

částečný autentický částečný plagální

C: T7 VI T7 D

§ 90 Zásady uplatnění neutrálních septakordů a jejich obrátů v harmonické větě

- V uvedených typech rozvodů mohou být uplatněny pouze v přirozených tóninách dur a moll.
- I když jsou možné všechny druhy rozvodů, jako nejosvědčenější se jeví rozvody autentické:

C: T7 S T2 S6 VI7 II III6 V1

- V případě S7 se rovněž osvědčuje kombinovaný rozvod S7 → D nebo S7 → D7 (jako možnost zvukového obohacení a rozvinutí kadenčního postupu S → D):

C: S7 D7

- Mohou být uplatněny jednotlivě nebo v sekvencích.

V případě jednotlivého výskytu neutrálního septakordu v harmonické větě je třeba dbát na nástup septimy; septima může nastoupit jako

- *připravená* předcházejícím akordem,
- *průchodná* (pokračuje stupňovitě postupem $8 \rightarrow 7 \rightarrow \dots$),
- *následná* (obkrokem nebo skokem z jiného akordického tónu D).

Připravuje se vždy ta septima, která se bude účastnit rozvodu (při autentickém rozvodu vrchní, při plagálním spodní, při kombinovaném jedna z obou).

V sekvenci (opět nejčastěji jako řetěz autentických rozvodů)

- buď ve sledu septakord $\rightarrow$ kvintakord,
- nebo septakord $\rightarrow$ septakord; v tom případě se střídá úprava úplná a neúplná.

Two musical staves showing chord progressions in C major. The first staff shows a sequence of chords: C, D7, T, S7, VII, III7, VI, II7, D, T. The second staff shows a sequence: D7, T7, S7, VII7, III7, VI7, II7, D7, T. Each chord is represented by a symbol below the staff and a corresponding chord symbol above the staff.

Další možnosti:

model

D7 $\rightarrow$ T

VII7 $\rightarrow$ T

sekvence

D7 $\rightarrow$ T $\rightarrow$ S7 $\rightarrow$ VII $\rightarrow$ III7 $\rightarrow$ VI $\rightarrow$ II7 $\rightarrow$ D...

VII7 $\rightarrow$ T $\rightarrow$ VI7 $\rightarrow$ VII $\rightarrow$ D7 $\rightarrow$ VI $\rightarrow$ S7 $\rightarrow$ D...

Je možno též vycházet z konvencionalizovaných akordických sledů (viz §42).

Příklad:

model

T $\rightarrow$ III7 $\rightarrow$ S

sekvence

T $\rightarrow$ III7 $\rightarrow$ S $\rightarrow$ II $\rightarrow$ S7 $\rightarrow$ D $\rightarrow$ III $\rightarrow$ D7...

Poznámka:

Aplikace uvedených postupů na tóninu harmonickou i melodickou není vhodná (viz též pravidla pro kompozici harmonické sekvence v § 55); zejména v harmonické tónině jsou v důsledku přítomnosti nezpěvných kroků znesnadněny rozvody některých důležitých intervalů:

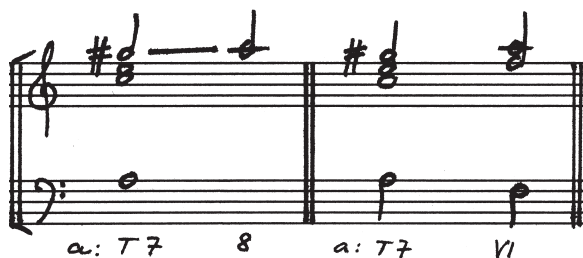


Proto jsou následující možnosti řešení:

- buď změníme (alespoň v příslušném místě) tóninu na přirozenou,



- nebo, není-li to jinak možné, ponecháme tóninu harmonickou či melodickou a disonance dotyčného čtyřzvuku rozvádíme jako průtažné tóny:



V takovém případě bychom však, přísně vzato, již neměli mluvit o septakordu, nýbrž o kvintakordu obohaceném jedním či dvěma neakordickými (průtažnými) tóny.

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:



2. Komponujte volné harmonické věty s užitím neutrálních septakordů.

3. Komponujte a improvizujte sekvence s uplatněním neutrálních septakordů.

§ 91 Nónové akordy

Jako pětizvuky představují proti septakordům o stupeň vyšší souzvukovou třídu.

S příslušností k souzvukové třídě nastává automaticky nutnost redukce počtu tónů, má-li být vůbec možná realizace v rámci čtyřhlasé sazby. Redukce se dotýká (podobně jako při neúplné úpravě septakordů) nejčastěji kvinty; důvody jsou tytéž jako u septakordů.

K stávající disonanci septimy přibývá proti septakordům navíc *disonance nóny*, jevící zásadně tendenci k rozvodu sestupným krokem do oktávy.

Disonance septimy a popř. charakteristická disonance (je-li v akordu přítomna) si zachovávají všechny vlastnosti, jež jsme popsali u septakordů, a práce s nimi se řídí stejnými pravidly.

Při práci s nónovými akordy dochází převážnou měrou pouze k autentickému rozvodu.

Jediný z nónových akordů, který se projevuje jako tzv. charakteristický, je dominantní nónový akord. Všechny ostatní mají vlastnosti tzv. akordů neutrálních*.

* Řečené by bylo možno exaktně zdůvodnit. Pro takovéto zdůvodnění zde není dostatek místa a také to není posláním této knihy. Budiž tedy řečeno alespoň tolik, že zatímco lze uvažovat obě septimy jako navzájem zrcadlově protilehlé, v případě nóny je takováto konstrukce (v rámci klasické harmonie) zásadně vyloučena. Z toho by pak již mělo být zřejmé přinejmenším nerovnoprávné postavení autentického a plagálního rozvodu v případě nónových akordů a v další návaznosti i privilegované postavení dominantního nónového akordu jako charakteristického proti dalším, jež rovněž obsahují disonanci zm. 5, a přesto je za charakteristické nepovažujeme.

§ 92 Dominantní nónový akord

Nejsnadněji jej utvoříme navršením další tercie nad septimu D7.

V přirozené dur – velký dominantní nónový akord

(*g h d f a ... g-a* – velká nóna),

v harmonické dur a moll – malý dominantní nónový akord

(*g h d f a s ... g-as* – malá nóna),

Funkční označení: D₇⁹

► Cvičení:

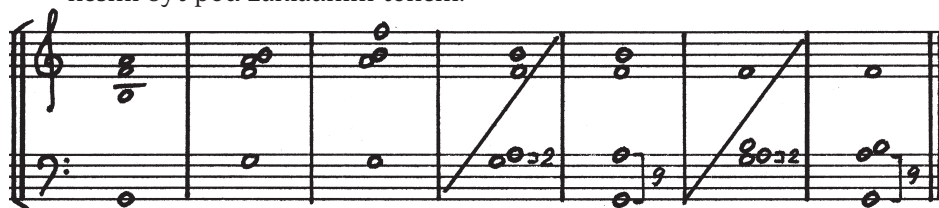
Tvořte malý i velký D₇⁹ v tóninách ...

§ 93 Čtyřhlasá úprava D₇⁹

– Vynecháváme kvintu,

– nóna musí být zachována, tj.:

- nesmí se přiblížit k základnímu tónu na vzdálenost sekundy ani
- nesmí být pod základním tónem:

§ 94 Rozvod D₇⁹

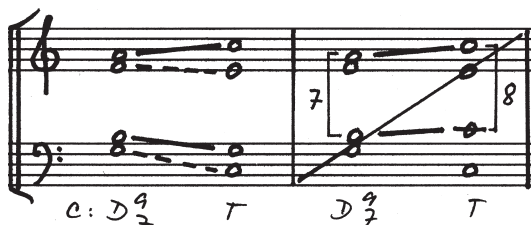
– D₇⁹ se rozvádí do T. Postup je shodný s D7 (bas skokem na základní tón T, vázané tóny protipohybem do spodní tercie tónického kvintakordu):

– nóna klesá na tónickou kvintu:



Výjimka:

V závěru harmonické věty může nóna stoupat k tónické primě, avšak pak musí být citlivý tón veden volně dolů (jinak se nevyhneme skrytým oktavám):

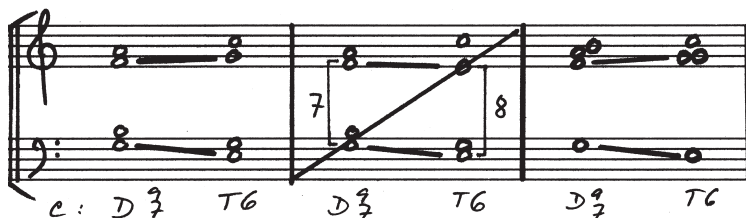


Poznámka 1:

Při této aplikaci je třeba chápat D_7^9 spíše jako kombinaci D ($g h$) a S ($f a$); rozvod pak lze klasifikovat jako autenticko-plagální.

Poznámka 2:

D_7^9 lze rozvést výjimečně také do T_6 , avšak pak je nutno vést 7 nahoru (jinak opět hrozí nebezpečí skrytých oktav – situace analogická s rozvodem $D_7 \rightarrow T_6$):



► Cvičení:

Rozvádějte D_7^9 z cvičení v §92 v tóninách dur i moll.

§ 95 Obraty D_7^9

1. *sextseptimový akord* ... D_6^7 (tercie základního tvaru v basu),
2. *kvartkvintový akord* ... D_4^5 (kvinta základního tvaru v basu),
3. *sekundterciový akord* ... D_2^3 (septima základního tvaru v basu).

Čtvrtý obrat neexistuje, jeho zavedením by se dostala nóna do basu, tedy pod základní tón (viz zákaz v §93).

Poznámka 1:

Názvy obrátů nónového akordu si snadno zapamatujeme, použijeme-li následující pomůcky:

- představíme si podle basu analogický obrat septakordu,
- k číslovkám v jeho názvu přičteme +1:

Příklady:

1. obrat (s tercií v basu) – u čtyřzvuků $\frac{6}{5}$, zde $\frac{6}{5} + 1 = 7$
2. obrat (s kvintou v basu) – u čtyřzvuků $\frac{4}{3}$, zde $\frac{4}{3} + 1 = 5$
3. obrat (se septimou v basu) – u čtyřzvuků $\frac{2}{1}$, zde $\frac{2}{1} + 1 = 3$

Poznámka 2:

Zde vyložené názvy obrátů se týkají obrátů všech nónových akordů (ne tedy pouze dominantního).

§ 96 Čtyřhlasá úprava obrátů D_7^9

Tatáž pravidla jako pro D_7^9 , tj.:

- vynechání kvinty základního tvaru,
- *dodržení vzdálenosti nóny vůči základnímu tónu.*

Výjimka:

U D_4^5 nelze vynechat kvintu (je basovým tónem), proto vynecháváme podle potřeby buď tercii, nebo septimu:

The image displays musical notation for four-voice arrangements of D7 and D9 chords. The first system shows D7 chords in various inversions (6, 6, 3, 3, 3, 4, 4) with a 9th note. The second system shows D4^5 chords in various inversions (4, 4, 2) with a 9th note. Diagonal lines indicate voice leading between chords.

► Cvičení:

Vytvořte obraty D_7^9 v tóninách dur (včetně harmonických) i moll.

§ 97 Rozvod obrátů D_7^9

Obraty D_7^9 rozvádíme do T. Jednotlivé tóny (nóna, oba vázané tóny) postupují stejně, jako by postupovaly u zákl. tvaru.

Přehled *možností rozvodů*:

Rozvod	Příklad basového postupu
$D_7^9 \rightarrow T$	$G \rightarrow C$
$\rightarrow T6$	$G \rightarrow E$
$D_6^7 \rightarrow T$	$H \rightarrow C$
$D_4^5 \rightarrow T6$	$D \rightarrow E$
<i>Nelze do T!</i>	
$D_2^3 \rightarrow T6$	$F \rightarrow E$

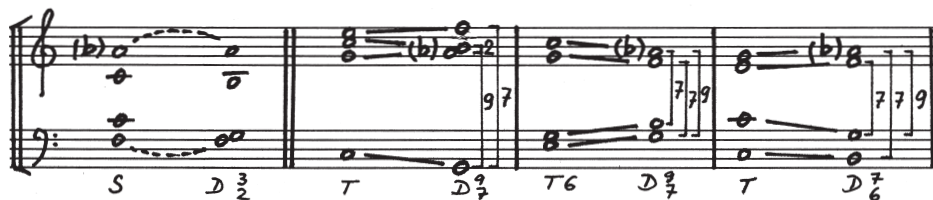
► Cvičení:

Rozvedte obraty D_7^9 z cvičení v §96.

§ 98 Nástup D_7^9 a jeho obrátů

- s připravenou 9 či 7 nebo
- volně – disonance (7, 9 nebo jejich převraty) protipohybem:

Handwritten musical notation showing the progression of D_7^9 and its inversions. The notation is on a grand staff with treble and bass clefs. The first measure shows a C major triad (C, E, G) with a 9th (B) and a 7th (F), then a D_7^9 chord. The second measure shows a D_7^9 chord with a 9th (C) and a 7th (F). The third measure shows a D_7^9 chord with a 9th (C) and a 7th (F). The fourth measure shows a D_7^9 chord with a 9th (C) and a 7th (F). The fifth measure shows a D_7^9 chord with a 9th (C) and a 7th (F). The sixth measure shows a D_7^9 chord with a 9th (C) and a 7th (F). The seventh measure shows a D_7^9 chord with a 9th (C) and a 7th (F). The eighth measure shows a D_7^9 chord with a 9th (C) and a 7th (F). The notation includes various accidentals and ties, and the chords are labeled with their symbols and figured bass notation.



Poznámka:

Než začneme řešit nástup D_7^9 nebo jeho obratu, je výhodné předem si uvědomit jeho zamýšlenou konkrétní úpravu.

§ 99 Uplatnění D_7^9 a jeho obrátů v harmonické větě

– V místech, kde vrcholí harmonické napětí.

Poznámka:

Často se setkáváme s dominantní nónou jako důsledkem melodického pohybu:



Takovéto případy klasifikujeme jako uplatnění příslušného melodického tónu (průchod, střídavý tón, průtah), nikoliv jako D_7^9 .

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:



2. Zkomponujte volnou harmonickou větu s uplatněním D_7^9 .

§ 100 Neutrální nónové akordy

Nacházejí se na kterémkoli stupni kromě V.

Jejich užití a práce s nimi v harmonické větě je analogická s užitím:

- dominantního nónového akordu,
- neutrálních septakordů.

Hlavní zásady:

- téměř výhradně dominantní rozvody,
- výjimka – S_7^9 kombinovaně do D_7 (nutno vynechat kvintu u S_7^9):

C: T D T₇⁹ S D VI₇⁹ II III S₇⁹ D⁷ T

Uplatnění:

Zejména v sekvencích

- nónový akord – kvintakord (a),
- nónový akord – septakord (b),
- nónový akord – nónový akord (c):

a)

C: D₇⁹ T S₇⁹ VII III₇⁹ VI II₇⁹ D T₇⁹ S D 4 3 T

b)

C: D₇⁹ T₇ S₇⁹ V[#] 7 III₇⁹ VI 7 II₇⁹ D₇ T₇⁹ S₇ D₇ 4 3 T

c)

D_7^9 T_7^9 S_7^9 VII_7^9 III_7^9 VI_7^9 II_7^9 D_7^9 T_7^9 S_7^9 D_7^9 $\frac{8}{3}$

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:

$\frac{9}{7}$ $\frac{7}{7}$ $\frac{7}{7}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{7}{7}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{7}{7}$

$\frac{6}{5}$ $\frac{9}{7\#}$ $\frac{9}{7\#}$ $\frac{7}{\#}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{5}{3\#}$

2. Vytvořte volnou harmonickou větu s uplatněním nónových akordů na různých stupních.

3. Hrajte na klavíru sekvence s uplatněním D_7^9 .

12. LEKCE — NEAKORDICKÉ TÓNY A JEJICH UPLATNĚNÍ V HARMONICKÉ VĚTĚ

§ 101 Znovu o melodických tónech (opakování a rozšíření, uplatnění ve všech hlasech)

Smyslem dosavadní informace (§ 33) bylo

- seznámení se s jednotlivými druhy melodických tónů a jejich hlavními vlastnostmi,
- cvičení jejich vzájemného rozlišování při harmonické analýze,
- kompoziční procvičování práce s nimi při jejich užití v sopránu v souvislosti s harmonizací melodie.

V této lekci se k nim vracíme znovu se záměrem

- opakování,
- rozšíření dosavadních znalostí problematiky melodických tónů,
- aplikace dosavadních praktických kompozičních dovedností práce s nimi v sopránu i na ostatní hlasy, tj. volná polyfonizace harmonické věty.

§ 102 Průchod

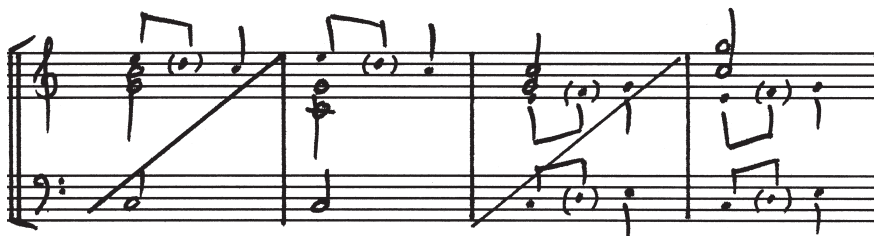
je neakordický tón nastupující na lehké době a vyplňující stupňovitě mezeru mezi dvěma tóny akordickými:

*Druhy průchodu:*

- podle směru pohybu
 - stoupající (a),
 - klesající (b),
- podle počtu zúčastněných hlasů
 - jednoduchý (c),
 - dvojitý (d),
 - trojitý (e),
- podle charakteru postupu
 - diatonický (f),
 - chromatický (g),
- podle metrorhythmické situace
 - pravidelný (na lehké době) (h),
 - nepravidelný (na těžké době) (i).

Pracovní pravidla:

- Rozvodný tón nesmí znít v téže poloze jako tón průchodný.



- Při použití průchodu jsou povoleny paralelní kvinty, pokud alespoň jeden z obou tónů *druhé kvinty* je tónem neakordickým:



Generálbas:

- průchodný postup značíme třemi číslicemi za sebou (5 4 3),
- průchod v basu značíme —

§ 103 Střídavý tón

je neakordický tón nastupující na lehké době a střídající tón akordický vrchní nebo spodní sekundou.

Druhy střídavého tónu

Podobné jako u průchodu:

- podle polohy vůči rozvodnému tónu – vrchní (a)
- spodní (b)
- podle počtu zúčastněných hlasů – jednoduchý (a, b)
- dvojitý (c)
- trojitý (d)

- podle metrorytmičké situace:
 - pravidelný (na lehké době) (a, b, c, d),
 - nepravidelný (na těžké době) (e),

Navíc:

- volně nastupující (po jiném akordickém tónu, než je ten, do něhož se rozvádí, popř. po pauze) (f)
- opuštěný (nevrací se k původnímu akordickému tónu, ale skáče k jinému) (g):



Pracovní pravidla pro kompoziční postupy jsou tatáž jako u průchodu.

Generálbas:

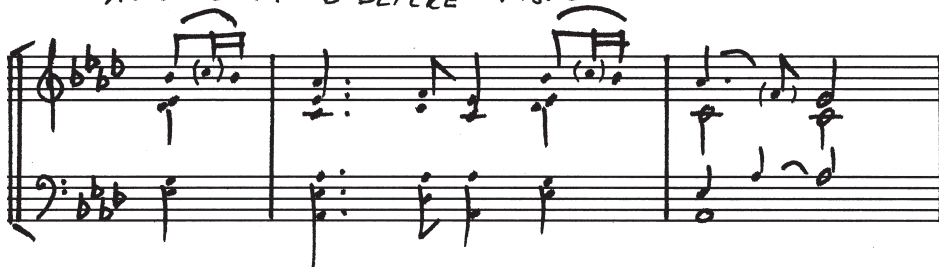
Zásady podobné jako u průchodu (značíme např. 3 2 3).

► Cvičení:

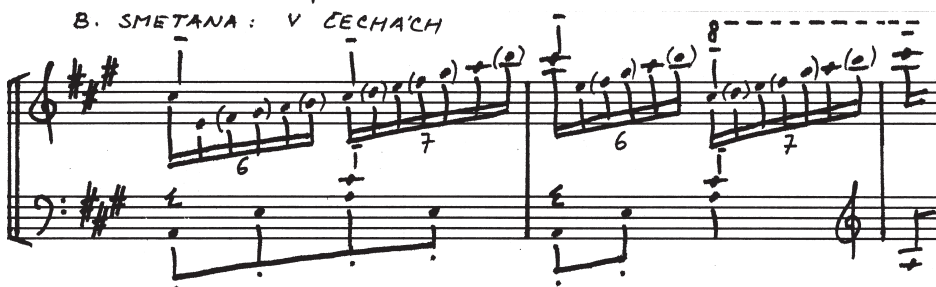
1. Analyzujte:



A. DVOŘÁK: BIBLICKÉ PÍSNĚ



B. SMETANA: V ČECHA'CH



B. SMETANA: ČESKÉ TANCE - FURIANT



2. Komponujte volné harmonické věty s různými druhy průchodů a střídavých tónů ve všech hlasech.
3. Harmonizujte: „Já jsem muzikant“.

§ 104 Průtah

je neakordický tón nastupující *na těžké době* a rozvádějící se na době lehké sekundovým krokem do tónu akordického.



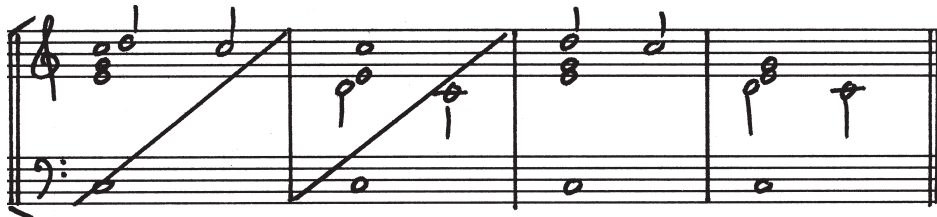
Druhy průtahu:

- podle směru pohybu – shora (a),
 - zdola (b),
- podle počtu zúčastněných hlasů – jednoduchý (c),
 - dvojitý (d),
 - trojitý (e),
- podle metrorytmické situace – pravidelný (na těžké době) (f),
 - nepravidelný (na lehké době) (g),
- podle způsobu uvedení – připravený (h),
 - nepřipravený (i),
- podle rozvodu – řádně rozvedený (j),
 - opuštěný (k):

Pracovní pravidla:

Rozvodný tón nesmí znít zároveň s tónem průtažným

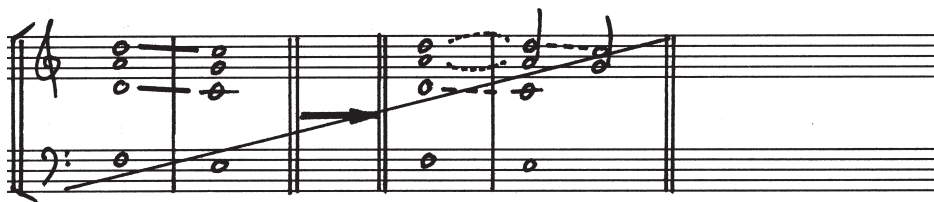
- v téže poloze ani
- nad ním.



Poznámka:

Průtah lze použít k odstranění paralelních kvint, ne však mezi vnějšími hlasy.

Nelze použít k odstranění paralelních oktáv!

*Generálbas:*

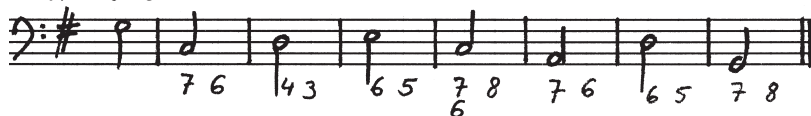
- průtah značíme dvěma číslicemi za sebou (4 3),
- průtah v basu označujeme \

► Cvičení:

1. Analyzujte:



2. Komponujte volné harmonické věty s různými druhy průtahů ve všech hlasech.
3. Vypracujte generálbas:



§ 105 Následný akordický tón

je tón, který je součástí znějícího akordu a který nastupuje na lehké době po jiném tónu téhož akordu.

Pozor na chybné paralelní postupy (kvinty, oktávy)!

Následné oktávy, tj. oktávy mezi následnými akordickými tóny na lehkých dobách, jsou zakázány (následné kvinty jsou povoleny – viz výše § 33 Melodické tóny – základní charakteristika a rozlišení) a § 34 Kompozice volné harmonické věty s melodickými tóny v sopráně.

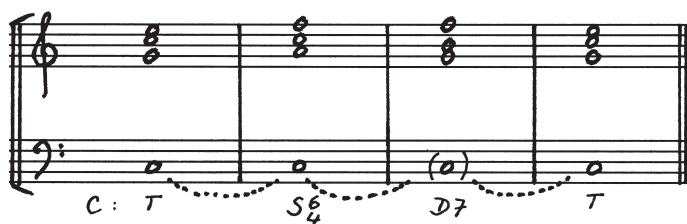
§ 106 Předjímka (anticipace)

je neakordický tón na lehké době, který však je již součástí akordu následující těžké doby (předjímá, anticipuje jej).

§ 107 Další možnosti neakordických tónů v harmonické větě

Prodleva

je tón, který leží delší dobu v jednom hlasu (nejčastěji v basu), zatímco v ostatních hlasech se mění harmonie.



Poznámka: Při svém nástupu a ukončení bývá tento tón zpravidla tónem akordickým.

Ostinátní figura (it. *ostinato* = tvrdošijný, úporný)

je figura mnohonásobně se opakující v jednom z hlasů, zatímco v ostatních hlasech probíhá harmonie.



Může být v některých případech vykládána jako stylizovaná prodleva.

Možnosti a výhody práce s melodickými tóny – souhrnně

- Znalost melodických tónů nám dává možnost svobodného rozhodování o volbě akordických útvarů i melodických postupů hlasů při harmonizaci melodie a je nezbytná pro rozvoj spontánního muzikálního harmonického citění obecně.
- Pochopení melodických tónů je nezbytné k harmonické analýze živé hudby. Nedokážeme-li od sebe v analyzovaném hudebním proudu bezpečně oddělit akordické a neakordické tóny, narazíme na nepřekonatelnou překážku, zabraňující nám v proniknutí i do jednoduché harmonické struktury.
- Znalost melodických tónů poskytuje nepoměrně širší prostor naší fantazii a invenci při kompozici volné harmonické věty i při realizaci generálbasu.
- Uplatnění melodických tónů ve všech hlasech umožňuje kompoziční vytváření jednoduché polyfonní sazby, dříve než započneme studium kontrapunktu (viz výše § 24, příklad e).

► Cvičení:

1. Analyzujte:



2. Vytvořte volné harmonické věty s uplatněním všech melodických a dalších neakordických tónů.
3. Harmonizujte:

KDYŽ JSEM JA' ŠEL TOU PUTIMSKOU BRANOU

CHOVEJTE MNE, MA' MATIČKO

ACH, BOŽE, BOŽE MŮJ

§ 108 Závěrečná poznámka k harmonické větě

Dokončili jsme systematický výklad základních harmonických jevů, s nimiž se můžeme setkat v průběhu klasické harmonické věty v rámci jedné tóniny, a praktické kompoziční procvičování pracovních postupů, jejichž zvládnutí je nezbytné, jde-li nám opravdu o skutečné, aktivní uchopení zmíněných jevů (nejen znát popis a poučky, ale především „harmonicky myslet a slyšet“).

Než pokročíme k dalším úkolům, shrňme nejdůležitější skutečnosti:

- *Základem harmonické věty je kadence $T - S - D - T$,*
- *harmonická věta je vždy do větší či menší šíře a bohatosti rozvinutá kadence.*

Při rozvíjení kadence lze využít následujících prostředků a postupů:

- užití *obratů akordů* v průběhu harmonické věty,
- užití akordů postavených na vedlejších stupních jako *zástupců harmonických funkcí*,
- užití *akordů vyšších tříd* (čtyřzvuků, pětizvuků),
- *melodizace* (popř. polyfonizace) hlasů,
- obměny *stylizace* (faktury).

§ 109 Průběh harmonické věty v rámci několika tónin

Další rozvoj harmonické věty (zejména, pokud jde o harmonickou větu většího rozsahu) vede i k využívání možností změn tóniny v jejím průběhu.

Významnou roli v této věci sehrála v období vrcholného rozkvětu klasických forem obecná kompoziční potřeba kontrastů nejrozumnějšího druhu (kontrast tematický a motivický, tempový, barevný, dynamický apod.).

Při výstavbě větších hudebních celků (např. vět sonát, symfonií apod.), zejména – ale nejen – v rámci klasického slohu, hrál jednu z klíčových rolí *kontrast tonální* (tj. kontrast mezi různými ve skladbě probíhajícími tóninami).

Průběh tónin ve skladbě nazýváme *tonálním plánem*.

Tonální plán klasické skladby byl založen na jediné *tónině hlavní*, kterou skladba vždy začínala a končila, a na větším či menším množství dalších tónin, jimiž ve svém průběhu procházela.

Klasický tonální plán dával přednost spíše ne příliš vzdáleným tóninám (tónina dominantní a subdominantní, tónina paralelní a stejnojmenná s tóninou hlavní), pozdější vývoj v 19. století vedl k využívání i vzdálenějších tónin a vytváření bohatších tonálních vztahů a k častějšímu střídání tónin v průběhu skladby.

Poznámka:

Při pozorném zamyšlení jistě neujde vaší pozornosti, že klasický tonální plán ve svém průběhu připomíná průběh harmonické kadence „na vyšší úrovni“, je jakousi „kadencí tónin“, a i jeho další rozvoj v epoše romantismu jako by odpovídal rozvoji „holé“ kadence v bohatou a rozvinutou harmonickou větu.

Takovýto postřeh není zcela neopodstatněný: odhaluje a dotvrzuje nám *hierarchickou podstatu* tonálního principu a *strukturální mnohvrstevnost* takto hierarchicky organizovaného hudebního celku.

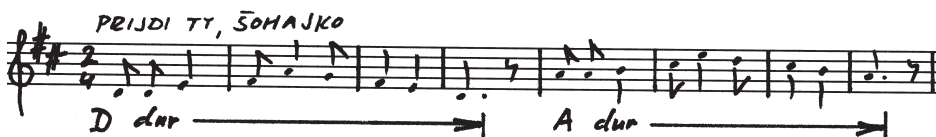
Z uvedených skutečností vyplývá, že pro studium harmonie je porozumění technice změny tóniny, resp. přechodu z jedné tóniny do druhé nezbytné.

Změna tóniny v průběhu skladby může nastat:

- *tóninovým (též tonálním) skokem*,
- *modulací*.

§ 110 Tóninový skok

je změna tóniny bez přechodu, odehrává se nejčastěji na rozhraní formových dílů.



§ 111 Modulace

je plynulý a přesvědčivý přechod z tóniny do jiné tóniny.

Modulaci, při níž dojde zakrátko k návratu do výchozí tóniny, nazýváme *vybočením*.

Modulace může být vyjádřena:

- buď *melodicky* (v případě *modulující melodie*),
- nebo *harmonicky* (v případě *modulující harmonické věty*),
- anebo *melodicko-harmonicky* (kombinací obou možností).

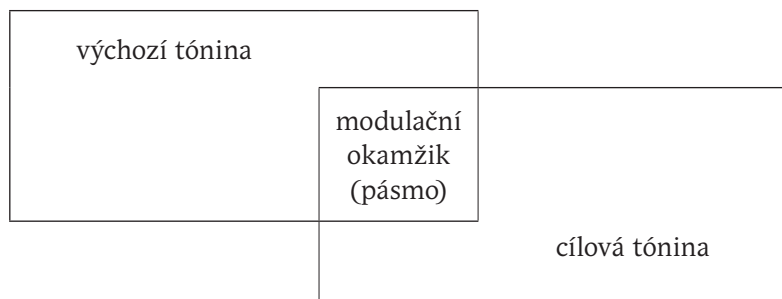
V našem výkladu jsme se setkali s modulací již v oddílu věnovaném sekvenci (tzv. *modulující sekvence* – i ta může být melodická, harmonická nebo melodicko-harmonická).

Průběh modulace:

Ve svém průběhu sestává modulace ze 3 částí; jsou to:

- část v *tónině výchozí* (obsahuje kadenci),
- část *modulační* (*modulační okamžik*, *modulační pásmo*),
- část v *tónině cílové* (obsahuje kadenci utvrzující cílovou tóninu).

Modulační část je dána *průnikem tóniny výchozí a tóniny cílové*; je to buď akord společný oběma tóninám (*modulační okamžik*), nebo sled několika společných akordů (*modulační pásmo*).



Modulace je uskutečnitelná díky *funkční víceznačnosti* akordů: každý akord lze nalézt na různých stupních (resp. v různých funkcích) různých tónin.

Např. trojzvuk *e g h* může být:

T	v <i>e moll</i>
II	v <i>D dur</i> , popř. <i>d moll</i> melod. ↑
III	v <i>C dur</i>
S	v <i>h moll</i> , <i>H dur</i> harm.
D	v <i>a moll</i> přiroz., popř. <i>A dur</i> melod. ↓
VI	v <i>G dur</i>

Dojde-li v průběhu harmonické věty ke změně funkční příslušnosti akordu k určité tónině v příslušnost a funkční vztah vůči tónině jiné, hovoříme o *přehodnocení funkce* akordu (o jeho *funkčním přehodnocení*).

Příklad:

<i>C dur</i> :	T	S	D	T		
<i>G dur</i> :				S	D	T

Společný akord označujeme dvěma funkčními značkami (podle tóniny výchozí i cílové), modulační okamžik či pásmo vyznačíme rámečkem.

► Cvičení:

V kterých tóninách a na kterých stupních lze nalézt trojzvuk *D dur*, *g moll*, *f moll*, *h zmenšený*, *A dur*, *Es dur*....

§ 112 Druhy modulace

Podle charakteru postupů v okamžiku modulace rozlišujeme 3 druhy modulace:

- *modulace diatonická* (probíhá jen diatonickými postupy všech hlasů zúčastněných na akordických spojích),
- *modulace chromatická* (obsahuje chromatické spoje akordů, tj. dochází k ní pomocí chromatického postupu nejméně v jednom hlasu),
- *modulace enharmonická* – aby bylo možné akord funkčně přehodnotit, je nutné enharmonicky zaměnit některý(é) jeho tón(y).

§ 113 Diatonická modulace

Probíhá jen *diatonickými postupy všech hlasů* zúčastněných na akordických spojích (tj. kteroukoli dvojici bezprostředně za sebou následujících akordů lze vyložit v rámci určité tóniny).

Poznámka:

Diatonická modulace je svou přehledností a názorností nejvhodnějším vstupem do praktického procvičování problematiky. Mnohé postupy, které při ní procvičíme, mají však obecnější platnost a využijeme je i později, při procvičování dalších druhů modulace.

§ 114 Pracovní postup při analýze

- Analyzujeme první část, tj. určíme výchozí tóninu a harmonické funkce, až po akord, který již nelze v rámci výchozí tóniny vyložit.
- Přehlédneme další harmonický průběh a hledáme tóninu, která je jím vyjádřena a utvrzena (tj. cílovou tóninu daného úseku).
- Po zjištění cílové tóniny určíme funkce v jejím rámci a zpětně („račím postupem“, pozpátku) doplníme funkční výklad i těch akordů, jež jsme vyložili již v rámci tóniny výchozí a které lze vyložit zároveň i v rámci tóniny cílové. Tím vymezíme jeden nebo více společných akordů.
- Tímto postupem tedy při analýze zjistíme:
 - výchozí tóninu a funkční průběh v jejím rámci,
 - společný(é) akord(y), tj. modulační okamžik (modulační pásmo),
 - cílovou tóninu a funkční průběh v jejím rámci, tj. způsob jejího utvrzení.

A. DVOŘÁK: NAPADLY PÍSNĚ

G dur: T V/6 T6 2 moll: 11/6
5/6
S6
11/5 D7 T

- Cvičení:
Analyzujte:



§ 115 Pracovní postup při kompozici modulující harmonické věty

- Na základě zadání výchozí a cílové tóniny vyhledáme společný akord,
- zkomponujeme část v tónině výchozí (kadenci nebo rozvinutější harmonickou větu) s vyústěním do společného akordu,
- na společný akord navážeme akordickým sledem v tónině cílové s využitím postupů přispívajících k jejímu utvrzení (kadence, kadenční průtažný kvart-sextakord – viz příklad v § 111).

V případě *harmonizace modulující melodie* postupujeme stejně, s tím, že je třeba nejdříve

- analyzovat melodii a zjistit její výchozí a cílovou tóninu,
- po nalezení společného akordu stanovit v průběhu melodie místo, kam jej bude nejvýhodnější umístit.

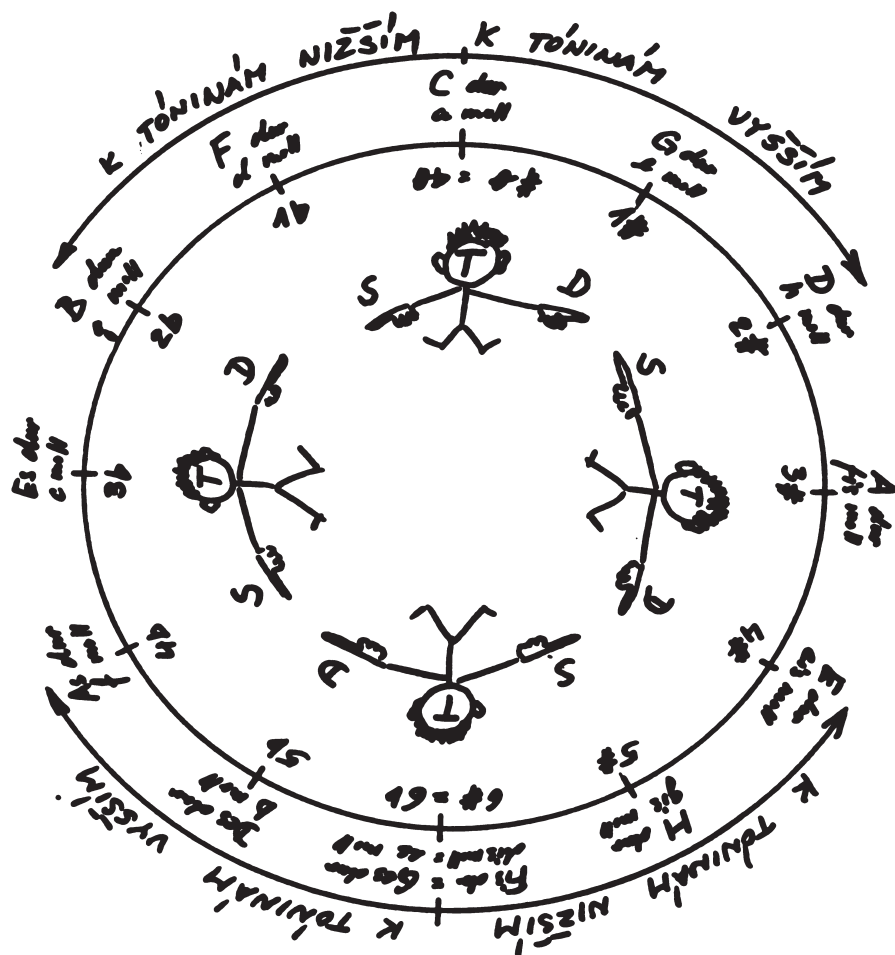


Poznámka:

V uvedeném příkladě je naznačené umístění společného akordu jedinou možností: předcházející tón g ještě nelze vyložit v rámci cílové *a moll* a následující *e* již nelze vyložit v rámci výchozí *C dur* (pokud jej chceme harmonizovat dominantou cílové tóniny).

§ 116 Postup hledání společného akordu

- Pro snadnější orientaci stanovme, že
 - pohybem po kvintovém kruhu *ve směru hodinových ručiček* (tj. směrem od C dur k tóninám s $\sharp$) postupujeme *od tzv. tónin nižších k tzv. tóninám vyšším*,
 - pohybem po kvintovém kruhu *proti směru hodinových ručiček* (tj. směrem od C dur k tóninám s $\flat$) postupujeme *od tzv. tónin vyšších k tzv. tóninám nižším*.



– Obecně platí, že hledaný společný akord mezi dvěma *tóninami stejného tónorodu* je buď

- *dominanta* (zejména durová) *tóniny nižší* („míří“ směrem k vyšším), popř. její zástupce, nebo
- *subdominanta* (zejména mollová) *tóniny vyšší* („míří“ směrem k nižším), popř. její zástupce.

Příklady:

<i>C dur:</i>	T	S	D		<i>C dur:</i>	T	D	T	-S		
<i>D dur:</i>			S	D	T	<i>Es dur:</i>			II	D	T

Při postupu z *dur* do *moll* nebo naopak lze využít zprostředkování

- *tóniny paralelní* – s výhodou lze užít *přirozené dur* a *moll*, jejichž *akordy všech stupňů jsou shodné, tedy vhodné k přehodnocení*,
- *tóniny stejnojmenné* – s výhodou lze užít *harmonické dur* a *moll* (popř. i melodické *dur* a *moll*), které mají obě *netónické funkce* (i některé zástupce) *shodné, a tedy vhodné k přehodnocení*.

Příklady:

<i>C dur:</i>	T	III	S	VI	II		<i>C dur:</i>	T	-S	D	
<i>a moll:</i>		-D	VI	T	S	D	<i>c moll:</i>		S	D	T

Poznámky:

Popsanými postupy lze spolehlivě nalézt společný akord tónin vzdálených až o 5 předznamenání.

Větší vzdálenost je možno překlenout pomocí *zprostředkující tóniny* (např. vzdálenost 6 předznamenání mezi tóninami *C dur* → *Fis dur* lze rozdělit na 3 + 3: *C dur* → *A dur* → *Fis dur*).

Jednu nebo více zprostředkujících tónin v průběhu harmonické věty lze však použít nikoli jen z důvodu nezbytnosti, nýbrž též v souvislosti s kompozičním záměrem obohacení tonálního plánu, bez ohledu na snadnou nebo nesnadnou dosažitelnost cílové tóniny (je možná i vzdálenější zprostředkující tónina, od níž se pak harmonická věta přibližuje zpět k cílové (např. *C dur* → *H dur* → *D dur*)).

Nezapomínejme na možnost postupu i po spodní části kvintového kruhu (např. mezi *As dur* a *E dur* je zdánlivě rozdíl 8 předznamenání; pohled na kvintový kruh nás přesvědčí, že existuje kratší cesta. Nutná enharmonická záměna, jíž se při tomto postupu nevyhneme, *nemění nic na tom, že jde o modulaci diatonickou*. Tato enharmonická záměna neznamená nic více než skutečnost všeobecné dohody, že z určitých technických důvodů zapisujeme tóninu o 4 předznamenání (tedy o velkou tercii) vyšší než *E dur* jako *As dur*, a nikoli jako *Gis dur**.

Zanedlouho, po výkladu *neapolského sextakordu* (viz § 128), se zvýší dosah našich přímých diatonicky modulačních prostředků na vzdálenost 6 předznamenání, tj. – při možnosti postupu po obvodu kvintového kruhu oběma směry – na všechny tóny.

► Cvičení:

1. Najděte společný akord mezi tóninami *C dur* – *D dur*, *F dur* – *A dur*, *Es dur* – *D dur*, *Es dur* – *c moll*, *As dur* – *g moll*, *f moll* – *a moll* ...
2. Modulujte z ... do ... (viz tóny z cvičení 1 a další).
3. Harmonizujte:



4. Harmonizujte:



* Starší učebnice harmonie tento postup neuvažují; zadávající např. diatonickou modulaci z *Des dur* do *H dur*, nutí autoři žáka, aby překonával vzdálenost 10 předznamenání s pomocí nejméně jedné zprostředkující tóniny, ač by ve skutečnosti stačilo postoupit o malý krůček a cíle by bylo dosaženo. To samozřejmě nic nemění na možnosti použít zprostředkující tóniny, je-li to záměrem, a to bez ohledu na vzdálenost výchozí a cílové tóniny.



§ 117 Osvědčené postupy rychlé diatonické modulace

Když jsme získali určitou zkušenost s „regulérním“ řešením diatonické modulace, zapamatujme si pro praktické použití možnost následujících „zrychlených“ postupů:

do vyšších tónin nás okamžitě přenášejí akordické spoje podle vzoru

- mollová T → durová D,
- durová nebo mollová S → durová D;

do nižších tónin nás okamžitě přenášejí spoje podle vzoru

- durová D → mollová T,
- durová D → durový VI v moll;

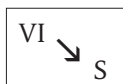
tj. přehledně:

Vzor spoje	Příklad spoje kvintakordů
do vyšších tónin	
-T → +D	<i>a moll</i> → <i>E dur</i>
±S → +D	<i>D dur</i> → <i>E dur</i>
	<i>d moll</i> → <i>E dur</i>
do nižších tónin	
+D → -T	<i>E dur</i> → <i>a moll</i>
+D → +VI (o ½ tónu = klamný závěr v moll)	<i>E dur</i> → <i>F dur</i>

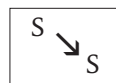
Co to pro nás znamená? Že můžeme

- *kterýkoli mollový trojzvuk* v tónině využít k rychlé diatonické modulaci *do vyšších tónin* podle uvedených vzorů akordických spojů,
- *kterýkoli durový trojzvuk* v tónině využít k rychlé diatonické modulaci *do nižších tónin* podle uvedených vzorů.

Příklady:

C dur: T S D

D T

C dur: T III*Des dur:*

D T

► Cvičení:

1. Komponujte harmonické věty obsahující rychlé modulační postupy.
2. Harmonizujte:



§ 118 Mimotonální funkce

Jako *mimotonální funkce* označujeme akordy, které nejsou obsaženy ve vlastní tónině harmonické věty, avšak mají přímý funkční vztah k některému netónickému stupni této tóniny.

The image shows a musical score in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Below the bass line, a functional analysis is provided. The sequence of chords and their functional labels is as follows:

- Chord 1: C major triad (C-E-G), labeled *C: T* (Tonic).
- Chord 2: D minor triad (D-F-A), labeled *S* (Supertonic).
- Chord 3: E major triad (E-G-B), labeled *.....* (Unlabeled).
- Chord 4: F# major triad (F#-A-C), labeled *D* (Dominant).
- Chord 5: G major triad (G-B-D), labeled *.....* (Unlabeled).
- Chord 6: A major triad (A-C-E), labeled *V* (Mediant).
- Chord 7: B major triad (B-D-F), labeled *.....* (Unlabeled).
- Chord 8: C major triad (C-E-G), labeled *D* (Dominant).
- Chord 9: D major triad (D-F-A), labeled *T* (Tonic).

Below the functional labels, three specific chords are highlighted in boxes with arrows pointing to their functional labels:

- A box containing *D7* (Dominant 7th chord on D) with an arrow pointing to the *D* label.
- A box containing *V7* (Mediant 7th chord on A) with an arrow pointing to the *V* label.
- A box containing *//7* (Unlabeled 7th chord on G) with an arrow pointing to the *.....* label.

Jde tedy o akordy „vypůjčené“ z cizích tónin.

Akord, k němuž se vztahují, je vůči nim v postavení *dočasné tóniky*, nazýváme jej též *místotónikou*.

Výskyt mimotonální funkce je tedy vlastně možno vykládat vždy jako *vybočení* do cizí tóniny (viz § 111), byť velmi krátké.

Podle funkčního vztahu k místotónice lze rozlišit:

- *mimotonální dominantu*,
- *mimotonální subdominantu*,
- *mimotonální akord VII. stupně*.

Při jejich *funkčním značení* užíváme běžných funkčních značek, avšak v *závorkách* (D), (S), (VII), popř., je-li to nutné, šipkou můžeme naznačit, ke kterému akordu tóniny se příslušná mimotonální funkce vztahuje jako k místotónice.

V mimotonálních funkcích používáme zpravidla charakteristických septakordů (D7, II7, VII7) – vztah k místotónice se tak stává naléhavějším, dynamičtějším.

Nejčastější mimotonální funkcí je mimotonální dominanta (D), (D7), velmi častý je též její zástupce – mimotonální akord VII. stupně (VII), (VII7) – viz příklad výše.

Poznámka:

Nejběžnějším souzvukovým druhem, jímž bývá vyjádřena mimotonální dominanta, je

- dominantní septakord $(g\ h\ d\ f)$,

mohou to však být i jiné charakteristické akordy běžně užívané v dominantní funkci, tj.

- dominantní nónový akord – malý $(g\ h\ d\ f\ a\ s)$,
- velký $(g\ h\ d\ f\ a)$

nebo popř.

- durový kvintakord $(g\ h\ d)$.

Nejběžnějším souzvukovým druhem jako mimotonálním akordem VII. stupně bývá

- zmenšený septakord $(h\ d\ f\ a\ s)$,

může to však být také

- zmenšeně malý septakord $(h\ d\ f\ a)$ nebo
- zmenšený kvintakord $(h\ d\ f)$.

► Cvičení:

1. Vyjmenujte mimotonální dominantu k II., III., IV., V. a VI. stupni v ... dur (moll).
2. Analyzujte:

J. S. BACH: MALÁ PRELUDIA

§ 119 Úprava a rozvod (D), (D7), (D $\frac{9}{7}$) a (VII), (VII7)

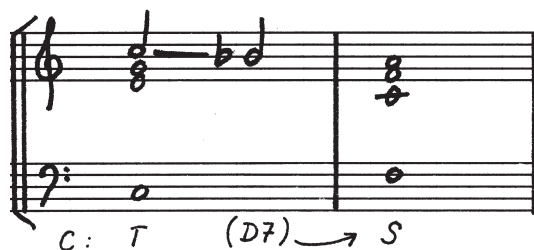
Úprava akordů mimotonálních funkcí je totožná s úpravou týchž akordů ve funkcích tonálních (tj. v rámci vlastní tóniny).

Vztah akordů mimotonálních funkcí k místotónice je též jako vztah akordů tonálních k tónice, jejich rozvod do místotóniky probíhá podle stejných zásad jako rozvod týchž akordů tonálních do tóniky.

§ 120 Nástup akordů mimotonálních funkcí

Akord mimotonální funkce může nastoupit

- *buď diatonickými postupy* (jak jsme tomu zvyklí z dosavadní práce v rámci tóniny),



- *nebo chromatickými postupy*

- *buď chromatickým(i) posunem(y) kteréhokoli (kterýchkoli) tónu(ů) akordu (a),*
- *nebo změnou tónorodu akordu některého stupně (b, c)*
 moll → dur ... při vzniku (D),
 dur → moll ... při vzniku (S),
- *anebo jako akordy chromatické terciové příbuznosti (d):*

a) C: T (VII 7) → II

b) C: T (S) → D

c) C: II (D) → D

d) C: S (D 7) → D

§ 121 Akordy chromatické terciové příbuznosti. Chromatika

Trojzvuky *chromatické terciové příbuznosti* (popř. od nich odvozené čtyř- a pětizvuky) jsou trojzvuky (popř. čtyřzvuky, pětizvuky), jež mají

- základní tóny vzdálené o tercii,
- nejméně 2 společné tóny, z nichž nejméně 1 je chromaticky posunutý (přestává tedy vlastně být společným tónem):

Příklad:

Trojzvuky chromatické terciové příbuznosti o 1 chromaticky posunutém tónu:

<i>c e g – a <u>cis</u> e</i>	<i>c <u>es</u> g – a c <u>e</u></i>
<i>c <u>e</u> g – as c <u>es</u></i>	<i>c es g – as <u>ces</u> es</i>
<i>c e g – e <u>gis</u> h</i>	<i>c <u>es</u> g – <u>e</u> g h</i>
<i>c <u>e</u> g – <u>es</u> g b</i>	<i>c es g – es <u>ges</u> b</i>

Všimněte si tónorodu obou akordů jednotlivých dvojic a pokuste se o zobecnění svých poznatků!

Trojzvuky chromatické terciové příbuznosti o 2 chromaticky posunutých tónech:

<i>c e g – as <u>ces</u> <u>es</u></i>	<i>c <u>es</u> g – a <u>cis</u> <u>e</u></i>
<i>c <u>e</u> g – <u>es</u> <u>ges</u> b</i>	<i>c <u>es</u> g – <u>e</u> <u>gis</u> h</i>

Všimněte si tónorodu obou trojzvuků jednotlivých dvojic, srovnajte s trojzvuky první skupiny a také s trojzvuky prosté (též diatonické) terciové příbuznosti (viz výše § 13 Příbuznost kvintakordů)!

Příklady některých čtyřzvuků chromatické terciové příbuznosti (zvolili jsme vždy tzv. charakteristické septakordy):

g h d f – e gis h d
g h d f – es g b des

h d f as – d fis a c
h d f a – d f as c
h d f a – dis fis a c
h d f as – dis fis a c

Poznámka:

V souvislosti s mimotonálními akordy se poprvé prakticky, ve vlastní kompoziční práci setkáváme s mimořádně významným jevem evropské harmonie zvaným

chromatika

a s ní souvisejícími chromatickými postupy hlasů, chromatickými vztahy akordů atd.

Důsledkem historického procesu postupné chromtizace původně diatonického tónového materiálu tóniny je nárůst bohatosti, ale také komplikovanosti funkčních vztahů v tónině, vedoucí posléze až ke stavu charakterizovanému obecně jako krize tradiční tonální harmonie (jako příklad řečeného bývá uváděna předehra k opeře *Tristan a Isolda* od R. Wagnera; kromě Wagnera lze v této souvislosti uvést též některá díla F. Liszta, J. Brahmsa, B. Smetany, G. Mahlera, C. Debussyho, M. Regera, A. Skrjabinu, R. Strausse, raného A. Schönberga a dalších).

S možností chromatického postupu v souvislosti se změnou tónorodu subdominantního trojzvuku *dur* → *moll* jsme se mohli (avšak nemuseli) náhodně setkat již tehdy, když jsme měli možnost použít v rámci durové tóniny durovou i mollovou subdominantu (popř. některé z jejich zástupců):

Takovýto průběh, vytvářeje umělý citlivý tón, zvyšoval velmi účinně napětí subdominanty (přesvědčte se o tom sluchem). Pokud jste jej použili, nejspíše jste správně vyřešili i chromatický postup v jediném hlasu (bez *příčnosti* – viz níže § 122), neboť se v tomto případě vždy nabízí jako nejlogičtější, nejpřirozenější a nejjednodušší.

§ 122 Spojení akordů, při nichž dochází k chromatickému postupu (chromatické spojení akordů)

Pro spojování akordů chromatické terciové příbuznosti i pro jiné spojení, při nichž dochází mezi oběma zúčastněnými trojzvuky k chromatickému postupu, platí následující příkaz:

– *Chromatický postup musí proběhnout v jednom hlasu, nikoliv mezi dvěma různými hlasy. Pokud by chromatický postup proběhl mezi dvěma různými hlasy, došlo by k jevu zvanému příčnost.*



– *Příčnost (chromatický postup mezi dvěma hlasy) je zakázána.*

Pracovní pravidlo:

Při práci s akordy chromatického vztahu (chromatické terciové příbuznosti i jinými)

- nejdříve vyřešíme chromatické postupy,
- společné tóny obou akordů zadržíme,
- při vedení dalších hlasů dodržíme zásadu postupu hlasů nejkratším směrem.

Poznámka:

Před započatím práce je mnohdy vhodné věnovat pozornost úvaze o zamýšlené úpravě (obratu, poloze, rozložení) akordu, k němuž směřujeme, a tomuto záměru přizpůsobit již úpravu výchozího akordu příslušného spoje.

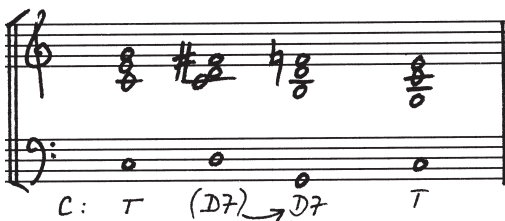
► **Cvičení:**

Vyřešte správně spoje příkladů chromaticky terciově příbuzných akordů, uvedených výše v § 121.

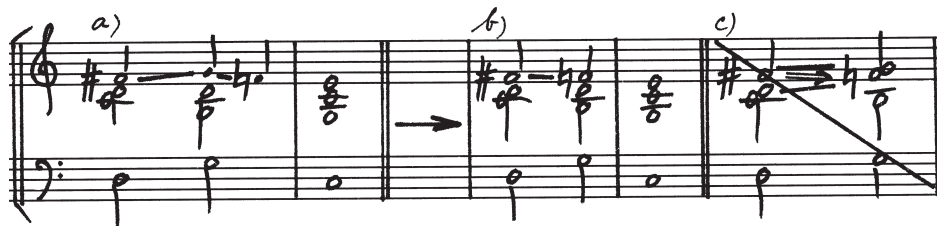
§ 123 Harmonické věty s použitím (D7) a (VII7)

Sekvence s využitím mimotonálních funkcí (sled nebo řetěz mimotonálních dominant a mimotonálních akordů VII. stupně).

Východiskem a modelem je kadence T – (D7) – D7 – T:



Všimněte si, že citlivý tón mimotonální dominanty nestoupá, jak bychom očekávali, do základního tónu místotóniky (*g*), nýbrž chromaticky klesá do dominantní septimy (*f*) – příklad b. Tento postup vlastně vzniká zkrácením přísného rozvodu a následného nástupu průchodné septimy (a). Jedině takto lze zabránit přičnosti, k níž by nutně došlo při pravidelném rozvodu citlivého tónu (c):



Postup (D7) → D7, představující autentický rozvod jednoho dominantního septakordu do dalšího, lze rozvinout do celého rozsáhlejšího sledu (řetězu) *mimotonálních dominantních septakordů*:



Charakteristické znaky:

- citlivý tón každé dominanty chromaticky klesá do septimy dominanty následující,
- každá septima se rozvádí přísně do tercie následující dominanty,
- mezi oběma hlasy probíhá charakteristický sestup paralelních tritonů (střídavě zm. 5 a zv. 4),
- pravidelně se střídá úplná a neúplná úprava septakordu.

Poznámka 1:

Srovnajte popsany sekvenční postup se sekvenčním sledem septakordů v rámci tóniny (viz příklad v § 90), posuďte společné znaky (sled autentických rozvodů, postup basu, rozvody disonancí, střídání úpravy úplné a neúplné). Viz též přílohu 3 na konci knihy.

Sled mimotonálních (D7) může probíhat též v *obratech dominantního septakordu*; v takovém případě znějí všechny čtyřzvuky v úplné úpravě:

Es: (D⁵) (D²) → (D⁵) (D²) → (D⁵) (D²) → (D⁵) (D²) → D⁵ T

Zásady kompozice sledu mimotonálních (D7) lze aplikovat i na mimotonální dominantní nónový akord – velký i malý; vše platí jako u (D7), navíc je nutno správně připravovat a rozvádět nónu:

As: (D⁹) (D⁹) → (D⁹) (D⁹) → (D⁹) (D⁹) → (D⁹) (D⁹) → (D⁹) (D⁹) → (D⁹) (D⁹) → D⁹ T

Zaměříme-li u předcházejících příkladů bas, získáme *sled (řetěz) mimotonálních septakordů VII. stupně*:

Des: (V^{II} 7) (V^{II} 7) → (V^{II} 7) (V^{II} 7) → (V^{II} 7) (V^{II} 7) → (V^{II} 7) (V^{II} 7) → (V^{II} 7) (V^{II} 7) → (V^{II} 7) (V^{II} 7) → V^{II} 7 T

Poznámka 2:

Všimněme si, že u sledu těch mimotonálních akordů, jež obsahují 2 charakteristické disonance, obě postupují v paralelních tritonových sestupech.

Poznámka 3:

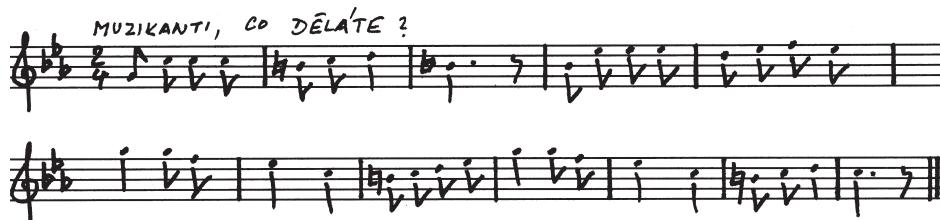
Všechny uvedené případy sledu mimotonálních akordů jsou sekvencemi. Na rozdíl od podobných sekvenčních postupů, daných sledem dominantních rozvodů septakordů v rámci diatonicky uspořádané dur nebo moll, tedy sekvencí tonálních, je třeba tyto nově vyložené typy sekvence zařadit mezi *sekvence modulující*, a to jako jejich zvláštní případ – *progresi* (viz výše § 55). Případně jich lze využít k modulaci.

► Cvičení:

1. Vypracujte generálbas:

2. Komponujte volné harmonické věty v dur i moll s uplatněním (D7) a (VII7). Pokuste se též o jejich improvizaci na klávesovém nástroji.
3. Zkomponujte harmonickou větu využívající sekvenční sled mimotonálních dominant a pokuste se i o její improvizovanou hru na klávesovém nástroji. Zopakujte si přitom pro srovnání podobné sekvenční sledy, jež znáte z dřívějška z práce se septakordy. (Viz též přílohu 1 až 3 na konci knihy.)
4. Harmonizujte písně:

Okolo Třeboně (viz příklad v §55)



§ 124 Využití mimotonálních funkcí k modulaci. Chromatická modulace

Lze tak učinit dvěma způsoby:

- buď využít modulačních vlastností sledu mimotonálních funkcí (nejčastěji dominant, popř. akordů VII. stupně),
- nebo prostě přehodnotit mimotonální funkci ve výchozí tónině na tonální v cílové tónině anebo naopak (popř. mimotonální funkci ve výchozí tónině na mimotonální funkci v tónině cílové):

C: T 56 D⁵ (D7) II 6 D⁵ 5 T

E: D7 VI

Pokud při těchto postupech dojde v rozhodujícím okamžiku (nástup mimotonálního akordu, popř. jeho rozvod do následujícího mimotonálního akordu v rámci řetězu) k chromatickému postupu, lze mluvit o *chromatické modulaci*.

Poznámka:

Osvědčeným a často užívaným prostředkem chromatické modulace byl spoj dvou chromaticky terciově příbuzných charakteristických (nejčastěji dominantních) čtyřzvuků – viz příklad výše v tomto §.

► Cvičení:

Komponujte harmonické věty modulující z ... do ... s uplatněním prostředků a postupů chromatické modulace.

§ 125 Akordy o třech citlivých tónech (tzv. pomocné harmonické funkce*)

Akord

- | | | | | |
|-------------------|------------|----------------|------------|---------------------------|
| – <i>fyrgický</i> | <i>des</i> | <i>f (fes)</i> | <i>as</i> | ... klesá k tónice shora |
| – <i>lydický</i> | <i>h</i> | <i>d (dis)</i> | <i>fis</i> | ... stoupá k tónice zdola |

Název je odvozen od *církevních tónin* (viz též dále § 152):

- *fyrgický* obsahuje snížený II. stupeň (*des*), charakteristický pro *fyrgickou tóninu* (stupnici),
- *lydický* obsahuje zvýšený IV. stupeň (*fis*), charakteristický pro *lydickou tóninu* (stupnici).

Ve tvaru kvintakordu se v klasické harmonii objevují zřídka. Velmi častý je však jejich výskyt v rámci *funkčních kombinací* (viz dále § 132 Alterované akordy) a výskyt *fyrgického* akordu ve tvaru sextakordu (tzv. *neapolský sextakord* – viz níže § 128).

* *Pomocné harmonické funkce* – termín Karla Janečka (*Harmonie rozborem*).

§ 126 Frygický akord

je durový nebo mollový kvintakord postavený na sníženém II. stupni.

Jeho *funkčnost je subdominantní* (tj. je dalším ze zástupců S – má s ní společné 2 tóny).

Funkční označení: F

V dur – F vždy durový – 3 klesající citlivé tóny (*des f as*),
 v moll – F mollový – 3 klesající citlivé tóny (*des fes as*),
 – F durový – 2 klesající citlivé tóny (*des f as*).

Často se vyskytuje jako tzv. *neapolský sextakord* (funkční označení F6 nebo N6).

§ 127 Lydický akord

je durový nebo mollový kvintakord postavený na dominantním citlivém tónu.

Jeho *funkčnost je dominantní* (tj. je dalším ze zástupců D – má s ní společné 2 tóny).

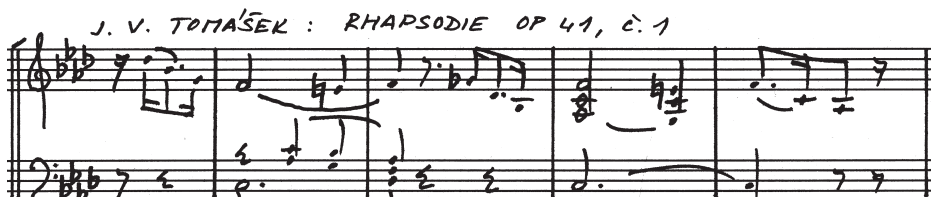
Funkční označení: L

V moll – L vždy mollový – 3 stoupající citlivé tóny (*h d fis*),
 v dur – L durový – 3 stoupající citlivé tóny (*h dis fis*),
 – L mollový – 2 stoupající citlivé tóny (*h d fis*).

Přehled F a L akordů v dur a moll:

Tónina dur:

Funkce	L		T	F
Tónorod	moll	dur	dur	dur
Citl. tóny	2	3		3
<i>Příklad:</i> <i>Fis</i> → <i>Fis</i> <i>D</i> → <i>Dis</i> <i>H</i> → <i>H</i> <i>G</i> <i>E</i> <i>C</i> <i>As</i> ← <i>F</i> ← <i>Des</i> ←				



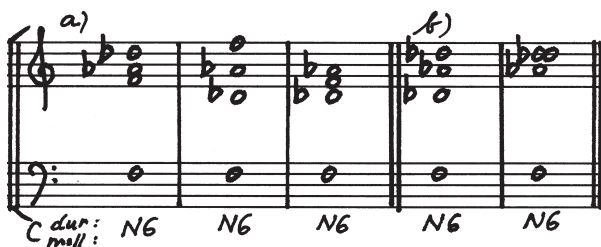
§ 128 Neapolský sextakord

je prvním obratem *durového* frygického akordu (v tónině dur i moll!)

Označení: N6, popř. F6

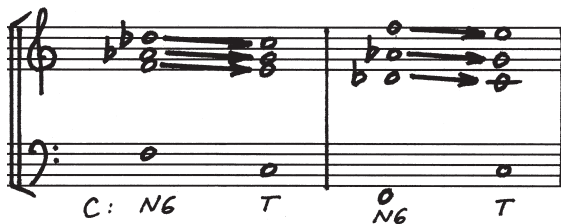
Čtyřhlasá úprava:

- zpravidla zdvojujeme basový tón (tj. základní tón S! – viz a);
- základní tón F akordu zdvojujeme jen zcela výjimečně (b):



§ 129 Uplatnění a rozvod N6

- přímo do T – rozvodem všech citlivých tónů (plagální),



– v kadenci T – N6 – D – T (před D na místě S):

Postup:

- Spoj T-N6 probíhá stejně jako rozvod N6 → T (opačným směrem)
- Při spoji N6-D vznikne
 - *charakteristický krok zm. 3* mezi základním tónem N6 a tercií D (hlas opisuje před závěrem oboustranný melodický půltónový obkrok shora i zdola
 - *des → h → c*),
 - *charakteristická příčnost (des – d)*.

Poznámka:

Případné paralelní kvinty při postupu T → N6 nebo opačně nejsou na závalu, neboť jde o kvintové paralely, postupující půltónově (viz pracovní pravidla pro vedení dvojhlasu v § 19).

► **Cvičení:**

Vypracujte kadence T – N6 – D – T v tóninách ...

§ 130 Další možnosti rozvodu N6

(dominantní septimu a nónu a septimu akordu VII. stupně je výhodné zadržet, popř. vést chromaticky):

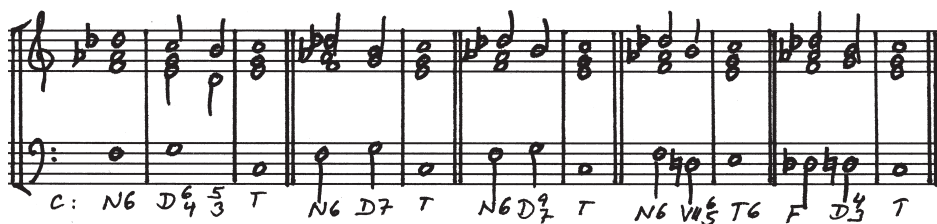
$$N6 - D_4^6 \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \rightarrow T$$

$$N6 - D7 \rightarrow T$$

$$N6 - D_7^9 \rightarrow T$$

$$N6 - VII7 \rightarrow T$$

$$(F - D_3^4 \rightarrow T)$$

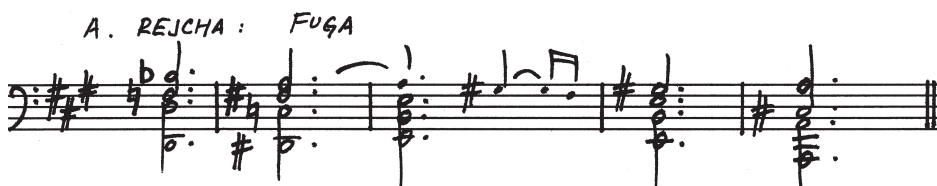


Poznámka:

Je-li u D vynechána kvinta, nevznikne mezi N6-D charakteristická příčnost.

► Cvičení:

1. Vypracujte výše uvedené typy rozvodů v tóninách dur i moll.
2. Analyzujte:



§ 131 Modulace neapolským sextakordem

Rozšiřuje možnosti diatonické modulace – dosah do tónin dur i moll *tritonového vztahu* (C dur, moll ↔ Fis, Ges dur, moll, tj. nejdolehlejší mezitónální vztah – viz výše v § 116 – kvintový kruh, níže v § 168, 169 – *antitónika*).

Postup

Obecně:

Kterýkoli durový trojzvuk tóniny nižší přehodnocujeme na N6 tóniny vyšší (N6 = zástupce S).

Při modulaci do tóniny tritonového vztahu:

Dominantu tóniny nižší přehodnocujeme na N6 tóniny vyšší.

Poznámka:

Úpravu společného akordu při modulaci vždy přizpůsobujeme cílové tónině.

C: T VI D6
 Fis: N6 D $\sharp$ 5 T C: T D $\sharp$ T6 -S N6 D6 T S D T

► Cvičení:

Modulujte z ... do ... pomocí N6.

16. LEKCE — NEJBĚŽNĚJŠÍ ALTEROVANÉ AKORDY

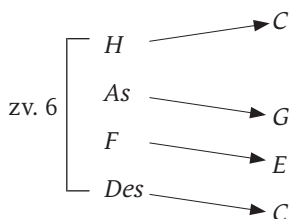
§ 132 Alterované akordy

Alterované akordy jsou akordy, které vznikají jako *funkční kombinace*, obsahující jednu, popř. obě funkce pomocné (F, L akord).

Charakteristické znaky alterovaných akordů:

- Obsahují *umělé citlivé tóny* tíhnoucí k rozvodu do T.
- *Rozvádějí se do T* postupem všech citlivých tónů nejkratším směrem.
- *Tóny tóniky se nealterují.*
- Většinou obsahují interval zm. 3 (doporučuje se úprava do zv. 6); pokud tento interval neobsahují, starší nauka o harmonii je nazývala *alterovanými akordy nepravými*.
- Nejčastěji náleží do třídy čtyřzvuků.

Příklad:



Kombinace úplného F akordu (*des f as*) a neúplné D (*h*).

Funkční označení: F^D

Poznámka 1:

V případě převahy jedné z funkcí podílejících se na kombinaci budeme převažující funkci (zastoupenou zpravidla třemi tóny) označovat velkým písmenným symbolem a funkci zastoupenou méně (zpravidla jedním tónem) naznačíme indexem (viz příklad výše).

V případě rovnovážného zastoupení obou funkcí v kombinaci použijeme k jejímu označení dvou velkých písmen (např. FD pro čtyřzvuk *des f g h*).

Poznámka 2:

I když to není podmínkou, prvními alterovanými akordy, které „zdomácněly“ v klasické harmonii, jsou ty, které jsou zvukově shodné s nejčastěji užívanými charakteristickými čtyřzvuky – dominantním septakordem a zmenšeným septakordem. Na těchto čtyřzvucích si vyložíme princip alterace a procvičíme práci s alterovanými akordy. K nim pak přibudou další reprezentativní souzvuky této kategorie, které však zdaleka nevyčerpávají všechny možnosti. Usnadní nám ale přehlednou a jednoduchou orientaci v systematice alterovaných akordů, takže pak nebude problémem odvodit si kdykoli kteroukoli z možností, jež může nastat.

§ 133 Alterované akordy ve zvukové podobě D7 v tónině dur (tzv. dominantně znějící alterované čtyřzvuky*)

Pro snadné zapamatování – nalezneme je na jednotlivých tónech F akordu:

Příklad	Označení funkční kombinace a obratu
<i>des - f - as - h</i>	$F^D \frac{6}{5}$
<i>f - a - c - dis</i>	$S^L \frac{6}{5}$
<i>as - c - dis - fis</i>	$-SL \frac{4}{3}$

* Dominantně znějící alterované čtyřzvuky – termín Karla Janečka (*Harmonie rozbořem*).

Praktická pomůcka pro snadné utváření dominantně znějících čtyřzvuků:

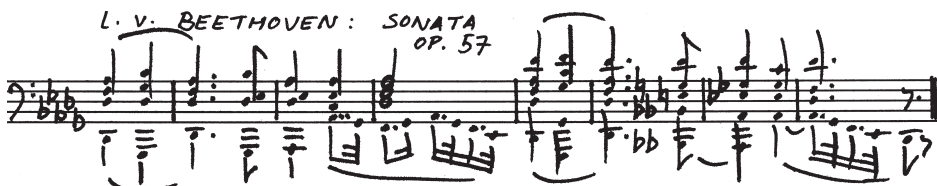
Postavme na daném tónu dominantní septakord (např. *f a c es*); pak si jej prohlédneme a zvažme, který z takto zapsaných tónů by byl alterací některého tónu tóniky; tento „nedostatek“ odstráňme enharmonickou záměnou (*es => dis*). Popsanou jednoduchou operací jsme nahradili chybnou alteraci tóniky (viz pravidlo „tóny tóniky se nealterují“!) správným zápisem umělého citlivého tónu (*dis*) směřujícího a tíhnoucího do tónu tóniky (*e*) jako svého rozvodného tónu.

Vyzkoušejte si popsany postup při odvozování všech tří dominantně znějících alterovaných čtyřzvuků – napřed v *C dur* a pak i v dalších durových tóninách.

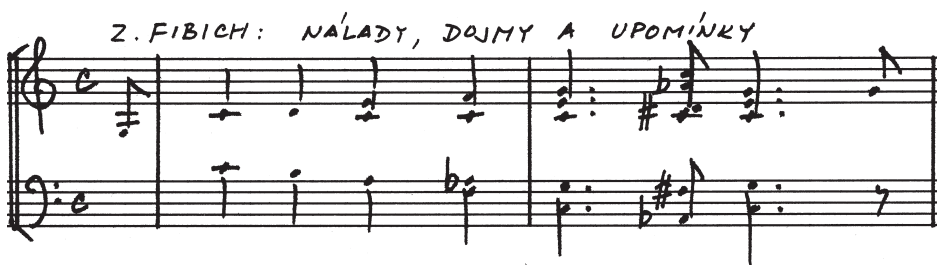
► Cvičení:

1. Proč je v *S⁺* akordu *dis*, a ne *es*?
2. Proč je v *-SL* akordu *fis*, a ne *ges*?
3. Které tóny svírají interval zm. 3 (zv. 6) u akordu ...?
4. Tvořte dominantně znějící akordy v tóninách ... a naznačte rozvod jejich jednotlivých tónů.
5. Analyzujte:

L. V. BEETHOVEN: SONATA OP. 57



Z. FIBICH: NALADY, DOJMY A UPOMÍNKY



§ 134 Úprava a rozvod alterovaných čtyřzvuků

- Citlivé tóny nezdvoujeme,
- interval zm. 3 užíváme v převratu zv. 6 a rozvádíme jej roztažmo do oktávy.

Poznámka:

U čtyřzvuku F^D lze výhodně použít i obratu $\frac{4}{3}$ (*f as h des*) a u čtyřzvuku -SL tvaru zákl. tvaru alterovaného septakordu II. stupně (*dis fis as c*):

C: $F^D \frac{6}{5}$ T $F^D \frac{4}{3}$ T6 -SL $\frac{4}{3}$ T $\frac{6}{4}$ -SL 7 T6

Přehled rozvodů:

Rozvod	Příklad basového postupu:
$F^D \frac{6}{5} \rightarrow T$	<i>Des</i> $\rightarrow$ <i>C</i>
$F^D \frac{4}{3} \rightarrow T6$	<i>F</i> $\rightarrow$ <i>E</i>
$S^L \frac{6}{5} \rightarrow T6$	<i>F</i> $\rightarrow$ <i>E</i>
$\rightarrow T$	<i>F</i> $\rightarrow$ <i>C</i>
-SL $\frac{4}{3} \rightarrow T \frac{6}{4}$	<i>As</i> $\rightarrow$ <i>G</i>
-SL 7 $\rightarrow T6$	<i>Dis</i> $\rightarrow$ <i>E</i>

► Cvičení:

Procvičujte tvoření a rozvod dominantně znějících alterovaných akordů v tóninách dur.

§ 135 Nástup alterovaného akordu v harmonické větě

Podobně jako tomu bylo u akordů mimotonálních.

Alterovaný akord nastupuje

- buď diatonickými postupy ve všech hlasech (je tomu tak zejména v případě nástupu po T, probíhajícím stejně jako rozvod alterovaného akordu, avšak opačně),

T $F^{\sharp}D^6_5$ T $T6$ $S^{\sharp}L^6_5$ $T6$ T^6_4 $-SL^4_3$ T^6_4

– nebo chromaticky

– buď po doškálném čtyřzvuku chromatickým(i) posunem(y) jeho tónu(ů),

$C: VII^6_5$ $F^{\sharp}D^6_5$ T II^6_5 $S^{\sharp}L^6_5$ $T6$ II^7 $-SL^7$ $T6$

– nebo po některé netónické funkci jako akord chromatické terciové příbuznosti,

$C: S$ $F^{\sharp}D^6_5$ T S $-SL^7$ $T6$

– anebo popřípadě volně – s podmínkou, že nesmí dojít k nezpěvným krokům a příčnostem.

Poznámka 1:

Pro případ chromatického nástupu alterovaného čtyřzvuku po čtyřzvuku doškálném je vhodné předem si ujasnit,

– který konkrétní doškálný septakord chceme alterovat a které jeho tóny budeme zvyšovat nebo snižovat. V této souvislosti je výhodné si uvědomit, že:

$$F^D = VII \begin{smallmatrix} -7 \\ -3 \end{smallmatrix}$$

$$S^L = II \begin{smallmatrix} 7 \\ +1 \end{smallmatrix}$$

$$-SL = II \begin{smallmatrix} 7 \\ +3 \\ +1 \end{smallmatrix}$$

Uvedené příklady jsou příklady tradičního výkladu alterovaných akordů, z něhož nejsou patrné zúčastněné pomocné funkce (F, L), avšak zato dávají obraz o tom, který akord (tj. akord kterého stupně, resp. funkce) je alterován a které jeho intervaly jsou alterací zvýšeny (označení +) a sníženy (označ. -);

- jakou konkrétní úpravu budoucího alterovaného čtyřzvuku předpokládáme, abychom jí již mohli přizpůsobit i její „nealterovanou“ variantu.

Poznámka 2:

Volný nástup alterovaného akordu, ač je možný, začátečníkům nedoporučujeme.

► Cvičení:

Komponujte volné harmonické věty s uplatněním dominantně znějících alterovaných čtyřzvuků v tóninách dur.

§ 136 Dominantně znějící alterované čtyřzvuky v moll

Nalezneme je na jednotlivých tónech *mollového* F akordu:

Příklad:	Označení funkční kombinace s obratem a tradiční výklad
<u>des</u> - f - as - h	$F^D \frac{6}{5} = VII.\frac{7}{3}$
<u>fes</u> - as - h - d	$-FD \frac{4}{3} = VII.\frac{7}{5}$
<u>as</u> - c - es - fis	$VI^L \frac{6}{5} = S_{+1}^7$

► Cvičení:

1. Srovnajte dominantně znějící alterované čtyřzvuky v dur a moll a posuďte a vysvětlete případné rozdíly v jejich zápisu a funkčním výkladu.
2. Komponujte volné harmonické věty s uplatněním dominantně znějících alterovaných čtyřzvuků v tóninách moll.

§ 137 Modulace dominantně znějícími čtyřzvuky. Enharmonická modulace

Díky své funkční víceznačnosti jsou dominantně znějící čtyřzvuky vhodné jako společné akordy k modulaci.

Postup:

- *Společný akord* hledáme na tónech F akordu (v dur durového, v moll mollového) a na primě D obou tónin.
- Společný akord utvoříme na některém z tónů uvedeného výběru, jež jsou oběma tóninám společné.

Příklad:

Přejeme si modulovat z *C dur* do *A dur*.

V *C dur* jsou tóny F akordu: *des f as*, prima D: *g*.

V *A dur* jsou tóny F akordu: *b d f*, prima D: *e*.

Jak je zřejmé, *společný akord budeme hledat na tónu f*.

Na závěr stojí před námi ještě úkol konkrétního dořešení vedení hlasů a úpravy akordů (postupně jsme procvičovali v § 134 a 135) a otázka zápisu společného akordu:

- v *C dur* *f a c dis*
- v *A dur* *f a his dis*

Jak je patrné, modulace se neobejde bez enharmonické záměny *his* → *c* ve společném akordu. Jde tedy o *modulaci enharmonickou*.

Z cvičných důvodů budeme psát při řešení úloh obě varianty zápisu vedle sebe.

Při skutečné kompozici se rozhodneme pro jednu z nich

- s ohledem na cílovou tóninu,
- s ohledem na pokud možno co nejjednodušší a nejpřehlednější zápis.

The musical notation shows a modulation from C major to A major. The notation includes two staves (treble and bass clef) with chords and notes. Below the staves, the key signatures and time signatures are indicated: C: T, III, S, A: SL₅⁵ - SL₄³, D₄, 5/3, T. The modulation is marked with a box containing 'SL₅⁵ - SL₄³'.

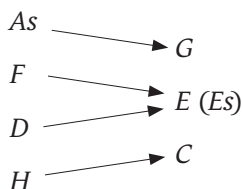
► Cvičení:

Modulujte pomocí dominantně znějících čtyřzvuků z tóniny ... do tóniny ...:

- najděte společný akord,
- vypracujte modulující harmonickou větu s uplatněním nalezeného společného akordu.

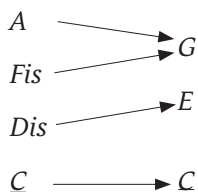
§ 138 Zmenšený čtyřzvuk jako alterovaný akord

Dosud jsme se setkali se zmenšeným čtyřzvukem jako septakordem *VII. stupně* harmonické dur i moll. Jeho základní tón byl dominantním citlivým tónem; *byl tedy o půltón níže než základní tón T*, který byl jeho tónem rozvodným:



Zmenšený čtyřzvuk jako *alterovaný akord* poznáme bezpečně podle toho, že *obsahuje základní tón T*, do níž se rozvádí:

V dur:



Označení funkční
kombinace s obratem
a tradiční výklad

$$SL2 = II \begin{smallmatrix} 7 \\ +3 \\ +1 \end{smallmatrix}$$

Poznámka:

Zmenšený čtyřzvuk jako alterovaný septakord II. stupně a jeho rozvod do T je výraznou obdobou plagálního rozvodu $II \rightarrow T$ (stoupající *dis* je spodní přidaná subdominantní septima tíhnoucí k rozvodu do tónické tercie; alterační posun tuto tendenci ještě více zvyrazňuje).

V moll:

$A \rightarrow G$
 $Fis \rightarrow G$
 $Es \rightarrow Es$
 $C \rightarrow C$

Označení funkční
 kombinace s obratem
 a tradiční výklad

$$VI^{4-3}_7 = S^{+3}_{+1}$$

Praktická pomůcka pro utváření alterovaných zmenšených čtyřzvuků v tónině:

- Postavme na základním tónu tóniny zmenšený septakord (např. v C dur – *c es ges heses*);
- pak si jej prohlédneme a zvažme, který z takto zapsaných tónů by byl alterací některého tónu tóniky;
- tento „nedostatek“ odstraníme opět enharmonickými záměnami (v C dur – *es → dis, ges → fis, heses → a*; v a moll naopak *es* zůstává zachováno jako další tón společný s tónikou).

► Cvičení:

1. Tvořte zmenšené čtyřzvuky jako alterované SL a VIL akordy v tóninách ...
2. Komponujte harmonické věty v tóninách dur i moll s využitím zmenšeného čtyřzvuku jako alterovaného akordu i jako VII⁷.
3. Analyzujte:

J. HAYDN: STVOŘENÍ SVĚTA

W. A. MOZART: KVARTET K 458



§ 139 Modulační využití zmenšeného čtyřzvuku

Protože jde o čtyřzvuk o omezeném počtu transpozic, platí, že může plnit tutéž funkci v několika tóninách (v tomto případě ve čtyřech, protože svým uspořádáním dělí oktávu na 4 stejné segmenty), tj.:

- může plnit funkci septakordu VII. stupně ve 4 tóninách dur a moll, v nichž jeho jednotlivé tóny plní úlohu dominantního citlivého tónu,
- může plnit funkci alterovaného čtyřzvuku ve 4 tóninách dur a moll, s jejichž základními tóny má jeden ze svých tónů společný.

Například:

Zmenšený čtyřzvuk *fis a c es* je (po event. enharmonických záměnách některých tónů)

- septakordem VII. stupně v:

<i>G dur,</i>	<i>g moll,</i>
<i>B dur,</i>	<i>b moll,</i>
<i>Des dur,</i>	<i>cis moll,</i>
<i>E dur,</i>	<i>e moll,</i>

- alterovaným zmenšeným čtyřzvukem v:

<i>Fis dur,</i>	<i>fis moll,</i>
<i>A dur,</i>	<i>a moll,</i>
<i>C dur,</i>	<i>c moll,</i>
<i>Es dur,</i>	<i>es moll.</i>

Z uvedeného přehledu je patrná jeho výrazná víceznačnost a modulační použitelnost (viz též přílohu 4 na konci knihy).

Postup při řešení modulace:

- V tónině výchozí i cílové vytvoříme zmenšené septakordy na I. a na VII. stupni.
- K modulaci použijeme ten z akordů, který je oběma tóninám *společný*.

Příklad řešení:

Hledáme vhodný zmenšený septakord pro modulaci z *C dur* do *E dur*.

V <i>C dur</i> je	na I. stupni zm. septakord	<i>c es ges heses</i> ,
	na VII. stupni zm. septakord	<i>h d f as</i> .
V <i>E dur</i> je	na I. stupni zm. septakord	<i>e g b des</i> ,
	na VII. stupni zm. septakord	<i>dis fis a c</i> .

Výsledek: *Jako společný akord vychází podtržený čtyřzvuk c es ges heses, resp. dis fis a c. Jeho správný zápis je shodou okolností v obou tóninách shodný – dis fis a c (v C dur jako alterovaný SL čtyřzvuk, v E dur jako septakord VII. stupně).*

Poznámka:

Pokud by při modulačním využití zmenšeného čtyřzvuku byla nutná mezi oběma tóninami enharmonická záměna některého (některých) jeho tónu(ů), byl by opět důvod hovořit o enharmonické modulaci.

► Cvičení:

1. Určete, v kterých tóninách je obsažen zmenšený čtyřzvuk...
2. Najděte společný zmenšený čtyřzvuk pro modulaci z ... do ... a zkomponujte modulující harmonickou větu.
3. Analyzujte introdukci 1. věty Beethovenovy sonaty op. 111.

17. LEKCE — DALŠÍ ALTEROVANÉ AKORDY

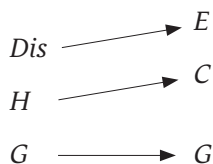
§ 140 Další často užívané alterované akordy

- zvětšený trojzvuk jako alterovaný akord
- alterované čtyřzvuky obsahující zvětšený trojzvuk
- zvětšený terckvartakord

§ 141 Zvětšený trojzvuk jako alterovaný akord

V dur:

D se zvýšenou kvintou



Označení funkční
kombinace s obratem
a tradiční výklad

+LD = D⁺⁵

V moll:

S se sníženou primou (tj. „spodní kvintou“)

C —————→ *C*

As —————→ *G*

Fes —————→ *Es*

Označení funkční
kombinace s obratem
a tradiční výklad

-F-S = S₋₁

§ 142 Čtyřhlasá úprava

Nejvýhodnější je zdvojit ten tón, který nefunguje jako citlivý.

► Cvičení:

Zkomponujte harmonickou větu v dur a moll s využitím zvětšeného kvintakordu jako alterovaného akordu.

§ 143 Modulační využití zvětšeného trojzvuku

Rovněž jde o souzvuk o omezeném počtu transpozic; i pro něj tedy platí, že (po případných enharmonických záměnách) může plnit tutéž funkci v několika tóninách (v tomto případě ve třech, protože svým uspořádáním dělí oktávu na 3 stejné segmenty), tj.:

- může plnit funkci dominanty se zvýšenou kvintou ve 3 tóninách dur,
- může plnit funkci subdominanty se sníženou primou ve 3 tóninách moll, přičemž je zároveň (jak je známo z dřívějška)
- kvintakordem III. stupně ve 3 harmonických moll,
- kvintakordem VI. stupně ve 3 harmonických dur.

Na těchto stupních také hledáme případný *společný akord* pro účel modulace.

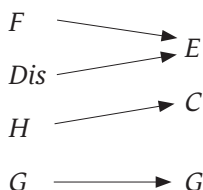
► Cvičení:

1. V kterých tóninách a v kterých funkcích lze nalézt trojzvuk c e gis (včetně možnosti enharm. záměn jednotlivých tónů)?
2. Vyřešte modulaci z ... do ... pomocí zvětšeného kvintakordu.

§ 144 Alterované čtyřzvuky obsahující zvětšený trojzvuk

V dur:

D7 se zvýšenou kvintou

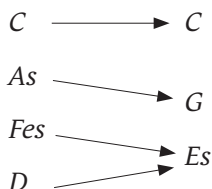


Označení funkční
kombinace s obratem
a tradiční výklad

$$+LD7 = D_{+5}^7$$

V moll:

II. stupeň se sníženou tercií, tj. S se sníženou primou a přidanou spodní septimou



Označení funkční
kombinace s obratem
a tradiční výklad

$$-FII7 = II_{-3}^7$$

Poznámka 1:

Oba uvedené případy jsou alterovanými variantami modelů autentického a plagálního rozvodu ($D7 \rightarrow T$, $II7 \rightarrow T6$) a podobně jako ony i tyto případy jsou navzájem inverzní. Tíhnutí k rozvodu do T je v obou případech posíleno napětím umělého citlivého tónu, vyplývajícího z alterace.

Poznámka 2:

S těmito akordy pracujeme pouze jako s alterovanými (nemají použití jako doškálné v rámci dur nebo moll).

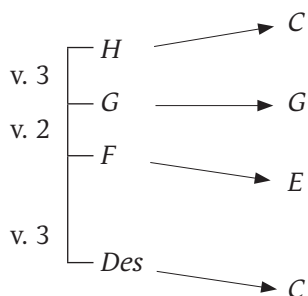
► Cvičení:

Vypracujte harmonickou větu v dur a moll s použitím alterovaných čtyřzvuků obsahujících zvětšený kvintakord.

* Řečené neznamená, že by doškálná varianta těchto akordů vůbec neexistovala: čtyřzvuk *c e gis d* bychom např. mohli nalézt na III. stupni harmonické *a moll*, *d as c e* na II. stupni harmonické *C dur*. Tyto souzvuky by se však v klasické harmonii objevily s největší pravděpodobností pouze v neakordických (přechodných, průtažných apod.) souvislostech.

§ 145 Zvětšený terckvartakord

Symetrický čtyřzvuk s dvěma velkými terciemi oddělenými uprostřed velkou sekundou:



Nalezneme jej *na jednotlivých tónech frygického akordu* (stejně jako dominantně znějící čtyřzvuky):

Označení
funkční
kombinace
s obratem
a tradiční
výklad

V dur:

<u>des</u> - f - g - h	FD $\frac{4}{3}$ = D. $\frac{7}{5}$
f - a - h - dis	SL $\frac{4}{3}$ = VII. $\frac{7}{+3}$
<u>as</u> - c - d - fis	-S-L $\frac{4}{3}$ = II. $\frac{7}{-5+3}$

V moll:

<u>des</u> - f - g - h	FD $\frac{4}{3}$ = D. $\frac{7}{5}$
fes - as - b - d	-F-D $\frac{4}{3}$ = VII. $\frac{7}{-5-1}$
as - c - d - fis	SL $\frac{4}{3}$ = II. $\frac{7}{+3}$

§ 146 Modulační využití zvětšeného terckvartakordu

- Funkční víceznačnost je patrná z výše uvedeného přehledu.
- Další znásobení modulačních možností vyplývá z faktu, že i v případě zvětšeného terckvartakordu jde o souzvuk o omezeném počtu transpozic; i on tedy může po příslušných enharmonických záměnách plnit tutéž funkci v několika tóninách (v tomto případě ve dvou tóninách v tritonovém poměru, neboť svým uspořádáním dělí oktávu na 2 stejné segmenty, z nichž každý sestává z velké tercie a celého tónu; intervalové rozpětí celého segmentu je tedy triton).

Např.:

des - f - g - h → C dur
g - h - cis - eis → Fis dur

Společný akord pro modulaci hledáme na tónech frygického akordu obou tónin.

Poznámka:

Všimněme si, že veškeré alterované akordy popsané v této lekci – zvětšený kvintakord a oba jej obsahující alterované čtyřzvuky i zvětšený terckvartakord – spojuje navzájem jedna společná vlastnost, a to, že jsou všechny *obsaženy v celotónové stupnici*. Je zřejmé, že odtud také vede cesta k tzv. *celotónové harmonii*, charakteristické pro některé skladby nebo úseky zejména v dílech C. Debussyho, ale také L. Janáčka, A. Skrjabin a později O. Messiaena (viz dále § 153, 180).

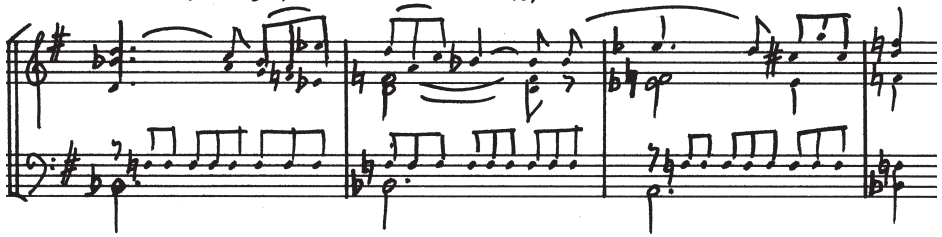
► Cvičení:

1. Komponujte harmonické věty s využitím alterovaných akordů vyložených v této lekci.
2. Využijte zvětšeného terckvartakordu k modulaci na základě zadané tóniny výchozí a cílové.
3. Analyzujte:

G. F. HÄNDEL: MESIA'S

B. SMĚTANA: ROLNICKÁ

2. FIBICH: NAĽADY, DOJMY A UPOMÍNKY



18. LEKCE — ALTERACE – SHRUTÍ A ZOBECNĚNÍ

§ 147 Shrnutí poznatků o alteraci. Definice alterace. Přehled alterovaných akordů

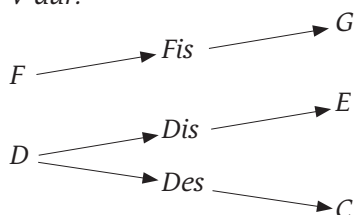
Definice alterace

Alterace je chromatická deformace netónických harmonických funkcí s cílem vytváření umělých citlivých tónů tíhnoucích k rozvodu do tóniky – s výjimkou umělých citlivých tónů mollové S v dur a durové D v moll (tyto případy nepovažujeme za alteraci, jsou vyložitelné jednodušším způsobem v rámci harmonické tóniny).

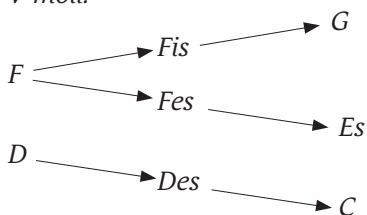
Tóny tóniky se nealterují!

Z uvedeného vyplývá, že jediné dva tóny, které mohou být alterovány v rámci *C dur* a *c moll*, jsou *d*, *f*.

V dur:



V moll:



Pro zapamatování:

- Alterovány mohou být ty tóny tóniny, které leží uvnitř tercií tónického kvintakordu;
- tón ležící uvnitř velké tercie lze alterovat oběma směry (nahoru i dolů),
- tón ležící uvnitř malé tercie lze alterovat pouze jedním směrem (buď jen nahoru, nebo jen dolů).

Přehlédneme-li zpět všechny probrané případy alterovaných akordů, dojdeme ke shrnujícímu závěru, že *jsou vesměs alterovány* akordy D, II. stupně (včetně S) a VII. stupně – tedy *všechny případy z dřívějšíka nám známé jako charakteristické septakordy*. Tento závěr by nás neměl překvapit, neboť podobně jako charakteristické septakordy i alterované akordy tíhnou k rozvodu do tóniky – rovněž v jejich případě se tak děje působením citlivých tónů a jimi tvořených disonancí.

Na základě řečeného můžeme sestavit následující obecný přehled alterovaných akordů (doplňný vždy údajem o druhu rozvodu a výčtem možností alterace jednotlivých tónů akordu (např. údaj 5± u alterovaných dominant znamená, že kvintu je možno zvýšit i snížit, údaj 5- tamtéž znamená, že kvintu je možno pouze snížit apod.)

Alterované dominanty (D, D7, D₇⁹)

rozvádějí se do T autenticky

- v dur: 5± 7+
- v moll: 5- 7±

Alterované subdominanty (S, II, II7)

rozvádějí se do T plagálně

- v dur: 1+ spodní přidaná 7±
- v moll: 1± spodní přidaná 7-

Alterované akordy VII. stupně (VII, VII7)

rozvádějí se do T kombinovaně

- v dur: 3± 5+
- v moll: 3- 5±

Poznámka:

Na základě popsaného principu a přehledu lze snadno logicky odvodit kterýkoli alterovaný akord – nejen těch několik reprezentativních případů, jež jsme zde podrobněji

pojednali. Pokud adept dospěje k tomuto poznatku a začne jej aplikovat v praxi, znamená to významný krok kupředu jak z hlediska porozumění mnoha jevům pozdně romantické harmonie, tak i z hlediska přípravy na následující studium harmonie moderní.

Ne všechny možnosti alterace využívala klasická (resp. klasicko-romantická) harmonie ve stejné míře. Jak ukazuje historická zkušenost, kompoziční praxe dávala často přednost zejména těm alterovaným akordům, jež obsahovaly zároveň v nějaké podobě i charakteristickou disonanci zm. 5 (zv. 4). To však neznamená zásadní vyloučení i jiných možností. Klasická harmonie se rovněž vyhýbala těm případům, při jejichž rozvodu nebylo možno vyhnout se nevýhodným postupům hlasů.

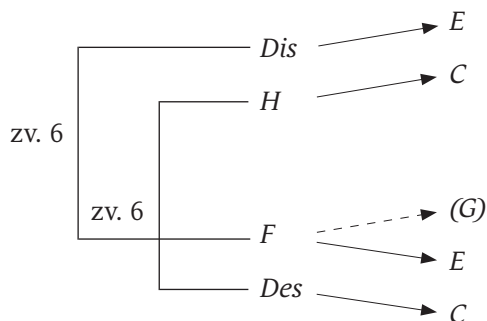
Přehled veškerých možností alterovaných čtyřzvuků podáváme v příloze 5 na konci knihy (přehled neobsahuje případy dvojsměrné alterace).

§ 148 Dvojsměrná alterace

O dvojsměrné alteraci mluvíme tehdy, dojde-li v rámci jediného akordu k současnému zvýšení i snížení jednoho tónu.

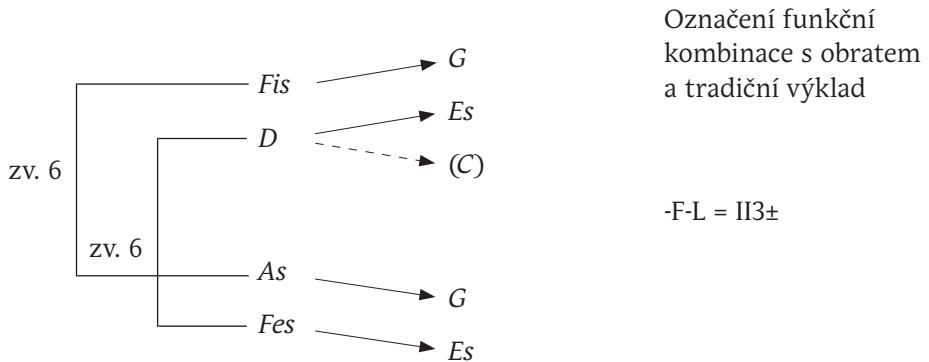
Příklad: *dvojsměrně alterované sextakordy*

V dur:



Označení funkční
kombinace s obratem
a tradiční výklad

+F+L = VII3±



§ 149 Rozvod dvojsměrně alterovaných sextakordů

Abychom je mohli rozvést do úplné úpravy T, můžeme jednu z obou zvětšených sext vést volně (viz schéma).

PŘÍSNĚ

VOLNĚ

PŘÍSNĚ

VOLNĚ

C dur: FL T NEÚPLNÝ FL T ÚPLNÝ C mol: -FL T6 NEÚPLNÝ -FL T6 ÚPLNÝ

Poznámka:

Dvojsměrně alterované sextakordy jsou zvukově shodné se čtyřhlasou úpravou velkého dominantního nónového akordu. Díky tomu jsou rovněž použitelné k modulaci.

Podobně jako některé předcházející alterované akordy, i dvojsměrně alterované sextakordy jsou *obsaženy v celotónové stupnici*.

Pro zajímavost:

Dvojsměrně alterovaný šestizvuk

A → G

Dis → E

H → C

G → G

F → E

Des → C

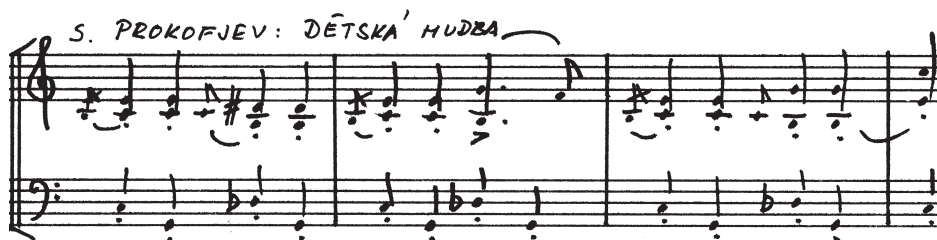
Označení
funkční
kombinace

FDLS

Tento šestizvuk zcela vyčerpává tónový materiál celotónové stupnice. Jsou v něm obsaženy všechny výše uvedené alterované akordy, u nichž jsme konstatovali příslušnost k celotónové stupnici, resp. k celotónové harmonii (srov. dále § 153, 180).

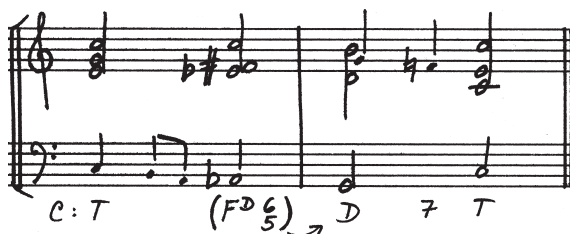
► Cvičení:

1. Zkomponujte modulující harmonickou větu v dur i moll s využitím dvojsměrně alterovaných sextakordů.
2. Vytvářejte dvojsměrně alterované šestizvuky v různých tóninách,
 - analyzujte jejich funkční složení,
 - řešte jejich rozvody,
 - redukuje je na jednodušší alterované akordy (pěti-, čtyř-, popř. trojzvuky) použitelné i v celotónové harmonii.
3. Analyzujte:



§ 150 Mimitonální alterované akordy

Alterované akordy se vždy vztahují k tónice. Stejným způsobem je však lze vztahovat jako *akordy mimitonální* i k jiným stupňům (*místotónikám*).

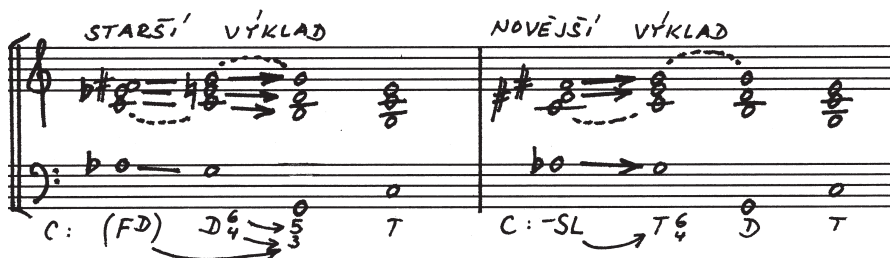


Výklad a kompoziční postup je analogický s výkladem a kompozičním postupem při práci s ostatními známými mimitonálními akordy.

Funkční označení mimitonálních alterovaných akordů zapisujeme v závorce (stejně jako u ostatních mimitonálních akordů).

Zajímavosti:

Často se stává, že jeden a tentýž akord můžeme v rámci tóniny vyložit jako alterovaný akord a zároveň jako mimitonální alterovaný akord k některému jejímu stupni. Rozhodujeme-li se mezi těmito dvěma možnostmi, je třeba zjistit, kam se posuzovaný akord opravdu rozvádí. Zajímavá situace nastává, následuje-li v takovémto případě po alterovaném akordu kadenční kvartsextakord.



Zatímco starší nauka o harmonii, vykládajíc kvartsextakord jako dvojitý průtah vložený před dominantu, vztahovala uvedený alterovaný čtyřzvuk až k této dominantě jako mimitonální F^{D6}_5 (*as c es fis*), novější nauka o harmonii,

vykládající zmíněný kvartsextakord jako tónickou funkci*, může tentýž alterovaný akord, avšak jinak zapsaný (*as c dis fis*) vztahovat (bez mimotonálního výkladu) přímo k tónice jako -SL₃⁴.

Další podobné příklady:

Four musical examples showing harmonic progressions with altered chords. Each example consists of a treble and bass staff. The first two examples are in C major, and the last two are in C minor. The progressions involve altered chords like (FD), D₄, T, and SL, with arrows indicating the flow of the sequence.

Závěrem ještě pro zajímavost i pro doplnění řady podobných příkladů uvádíme několik ukázek uplatnění mimotonálních alterovaných akordů v rámci řetězu. I tyto příklady nechtě poslouží jako doklad toho, že zavedením alterace může v podstatě kterýkoli akord postupovat a být rozváděn kamkoli. Jde tedy o jev, jímž se vyznačuje pozdně romantická fáze vývoje tonálně harmonického myšlení, označovaná běžně, jak již bylo uvedeno výše, jako krize klasické tonální harmonie, spjatá zejména se jménem R. Wagnera a jeho operou *Tristan a Isolda*.

A musical example showing a sequence of altered chords in C minor. The progression starts with As: (D7) and continues through a series of (FD) and (D7) chords, ending with T. Arrows indicate the sequence of the progression.

* Tento výklad přináší např. Karel Janeček (*Harmonie rozborem*).

As: (FD) → (FD) → (FD) → (FD) → (FD) → (FD) → (FD) → FD T

► Cvičení:

1. Prohlédněte si znovu cvičení u § 133 – Beethoven, Sonata op. 57.
2. Analyzujte:

L. V. BEETHOVEN: SONATA OP. 13

F. LISZT: KLAVÍRNÍ KONCERT Č. 2

R. WAGNER: TRISTAN A ISOLDA

§ 151 Další faktory přispívající na přelomu 19. a 20. století
k prohloubení krize klasické tonální harmonie

Kromě vše pronikající chromtizace v souvislosti s důsledným uplatňováním alteračního principu přispěly k prohloubení krize klasické tonální harmonie navíc i tyto faktory:

- zvýšený zájem o užívání *modálních postupů* v návaznosti na melodické a melodicko-harmonické postupy *církevních tónin*, tzv. *modů* (1. p. – *modus*), v tvorbě M. P. Musorgského, A. Dvořáka, L. Janáčka a dalších,
- užívání *celotónových útvarů* melodických i harmonických – zejména C. Debussyem, ale také L. Janáčkem a dalšími,
- ve zvýšené míře též užívání tzv. *chromatických mediant*, tj. trojzvuků chromatické terciové příbuznosti v přímém vztahu k tónice – např. v tvorbě J. Suka.

Dalším z faktorů přispívajících k narušení klasických tonálně-harmonických vazeb byla záliba v užívání některých *netradičních souzvuků*, jakými byly zejména *kvartové akordy*, nahrazující klasickou terciovou stavbu akordů a vystavěné buď ze samých čistých kvart, nebo kombinujících kvarty čisté a zvětšené, popř. kvarty s jinými intervaly.

§ 152 Modální postupy v melodii a harmonii

Vyskytují se zejména:

- v gregoriánském chorálu,
- v hudbě rané polyfonie,
- v hudbě vyspělé vokální polyfonie,
- v lidové hudbě (u nás zejména moravské a slovenské),
- v tvorbě skladatelů, jimž tato hudba byla nebo je inspiračním zdrojem (M. Musorgskij, B. Bartók, Z. Kodály, u nás L. Janáček, B. Martinů, K. Slavic-ký, P. Eben).

Ve všech těchto případech jde o uplatnění charakteristických tónů jednotlivých *církevních tónin (modů)* nejdříve v melodii, později v melodii i harmonii.

Přehled církevních tónin (modů):

<i>iónská</i> = přirozená dur	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>
<i>dórská</i> = moll se zvýšeným VI. stupněm	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>
<i>frygická</i> = moll se sníženým II. stupněm	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>
<i>lydická</i> = dur se zvýšeným IV. stupněm	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>
<i>mixolydická</i> = dur se sníženým VII. stupněm	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>
<i>aiolská</i> = přirozená moll	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>
tzv. <i>lokrická</i> = moll se sníženým II. a V. stupněm	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>

Poznámka 1:

- V modálním slova smyslu se uplatňují zejména tóniny uvedené v rámečku, tedy dórská, frygická, lydická a mixolydická.
- U íonské a aiolské převažuje charakter tonální (dur–moll) nad modálním.
- Tzv. lokrická pouze doplňuje systém; ve skutečnosti nebyla nikdy považována za rovnocennou s ostatními vzhledem ke zmenšenému (tedy disonantnímu a nevhodnému jako závěrečný souzvuk) trojzvuku na I. stupni.

Harmonicky se jednotlivé církevní tóniny projevují uplatněním charakteristických stupňů v kadenčně-funkčním kontextu – viz příklady charakteristických modálních kadencí:

The image displays four musical examples of modal cadences, each consisting of a treble and bass staff. The examples are labeled as follows:

- DÓRSKÁ' KADENCE**: Treble staff shows chords D4, E4, and F4. Bass staff shows notes D, E, and F. Roman numerals below the bass staff are d: I, T, III, +S, T.
- FRYGICKÁ' KADENCE**: Treble staff shows chords E4, F#4, and G4. Bass staff shows notes E, F#, and G. Roman numerals below the bass staff are e: -VII, +T.
- LYDICKÁ' KADENCE**: Treble staff shows chords F4, G4, and A4. Bass staff shows notes F, G, and A. Roman numerals below the bass staff are F: T, +II, III, D, T.
- MIXOLYDICKÁ' KADENCE**: Treble staff shows chords G4, A4, and B4. Bass staff shows notes G, A, and B. Roman numerals below the bass staff are G: S, -D, T.

Poznámka 2:

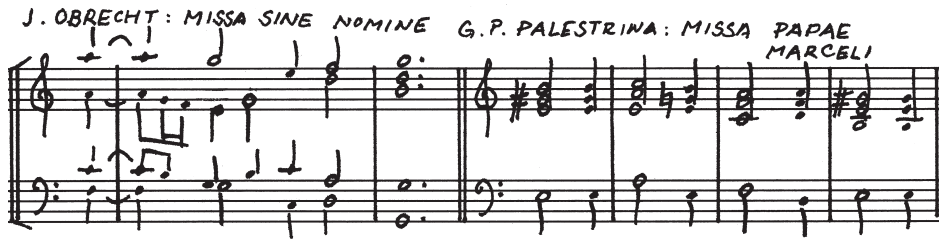
- Za modální považujeme pouze takové uplatnění příslušného charakteristického stupně, k němuž dochází v rámci vlastní tóniny, tedy v *přímém vztahu k tónice*.
- Modálním postupem není uplatnění příslušného charakteristického stupně, k němuž dochází v rámci *mimotonálního vztahu*, tedy pouze zprostředkovaně ve vztahu k tónice vlastní tóniny (např. tón *fis* v rámci mimotonálního D k D není lydickou kvartou, nýbrž mimotonální dominantní tercií; tón *b* v rámci mimotonálního D7 k S není mixolydickou septimou, nýbrž mimotonální dominantní septimou – viz též cvičení u § 118).
- Za modální postup nepovažujeme ani zvýšení nebo snížení sexty a septimy, k němuž dochází v rámci *melodické moll a dur* (viz výše § 11), neboť se tak stává z důvodů melodického překlenutí nezpěvného kroku zv. 2 v rámci jinak tonálního kontextu, a nikoliv z důvodu uplatnění charakteristického modálního stupně.

Poznámka 3:

- U frygické kadence bylo běžným zvykem uvádět závěrečnou tóniku v durovém tónorodu. Durový závěr vyznívá výrazněji. Přesvědčte se o tom!
- Obecně se můžeme setkat s uplatněním charakteristických zvýšených a snížených stupňů i v rámci opačného tónorodu (např. lydická kvarta v moll místo původního dur).

► Cvičení:

1. Vyjmenujte zadané církevní stupnice
 - od tónu ... nebo
 - v rámci diatoniky ... dur nebo ... moll.
2. Tvořte melodie s uplatněním charakteristických stupňů církevních tónin.
3. Analyzujte (určete užitou církevní tóninu a označte charakteristický stupeň):



B. BARTÓK: MIKROKOSMOS

B. BARTÓK: MIKROKOSMOS

L. JANÁČEK: PO ZAROSTLÉM CHODNÍČKU

L. JANÁČEK: PO ZAROSTLÉM CHODNÍČKU

K. SLAVICKÝ: KLAVÍR A MLÁDÍ

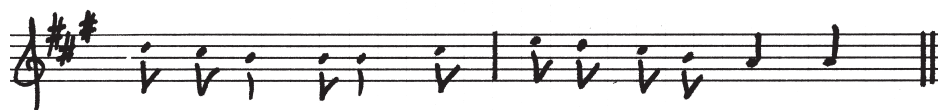
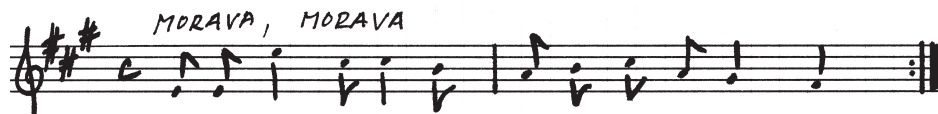
Harmonizujte:

BRODIL JANKO KONĚ

ANIČKA MALUČKA'

BOLA JEDNA CHUDA' VDOVA

CHODILO DĚVĚČÍKO



§ 153 Celotónové útvary melodické a harmonické

Objevují se ve zvýšené míře v tvorbě C. Debussyho, ale také u L. Janáčka, A. Skrjabin a dalších autorů.

Jejich materiálem je celotónová stupnice, tj.:

- 6 tónů dělících oktávu na 6 stejných celotónových kroků:

C D E Fis Gis Ais

- je to *stupnice o omezeném počtu transpozic* (viz též § 180) – má jedinou transpozici, která je zároveň jejím *negativem* (tj. doplňkem do dvanáctizvuku temperované chromatiky):

Des Es F G A H

Poznámka 1:

Vzhledem k pravidelnému dělení oktávy může kterýkoli z tónů stupnice fungovat jako základní tón. Z toho vyplývá i nutnost enharmonických záměn v každém konkrétním případě s ohledem na celkový melodicko-harmonický kontext.

Enharmonické záměny jednotlivých tónů celotónové stupnice se nijak nedotýkají jejího harmonického smyslu a zvukového charakteru.

Tónový materiál celotónové stupnice může být aplikován

- horizontálně (melodicky):



- vertikálně (akordicky):

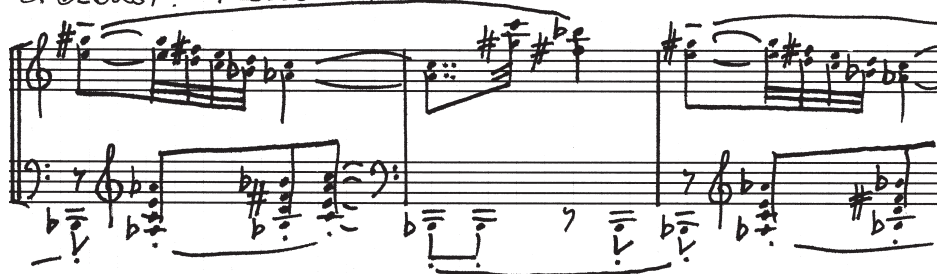


S. PROKOFJEV: SONATA č. 2



– horizontálně a vertikálně zároveň (melodicko-akordicky, resp. harmonicky):

C. DEBUSSY: PRELUDIA I., č. 2



Poznámka 2:

S celotónovými akordickými útvary jsme se setkali již při práci s alterovanými akordy (viz výše § 146, 149).

Zatímco tehdy šlo vždy v první řadě o funkční uplatnění a tonálně harmonický výklad posuzovaných akordů, o rozvod citlivých tónů, charakteristických disonancí atd., nyní těžíme především ze zvukové kvality celotónové harmonie, vyplývající z přítomnosti celých tónů, velkých tercií a tritonů, a naopak z nepřítomnosti čistých intervalů a půltónů.*

► Cvičení:

1. Vyjmenujte celotónovou stupnici od tónu ...
2. Tvořte melodie z materiálu celotónové stupnice.
3. Tvořte akordy z materiálu celotónové stupnice.
4. Tvořte harmonické věty z materiálu celotónové stupnice.

* Podrobněji k některým dalším konsekvencím uvedených skutečností viz Tichý, V., Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii.

§ 154 Chromatické medianty

Akordy (funkce) terciově příbuzné s tónikou nazýváme obecně *mediantami* (viz též výše pozn. u § 41 o akordu na III. a VI. stupni v dur a moll).

Chromatickými mediantami nazýváme medianty zaujímající vůči tónice vztah *chromatické terciové příbuznosti* (viz výše § 121).

B. SMETANA: DVĚ VDOUVY - AŽIE PODHAJSKÉHO

E dur: T $\xleftarrow{(-S)}$ $\xrightarrow{(+Ms)}$ D T

C. DEBUSSY: FAUNOVO ODPOLEDNE

E dur: T $\xleftarrow{-Ms}$ $\xrightarrow{+Ms}$ $\xrightarrow{-Ms}$

S. PROKOFJEV: ROMEO A. JULIE

C dur: T $\xleftarrow{-S}$ $\xrightarrow{+Ms}$ T

D. ŠOSTAKOVIČ: 24 PRELUDIÍ A FUG, č. 18

Fdur: VII F 7b T mvs T mvs T mvs T mvs T mvs T mvs T mvs T mvs

Mezi chromatickými mediantami lze rozlišovat*

- podle velikosti tercie mezi jejich základním tónem a základním tónem tóniky:
 - vzdálené o velkou tercii od T – označ. M
 - vzdálené o malou tercii od T – označ. m
- podle funkční příslušnosti
 - autentické, postavené na III. stupni (zastupující obecně dominantu) – označení pomocí indexu D: M_D, m_D
 - plagální, postavené na VI. stupni (zastupující obecně subdominantu) – označení pomocí indexu S: M_S, m_S
- podle stupně odlehlosti:
 - chromatické medianty I. kategorie, které mají s tónikou
 - 1 tón společný, 1 tón chromaticky posunutý,
 - shodný tónorod
 - chromatické medianty II. kategorie, které mají s tónikou
 - 0 společných tónů, 2 tóny chromaticky posunutý,
 - opačný tónorod

Přehled chromatických mediant

funkční označení:

Tónina dur (tónika c e g):

- chromatické medianty I. kategorie:

a	cis	e	m _S
as	c	es	M _S
e	gis	h	M _D
es	g	b	m _D

* Uvedené třídění mediant vychází z návrhu Jaroslava Volka (viz Volek, J. Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii. In *Struktura a osobnosti hudby*). Volek rozlišuje chromatické medianty I. a II. stupně; v našem textu mluvíme raději o *kategoriích* než o *stupních* (aby nedošlo k záměně se stupněm tóniny).

– chromatické medianty II. kategorie:

<i>as</i>	<i>ces</i>	<i>es</i>	M_S
<i>es</i>	<i>ges</i>	<i>b</i>	m_D

Tónina moll (tónika *c es g*):

– chromatické medianty I. kategorie:

<i>as</i>	<i>ces</i>	<i>es</i>	M_S
<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	m_S
<i>es</i>	<i>ges</i>	<i>b</i>	m_D
<i>e</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	M_D

– chromatické medianty II. kategorie:

<i>a</i>	<i>cis</i>	<i>e</i>	m_S
<i>e</i>	<i>gis</i>	<i>h</i>	M_D

Srovnajte uvedený přehled chromatických mediant s přehledem trojzvuků chromatické terciové příbuznosti v § 121.

Poznámka:

V klasické harmonii jsme každý akord, který byl v chromatickém terciovém vztahu k tónice, vykládali jako mimotonální funkci (např. trojzvuk *a cis e* v *C dur* jako mimotonální D k II. stupni); podmínkou takového výkladu byl ovšem skutečný následný rozvod posuzovaného akordu do jeho místotóniky. Zavedení mediantní funkce umožňuje uvažovat bezprostřední funkční vztah takového akordu přímo k tónice, bez zprostředkující role místotóniky (viz zejména uplatnění mediant v kadenční úloze v příkladech z Prokofjeva a Šostakoviče).

► Cvičení:

1. Zařaďte zadané chromatické medianty v ... dur a ... moll podle výše uvedeného třídícího klíče.
2. Tvořte chromatické medianty všech uvedených typů.
3. Analyzujte výše otisklé příklady (přesvědčte se o správnosti zapsaných funkčních označení).
4. V souvislosti s výkladem chromatických mediant znovu přehlédněte a posuďte analytické příklady u § 133 (Beethoven, Fibich) a u § 150 (Liszt).
5. Tvořte harmonické věty s užitím chromatických mediant.

§ 155 Kvartové akordy

Lze mezi nimi rozlišovat

- podle počtu tónů – kvartové dvojzvuky až dvanáctizvuky,
- podle intervalové stavby – kvartové akordy složené:
 - pouze z čistých kvart (a, b, c),
 - z kvart čistých a zvětšených (d, e),
 - z kvart v kombinaci s jinými intervaly (f, g):

Zvláštním případem akordu této kategorie je i Skrjabinův tzv. *syntetický akord*, obsahující několik druhů kvart a vykazující navíc (zejména svou spodní částí) i jisté výrazné rysy celotónovosti (h).

Níže uvádíme několik příkladů užití různých druhů kvartových akordů (poslední příklad je ukázkou kvartového melodického rozkladu).

B. BARTÓK: MIKROKOSMOS

A. SCHÖNBERG: 5 SKLADEB PRO KLAVÍR, OP. 23

B. MARTINU: HALF-TIME



S. PROKOFJEV: 10 SKLADEB, OP. 12 – MAZURKA



A. SCHÖNBERG: KOMORNÍ SYMPHONIE, OP. 9



Závěr

Uplatňování všech uvedených prostředků a postupů samostatně i ve vzájemné kombinaci podtrývalo v době přelomu 19. a 20. století velmi citelně stabilitu klasické tonální harmonie a ve svých důsledcích postavilo skladatele před úkol buď hledat nové cesty rozvíjení tonálního principu, nebo hledat principy nové, schopné převzít zodpovědnost jak za organizaci tónového materiálu v tónovém prostoru a času, tak i za celistvost, organičnost a vnitřní jednotu hudební struktury jako celku.

► Cvičení:

1. Tvořte kvartové akordy různých typů od zadaného basového tónu a přesvědčte se u klavíru o jejich zvuku.
2. Pokuste se o vytvoření harmonické věty s užitím kvartových akordů
 - společně s akordy tradičními,
 - pouze z kvartových akordů.

2. ČÁST — ÚVOD DO HARMONIE 20. STOLETÍ

Po tristanovské „krizi“, vyznačující se

- záměrným soustavným zamlčováním tóniky v harmonickém průběhu skladby,
- vyčerpáním alteračních možností,
- zkrácením úseku vlády jednotlivých tónin v modulačním sledu na minimální únosnou míru (resp. zvýšení frekvence modulací v posuzované hudební ploše až na hranici únosnosti),
- plnou chromatizací tónového systému,
- nastolením podmínek, za nichž je možno v podstatě kterýkoli akord rozvádět kamkoli,

hledají skladatelé další možnosti práce s harmonií.

Různými cestami se o dosažení tohoto cíle pokoušejí skladatelé Igor Stravinskij, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith, Sergej Prokofjev, Arthur Honegger, Béla Bartók, Dmitrij Šostakovič, Benjamin Britten, Leoš Janáček, Bohuslav Martinů, Pavel Bořkovec, Alois Hába a mnoho dalších.

20. LEKCE — HARMONICKÝ MATERIÁL HUDBY 20. STOLETÍ

odpovídá novým podmínkám, jež vyplývají z důsledného *zrovnoprávnění dvanácti tónů* v oktávě v rámci *temperované chromatiky*, tj.:

- oktáva se dělí nikoli na 7 diatonických stupňů, nýbrž na *12 shodných temperovaných půltónů*,
- neexistují alterované tóny, každý z dvanácti tónů chromatiky je chápán jako *samostatný, původní, od jiného tónu neodvozený*,
- *mizí rozdíl mezi diatonickým a chromatickým půltónem*.

Za těchto podmínek lze shledat v hudbě 20. století následující možnosti vytváření základního harmonického materiálu:

Akordy mohou vznikat jako

- tradiční akordy v *nových funkčních vztazích*,
- akordy *zahuštěné*,
- *akordické kombinace*,
- akordy *o volné intervalové stavbě*.

Poznámka 1:

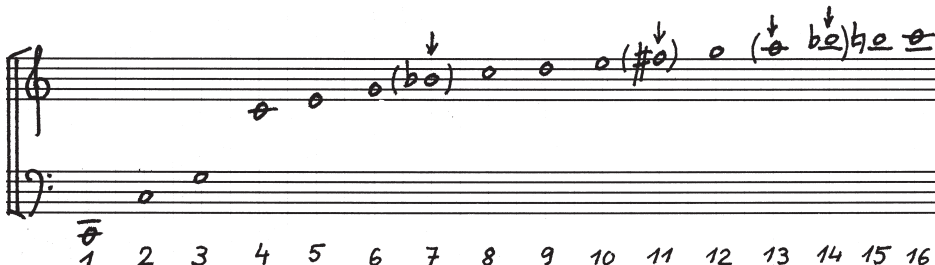
V harmonii 20. století již netrváme při zápisu vždy a za každou cenu na zásadách „správného pravopisu“, spíše usilujeme o *přehlednost, srozumitelnost, co nejsnadnější čitelnost*.

Poznámka 2:

Pro práci s harmonickým materiálem, který nám přinese následující výklad, nebude bez užítu seznámit se s akustickým jevem zvaným *aliquotní tóny* a jejich sledem, tzv. *řadou aliquotních tónů*.

§ 156 Aliquotní tóny. Řada aliquotních tónů

Jde o akustický jev, jehož podstata spočívá v tom, že žádný tón, s nímž pracujeme v hudbě, nezní sám, nýbrž vytváří nad sebou zároveň řadu dalších tónů – teoreticky nekonečnou, prakticky ohraničenou prahem slyšitelnosti a faktem, že tyto tóny (tzv. *vyšší harmonické* neboli *aliquotní*, resp. *částkové*) s přibývajícím výškou postupně slábnou. Aliquotní tóny vytvářejí přesně definovatelný sled intervalů jak vůči základnímu tónu, tak mezi sebou navzájem; o jejich existenci se opírá i výklad vzniku našeho tónového systému. Porozumění řadě aliquotních tónů znamená pro nás porozumění akustickým kořenům harmonických jevů.



Poznámka:

7., 11. a 13. tón řady i jejich násobky (tedy 14., 21., 22. ...) nelze přesně zapsat, protože ve skutečnosti znějí poněkud níže než b^1 , fis , a^2 , b^2 ... Proto uvádíme jejich zápis v závorce.

Na základě rozboru řady aliquotních tónů lze konstatovat*:

* Řada aliquotních tónů je jev, který by si zasloužil náležitou pozornost, širší než jsme mu mohli poskytnout v rámci našeho výkladu. Proto na tomto místě odkazujeme na práce z oboru akustiky, např. Špelda, A. *Hudební akustika*; Syrový, V. *Hudební akustika* aj. Zde budiž poznamenáno, že o aliquotní řadu jako akustický model klasických souzvukových útvarů se opírala celá řada významných hudebních teoretiků minulosti, přičemž jedním ze základních úskalí této problematiky se ukázala nemožnost vyložit řadou aliquotních tónů fakt konsonance mollového trojzvuku; o určitou formu řešení se pokusila dualistická koncepce teorie harmonie (H. Riemann) výkladem mollového trojzvuku jako inverze durového. Aliquotní tóny a jejich řada výrazně ovlivňují barvu tónu (témbr) a v této souvislosti se jejich problematika velmi široce týká jiné hudebněteoretické disciplíny – instrumentace.

- Intervaly mezi jednotlivými sousedními alikvotními tóny v řadě se postupně neustále zmenšují (viz sled č. 8, č. 5, č. 4, v. 3, m. 3 ... v. 2 ... m. 2 ... mikrointerval...), tj. sled jednotlivých alikvotních tónů se s přibývajícím výškou zhušťuje.
- Pořadová čísla oktavových transpozic základního tónu tvoří řadu mocnin čísla 2 (2, 4, 8, 16, 32...). Tento fakt souvisí se skutečností, že každá vyšší oktava obsahuje dvojnásobný počet tónů proti oktávě předcházející.
- Prvních 6 alikvotních tónů v řadě tvoří úplný konsonantní trojzvuk dur (není bez zajímavosti, že ztrojený tón *C* a zdvojený tón *G* jako by potvrzovaly klasické doporučení pořadí intervalů vhodných ke zdvojení (1 – 5 – 3) při čtyřhlasé úpravě kvintakordů hlavních stupňů).
- Za pozornost stojí i shoda prvních 7 tónů řady s dominantním septakordem (při zanedbání mírného rozdílu mezi 7. tónem a septimou *D7*) a shoda prvních 9 tónů řady s dominantním nónovým akordem.

Je zřejmé, že existence akustického jevu řady alikvotních tónů hrála roli při ustalování nejdůležitějších souzvukových druhů klasické harmonie i při hledání zvukově nejvýhodnějších úprav (šlo samozřejmě o hledání intuitivní, na základě praktické sluchové zkušenosti). Bezpečná znalost řady a orientace v ní nám bude nepochybně užitečným vodítkem i při hledání akusticky výhodných úprav moderních akordů.

► Cvičení:

1. Pokuste se písemně o správnou transpozici řady alikvotních tónů na různé tóny temperované chromatiky.
2. Určete 3., 5., 9. apod. tón alikvotní řady od zákl. tónu *C*, totéž pak od tónu *D*, *A*s, *G* apod.
3. Snažte se sluchem identifikovat u klavíru (nejlépe s otevřeným víkem a při dlouhém dozvuku základního tónu s použitím pedálu) zvolené tóny alikvotní řady.

§ 157 Tradiční akordy v nových funkčních vztazích

V této souvislosti nás budou zajímat

- konsonantní trojzvuky dur a moll v dosud neobvyklých funkčních vztazích,
- konvencionalizované disonantní souzvuky v dosud neobvyklých funkčních vztazích.

Konsonantní trojzvuky dur a moll v dosud neobvyklých funkčních vztazích:

Jde o užití konsonantních trojzvuků v takových spojích, pro něž klasická harmonie nenalézá (anebo nalézá velmi obtížně) funkční výklad.

Do této kategorie patří zejména

- spoj dvou nepřibuzných konsonantních trojzvuků, jejichž základní tóny spolu svírají *interval tritonu*, a to v takových úpravách a tónorodech, které nepřipomínají klasický spoj N6-D (a, b, c, viz též příklady u § 169),
- spoj dvou trojzvuků navzájem opačného tónorodu, pojících se přísně na základě *společné tercie*^{*}. Vzhledem k intervalovému vztahu základních tónů obou trojzvuků můžeme mluvit o třetím typu příbuznosti kvintakordů, a to o *příbuznosti půltónové* (d, e).



Poznámka 1:

Dojde-li k přímému vztahu půltónové příbuznosti některého akordu vůči tónice, můžeme mluvit o tzv. *nepravé frygické* a *nepravé lydické funkci* (označ. *F, *L):

D. ŠOSTAKOVIČ: VIOLONCELLOVÝ KONCERT č. 1

Es: *F T *F T

^{*} Pro označení funkčního vztahu takto příbuzného kvintakordu vůči tónice (např. trojzvuk *cis moll* vůči tónice *C dur* nebo trojzvuk *Ces dur* vůči tónice *c moll*) volí K. Risinger označení *nepravá tónika* – v souladu s koncepcí, při níž chromatická deformace stupně tóniny znamená *modifikaci původního stupně*, nikoliv jeho změnu. Jak bude řečeno dále, naše koncepce je jiná: půltónový postup základního tónu mezi oběma kvintakordy je podle našeho názoru vnímán jako výrazně slyšitelná změna stupně; mluvíme proto naopak o *nepravé frygické funkci* (*nepravém frygickém akordu des moll* vůči tónice *C dur*) a o *nepravé funkci lydické* (*nepravém lydickém akordu H dur* vůči tónice *c moll*). Společná tercie nemůže podle našeho názoru tento dojem v zásadě změnit ani zrušit, může jej nejvýš poněkud oslabit. Případná otázka správného „pravopisu“ při zápisu posuzovaného akordu (*cis moll* × *des moll*, *Ces dur* × *H dur*?) se nám v kontextu uvedených úvah a v kontextu harmonie 20. století jeví jako nepodstatná.

D. ŠOSTAKOVIČ: SYMFONIE č. 15

Mezi netradiční funkční vztahy lze dále zahrnout

- vztahy chromatických mediant k tónice, popsané výše v § 154 (tam viz i notové příklady),
- kadenční postup $D \rightarrow S$, jemuž se klasická harmonie vyhýbala:

B. MARTINŮ: OTVÍRÁNÍ STUĐÁNEK

Poznámka 2:

Při práci s klasickými konsonantními trojzvuky v nových funkčních vztazích považujeme za samozřejmé

- pracovat netradičně i s jejich úpravami (*kvartsextakord je zcela rovnocenný ostatním tvarům* a není ve svém použití omezen klasickými pravidly (je tedy použitelný i jako závěrečná konsonance),
- *nevyhýbat se při jejich spojích postupům hlasů klasickou harmonií zakázaným* (kvintové paralely, příčnosti, nezpěvné postupy apod. – viz podrobně níže § 170),
- *nevyhýbat se mollové dominantě a uplatnění modálních postupů.*

Konvencionalizované disonantní souzvuky v dosud neobvyklých funkčních vztazích: Za jejich předstupeň lze považovat již některé případy alterovaných akordů (není náhodou, že nejdříve byly zkoušeny ty alterované akordy, které byly zvukově shodné s některými z často užívaných disonancí – viz např. dominantně znějící alterované čtyřzvuky, které by bylo možné pojímat i jako D7 v „netradičních souvislostech“).

Jako příklad skutečně moderního postupu tohoto druhu uvádíme Janáčkovu kadenci ze symfonické rapsodie Taras Bulba:

1. JANAČEK: TARAS BULBA

C: ? → D

2 → T

► Cvičení:

1. Analyzujte následující příklady z hlediska užitých postupů při vytváření akordických spojů:

A. SCHÖNBERG: SMYČOVÝ KVARTET d MOLL, OP. 7

2. Pokuste se o harmonicko-funkční analýzu příkladu z Janáčkova Tarase Bulby (zvažte, kam byste oba předepsané disonantní akordy rozvedli v rámci klasické harmonie a srovnajte s Janáčkovým řešením).

3. Komponujte harmonické věty s užitím tradičních akordů

- pouze konsonantních,
 - konsonantních i disonantních,
- při uplatnění nových a neobvyklých funkčních vztahů.

§ 158 Akordy zahuštěné

Zahuštěním akordu rozumíme takový způsob jeho obohacení dalším(i) disonujícím(i) neakordickým(i) tónem(y), při němž je *zahušťujícímu* tónu zne-možněn rozvod, a to obsazením obou případných rozvodných tónů (zahušťující tón je v obou směrech blokován)

- v téže oktávě (a, b),
- popř. ve vyšší oktávě (c, d):



Poznámka:

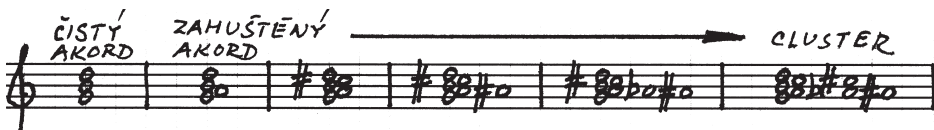
Za zahuštění akordu nepovažujeme jeho obohacení sextou, septimou, nónou apod.; pro takovýto způsob obohacení vystačíme s tradičním rozšířením trojzvuku (kvintakordu) na čtyřzvuk (septakord) a vícezvuk (nónový atd. akord), popř. jeho obrat. Obohacující tón pak posuzujeme nikoliv jako tón zahušťující, nýbrž jako další akordický tón (g, h).

Za zahuštění rovněž nepovažujeme nerozvedený průtah nebo opuštěný střídavý tón (e, f).

Akord může být zahuštěn jedním nebo více tóny. Při postupném zahušťování přechází akord plynule v *cluster* (*klastř*), tj. *tónový shluk*.

Pro určení, zda jde o akord nebo cluster, je rozhodující harmonická srozu-mitelnost posuzovaného souzvuku:

- o *akord* jde tehdy, je-li stále slyšitelná původní funkční podstata,
- v případě *clusteru* již není sluchově identifikovatelná původní funkční podsta-ta a souzvuk je vnímán pouze jako zvuk určité „barvy“.



Doporučení:

Při kompozici zahuštěných akordů je vhodné vyhnout se zahušťování čistou kvartou (prosazuje se jako nový základní tón a tím podrývá základní tón původní a v další souvislosti i původní funkční podstatu zahušťovaného akordu; podrobnější vysvětlení viz níže v § 164).

Uvedené doporučení se ani v nejmenším netýká kvarty zvětšené.

► Cvičení:

1. Analyzujte (vyhledejte zahušťující tóny):

B. MARTINŮ: ŠPALÍČEK

B. MARTINŮ: DVOJKONCERT

2. Zkoušejte písemně i u klavíru různé způsoby a možnosti zahušťování všech dosud vám známých akordů (trojzvuků, čtyřzvuků, pětizvuků) i jejich úprav, srovnávejte zvukový výsledek jednotlivých pokusů.
3. Pokuste se podle následujícího vzoru vytvářet kadence i harmonické věty s využitím těch zahuštěných akordů, které jste vybrali jako zvukově nejzdařilejší;
 - nehleďte přitom na počet hlasů,
 - zásady vedení hlasů dodržujte i nadále pouze u akordických tónů.
4. Doplňte zahušťující tóny do akordů některých svých dřívějších harmonických cvičení, vyzkoušejte přitom varianty
 - mírného zahušťování v průběhu celé harmonické věty,
 - bohatého zahušťování v průběhu celé harm. věty,
 - občasného zahuštění v průběhu; věnujte přitom pozornost vyhledání míst tektonicky (tj. stavbě) vhodných pro zahuštění, proměn bohatosti zahuštění v průběhu harm. věty.

Příklad kadence se zahuštěnými akordy:

The musical notation shows a cadence with thickened chords. The first staff (treble clef) and the second staff (bass clef) are shown. The first measure contains four thickened chords: C major, D minor, E major, and F major. The second measure contains four thickened chords: G major, A minor, B major, and C major. Below the staves, the chords are labeled: C: T, S, D, T, T, S, D, T.

§ 159 Akordické kombinace

Akordická kombinace vzniká současným zněním dvou nebo více akordů, obecně známých z klasické harmonie.

Stavebním materiálem akordických kombinací jsou zpravidla *konsonantní trojzvuky dur i moll*, méně často i jiné konvencionalizované souzvukové druhy klasické harmonie (např. dominantní septakord, zmenšený septakord apod.).*

* Zde se této problematiky dotýkáme pouze okrajově, v rozsahu vhodném a přiměřeném pro podání základní informace v rámci této učebnice. Z hlediska podrobnějšího systematického pohledu je třeba vzít v úvahu např. možnost pojetí již klasických čtyř- a vícezvuků jako akordických kombinací: např. dominantní nónový akord je už vlastně neúplnou kombinací dominantního a subdominantního kvintakordu (viz níže pozn. 1), dominantní undecimový akord úplnou kombinací obou zmíněných trojzvuků, terdecimový akord na kterémkoli stupni tóniny je vlastně již úplnou nepravou kombinací všech tří funkcí – T, S, D. Při posuzování takovýchto otázek je však už nutno hodnotit problém individuálně, případ od případu, v závislosti též na konkrétní úpravě akordu, jeho vztahu k okolí (kontextu) apod. Dále je třeba též rozlišit a navzájem nezaměňovat pojmy *akordické kombinace* a *funkční kombinace* (koneckonců s funkčními kombinacemi jsme měli bohatě co do činění při výkladu alterovaných akordů (§ 132 a dále), ale již i dříve – při některých otázkách posuzování charakteristických septakordů (§ 58). Podrobnému a systematicky důslednému výkladu naznačené problematiky jsou věnovány příslušné kapitoly knihy Karla Janečka *Základy moderní harmonie*.

A. HONEGGER: SYMPHONIE č. 5 „DI TRE RE“

GRAVE:

d moll.: T < ^{VII}F > T < ^{VII}F L > T < ^{VII}F VI -D S -D -D S

VI -F M +S -D VII VI -D S F > III < S F

Na kombinaci se mohou podílet

- dva akordy (*biakordika*),
- tři a více akordů (*polyakordika*).

Akordické kombinace mohou být uplatněny v rámci

- jediné tóniny (viz příklad výše – Honegger: Symfonie č. 5),
- v souvislosti se současným průběhem
 - dvou tónin (*bitonalita* – viz dále § 176),
 - tří a více tónin (*polytonalita* – viz § 177).

V. TICHÝ: SYMPHONICKE' PRELUDIUM č. 1

g moll.: T - F T - - - - F T L T m T F T - - -

f moll.: T - - - - F T - - - - - - - - - F

Mezi akordickými kombinacemi lze rozlišit

- akordické kombinace *pravé* – zúčastněné akordy nemají společný tón,
- akordické kombinace *nepravé* – zúčastněné akordy mají nejméně jeden společný tón.

Dále pak lze rozlišit

- akordické kombinace *úplné* – zúčastněné akordy jsou zastoupeny všemi svými tóny,
- akordické kombinace *neúplné* – zúčastněné akordy jsou zastoupeny neúplně.

Poznámka 1:

Tradiční septakordy a nónové akordy lze vesměs chápat i jako nepravé anebo neúplné akordické kombinace:

C: $T7 = T + III$ $D9 = D + II$ $D7 = D + II$ NEÚPL.

V praxi se setkáváme i s kombinačním využitím jiných souzvuků než pouze konsonantních trojzvuků (v následujícím příkladu je to D7):

1. STRAVINSKIJ: SVĚCENÍ JARA

Poznámka 2:

Pokud se skladatel rozhoduje pro kombinační využití disonantního souzvuku, neměl by být příliš komplikovaný s ohledem na harmonickou přehlednost a srozumitelnost zamýšlené kombinace.

Při posuzování a třídění akordických kombinací má význam rozlišovat mezi jednotlivými případy též podle intervalových vzdáleností základních tónů zúčastněných akordů:

- 2 + + 3 + + 6 + - 4 + + 2 - 4 +

Poznámka 3:

Uvedené značení vychází z návrhu K. Janečka^{*}:

- znaménka + a - označují tónorod zúčastněných konsonantních trojzvuků,
- číslo udává intervalovou vzdálenost základních tónů, odměřenou vždy z jejich nejmenší možné vzdálenosti (skutečná intervalová vzdálenost každého konkrétního případu se týká úpravy, nikoliv druhu příslušné kombinace), vyjádřené počtem půltónových kroků.

Souhrn:

Akordické kombinace lze obecně posuzovat a třídit:

V případě izolovaného souzvuku:

- podle zúčastněných souzvukových druhů (pouze konsonance dur-moll, disonance, konsonance i disonance),
- podle počtu zúčastněných akordů (2, 3, 4),
- podle intervalových vztahů základních tónů zúčastněných akordů.

V harmonické větě:

- podle funkční příslušnosti jednotlivých složek (vertikálně; v této souvislosti hovoříme též o *funkčních kombinacích* – viz níže poznámku 7),
- podle funkčního sledu (horizontálně).

^{*} Viz Janeček, K. *Základy moderní harmonie*. Janeček při tomto třídění (a při systematickém pojednání akordických kombinací vůbec) staví na výchozím předpokladu, že základní a jedinou harmonickou jednotkou, která v rámci jeho pojetí může vstoupit do kombinace, je konsonantní trojzvuk, tj. trojzvuk dur nebo trojzvuk moll. Vše ostatní pak jsou již kombinace (buď úplné nebo neúplné, pravé nebo nepravé).

Úprava akordických kombinací:

Při úpravě uvažujeme dvojí hledisko, a to:

- hledisko úpravy jednotlivých zúčastněných souzvuků,
- hledisko úpravy kombinace jako složeného celku.

Jako akusticky výhodnější se jeví úprava,

- při níž je durový akord umístěn dole (v souhlasu s akustickým modelem řady alikvotních tónů),
- při níž jsou níže položené akordy v široké rozloze a výše položené akordy v těsné rozloze (podle vzoru rozprostranění tónů v řadě alikvotních tónů).

Z hlediska harmonické srozumitelnosti a přehlednosti je nutné

- zachovat celistvost každého zúčastněného souzvuku
 - v poloze v tónovém prostoru (materiál každého souzvuku je soustředěn na jedno místo), popř.
 - ve faktuře (sazbě) nebo
 - v témbu (instrumentaci);
- oddělit od sebe sluchově přesvědčivě jednotlivé na kombinaci se podílející souzvuky
 - výškou, popř.
 - fakturou anebo
 - témbrem.

Poznámka 4:

Při práci s akordickými kombinacemi máme vždy na zřeteli hledisko

- *vertikální* (souzvukové), zahrnující vše, co bylo dosud řečeno,
- *horizontální*, týkající se logického průběhu sledu akordů, resp. harmonických funkcí v každém ze zúčastněných pásem.

Obě hlediska jsou patrná z příkladů v úvodu tohoto oddílu. Jde o analogii práce v klasické harmonii, spojující rovněž pohled vertikální (souzvuky a jejich úpravy) a horizontální (logický sled harmonických funkcí, přirozené vedení hlasů).

V uvedených příkladech lze vyzorovat např. důsledný protipohyb obou pásem (viz Honegger – srov. se zásadou protipohybu sopránů a basu v klasické harmonii) nebo melodicko-rytmické osamostatnění obou pásem podle vzoru rytmicky complementárního polyfonního dvojhlasu (v ukázce ze skladby autora této knihy).

Poznámka 5:

Některé akordické kombinace skladatelé vyhledávají a užívají často a se zvláštní oblibou.

Jednou z takovýchto pro svůj zvuk oblíbených akordických kombinací je kombinace dvou durových trojzvuků, jejichž základní tóny svírají navzájem interval tritonu (zvětšené kvinty, resp. zmenšené kvarty; viz výše notový příklad kombinace +6+). Rozeberte podrobně tuto kombinaci a zamyslete se nad příčinami jejího charakteristického zvuku!

Poznámka 6:

Kombinací 3 zmenšených septakordů vytvořil B. Bartók tzv. *alfa akord*, obsahující všech 12 tónů chromatiky (úplný dvanáctizvuk). Výsečemi z alfa akordu pak získal další své charakteristické akordy, tzv. *akord beta*, *gamma*, *delta*.

Poznámka 7:

V souvislosti s akordickými kombinacemi je nutno zavést a vyložit též pojem *funkční kombinace**.

Funkční kombinace nevznikly až v okamžiku zrodu akordických kombinací. Neúplnými kombinacemi funkcí D a S byly již všechny charakteristické septakordy i dominantní nónový akord a neúplnými kombinacemi těchto funkcí s funkcemi F a L byly všechny akordy alterované. Novým rysem harmonie 20. století však je skutečnost *ostrých disonantních střetů*, k nimž dochází souzněním alterovaných tónů s týmiž tóny nealterovanými v *důsledku užívání úplných funkčních kombinací*.

► Cvičení:

1. Tvořte písemně i u klavíru akordické kombinace rozmanitými způsoby křížení následujících možností a srovnávejte a hodnotte zvukové výsledky:
 - pravé, nepravé,
 - složené ze dvou akordů,
 - složené ze tří akordů,
 - složené ze čtyř akordů,

* Viz výše pozn. 23.

- složené pouze z durových trojzvuků,
 - složené pouze z mollových trojzvuků,
 - složené z konsonantních trojzvuků (dur, moll),
 - složené z dominantních septakordů,
 - složené ze zmenšených septakordů,
- u každé zvolené varianty vyzkoušejte a navzájem srovnajte všechny možnosti intervalových poměrů základních tónů v rámci celé chromatiky od půltónového intervalového poměru až po oktávu, zkoumejte přitom též změny kategorie – kombinace pravá → nepravá a naopak.
 2. Vyhledejte a zvukově výhodně upravte pravou kombinaci čtyř konsonantních trojzvuků. Podaří-li se vám to, našli jste úplný dvanáctizvuk (vysvětlete proč). Rovněž ověřte u klavíru jeho zvuk, popř. srovnajte s dalšími úpravami.
 3. Analyzujte příklady uvedené v tomto oddílu z hlediska uplatnění možností práce s akordickými kombinacemi (posuďte, zda jde o kombinace pravé či nepravé, posuďte je z hlediska souzvukových druhů užitých při jejich stavbě, z hlediska intervalového vztahu základních tónů, úpravy atd.).
 4. Pokuste se podle příkladu Honeggerovy 5. symfonie zharmonizovat pomocí akordických kombinací následující chorální melodii:



§ 160 Akordy o volné intervalové stavbě

Tradiční zásada tercie jako východiska a základního intervalového prvku akordické stavby je rozšířena na neomezený intervalový výběr. Akordem tedy může být jakákoli kombinace tónů od 3 do 12.

Vznik takto pojatých akordů může být

- *důsledkem moderní polyfonie*, zejména těch jejích postupů, které dávají přednost *horizontálnímu* (melodickému, též *lineárnímu*) vedení jednotlivých hlasů před zřetelem na *vertikální* (souzvukové) vztahy současně znějících tónů (viz příklad v § 172 – Hindemith: *Ludus tonalis*),
- *výsledkem záměrného hledání a výběru dosud nevyužitých souzvuků*, vykazujících určité specifické zvukové vlastnosti a schopných být nositeli harmonických funkcí (tj. schopných dále rozšířit „rodinu“ jejich tradičních zástupců)*.

* Koneckonců v historickém vývoji se podobným způsobem jako akordy prosadily postupně složitější souzvuky (čtyř- a vícezvuky) vedle starších zavedených konsonantních trojzvuků *dur* a *moll*, další rozrůstání „rodiny“ představují alterované akordy a vše další, co následuje – viz akordy kvartové aj.

§ 161 Třídění akordů o volné intervalové stavbě

Lze je třídit – podle počtu tónů,
– podle zvukových vlastností.

Podle počtu tónů třídíme akordy do souzvukových tříd *:

- trojzvuky – osmizvuky
- čtyřzvuky – devítizvuky
- pětizvuky – desetizvuky
- šestizvuky – jedenáctizvuk
- sedmizvuky – dvanáctizvuk

Podle zvukových vlastností rozlišujeme

- akordy *konsonantní*
 - trojzvuk dur
 - trojzvuk moll
- akordy *disonantní*, obsahující některé ze 4 následujících *disonantních prvků*:

Disonantní prvek	Označení intervalu disonance v počtu půltónů
půltón, tj. m. 2 = zv. 1, v převratu v. 7 = zm. 8	1
celý tón, tj. v. 2 = zm. 3 = dvojjzv. 1, v převratu m. 7 = zv. 6 = dvojjzm. 8	2
triton, tj. zv. 4 = zm. 5	6
zvětšený trojzvuk	44 – pro jednoduchost volíme symbol 0

* Zde je nutno poznamenat:

– Souzvukové třídy moderní harmonie nejsou totožné se souzvukovými třídami harmonie klasické: zatímco např. pojem trojzvuku byl v klasické harmonii synonymem kvintakordu včetně jeho obrátů, v harmonii 20. století může být tvořen jakoukoli kombinací tří různých tónů.

– K. Janeček při svém třídění (viz *Základy moderní harmonie*) uvažuje i třídu dvojjzvuků a jednozvuku v souvislosti s celkovou koncepcí svého uchopení dané problematiky. Z logiky naší koncepce vyplývá jako přirozené východisko až třída trojzvuků (mluvíme již zde o *akordech* – na rozdíl od Janečka, třídícího v úvodu pouze *souzvuky*, které se za určitých, přesně stanovených okolností mohou – ale také nemusí – akordy stát).

– Pro detailní systematické roztržidění a pojmenování všech jednotlivých souzvukových druhů přicházejících v úvahu není v rámci možného rozsahu této publikace místo. Zájemce o tuto problematiku odkazujeme proto na výše citovaný titul K. Janečka *Základy moderní harmonie*.

Výčet disonantních prvků spolupůsobících při zvuku každého akordu nazýváme *disonanční charakteristikou*.

Podle disonanční charakteristiky lze rozlišit

- akordy o 1 disonantním prvku:
o disonanční charakteristice 1, 2, 6, 0
- akordy o 2 disonantních prvcích:
o disonanční charakteristice 01, 12, 16, 26
- akordy o 3 disonantních prvcích:
o disonanční charakteristice 012, 016, 026, 126
- akordy o 4 disonantních prvcích:
o disonanční charakteristice 0126

Obecně platí, že akordy vykazující shodnou disonanční charakteristiku jsou ve zvuku spřízněny, a to bez ohledu na to, zda patří či nepatří do téže souzvukové třídy z hlediska počtu tónů.

Poznámka:

Disonance není kvantita, nýbrž kvalita. Nelze ji měřit ani počítat. Její účín lze pouze metaforicky popsat:

- *půltón* (dis. prvek 1) zní ostře, výrazně, napjatě,
- *celý tón* (dis. prvek 2) zní prázdně, ve srovnání s půltónem méně výrazně, méně napjatě, neostře,
- *triton* (dis. prvek 6) samotný má deformovaný, jakoby „pokřivený“, „pokroucený“ zvuk, v kombinaci s celým tónem působí změkčujícím a stmelujícím dojmem, v kombinaci s půltónem naopak jako faktor stupňující ostrost zvuku,
- *zvětšený trojzvuk* (dis. prvek 0; jediný trojzvuký disonantní prvek) má podobné zvukové vlastnosti jako triton (oba spřízňuje výrazně celotónový charakter i fakt nehierarchického* uspořádání (důsledně pravidelná intervalová stavba nezvýrazňující a neupřednostňující žádný z tónů akordu ani jeho intervalů).

Jednotlivé disonantní prvky přenášejí své vlastnosti i do těch souzvuků, v nichž působí v kombinaci s jinými.

* Pojem *hierarchie*, a tedy i nehierarchičnosti, je v našem textu užíván ve smyslu definice Karla Risingera (*Hierarchie hudebních celků*).

► Cvičení:

1. Zařaďte do tříd různé disonanční souzvuky, které znáte z klasické harmonie, určete jejich disonanční charakteristiku a srovnějte je navzájem z hlediska jejich zvukového charakteru.
2. Zařaďte do tříd následující souzvuky a určete jejich disonanční charakteristiku, poslechněte je a posuďte jejich zvuk:



3. Tvořte akordy třídy trojzvuků, čtyřzvuků, pětizvuků... o disonanční charakteristice 1, 2, 6, 01, 02... a srovnávejte sluchem jejich různé úpravy.

§ 162 Zvláštní souzvukové druhy v harmonii 20. století

Některé souzvukové druhy, s nimiž klasická harmonie v žádném případě nepracovala ani nepočítala jako s akordy, se v harmonické kompoziční praxi prosadily tak výrazně, že je třeba je uvést a počítat s nimi jako se samostatnou svébytnou harmonickou kvalitou.

Jde o následující souzvukové druhy:

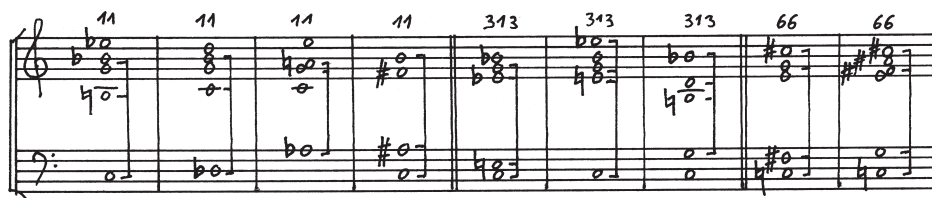
- *půltónové střetnutí půltónů** označ. 11 (a)
- *půltónové střetnutí tritonů*** označ. 66 (b)
- *dur-mollový čtyřzvuk* označ. 313 (c)



* Termín i označení Karla Janečka (*Základy moderní harmonie*).

** Termín i označení Karla Janečka (*Základy moderní harmonie*).

Vzhledem ke svému výraznému harmonickému charakteru se tyto souzvu-ky nápadně projevují i tehdy, jsou-li součástí některého komplikovanějšího akordického útvaru. Proto je možné a vhodné přistupovat k nim při analýze i kompozici moderních akordů a zkoumat jejich vliv na harmonický a zvukový výsledek konečného akordického útvaru podobně, jako je tomu v případě vlivu disonantních prvků.



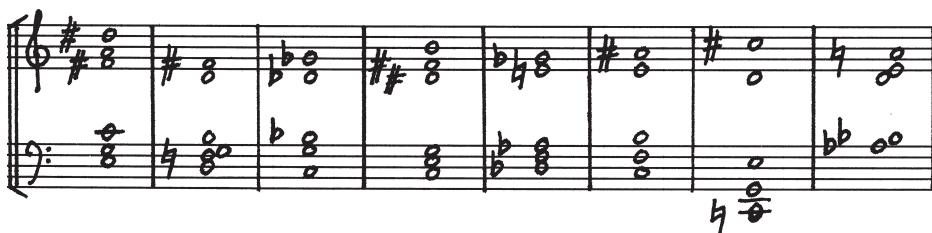
Uvedená označení těchto útvarů jako dalších specifických faktorů ovlivňujících výrazně zvuk souzvuků, v nichž jsou obsaženy, lze užívat při označování disonanční charakteristiky zároveň s označením čtyř základních disonantních prvků (např. disonanční charakteristiku čtyřzvuku *cis h c fis* lze vyjádřit symbolem 1126, kde dvojčíslí 11 podává informaci o přítomnosti půltónového střetu tritonů).

Poznámka:

Zamyslete se nad možnostmi uplatnění dur-mollového čtyřzvuku 313 srovnáním s Bartókovými akordy v § 159, pozn. 6, a uplatnění půltónového střetnutí tritonů srovnáním s pozn. 5 tamtéž.

► Cvičení:

1. Vyhledejte v následujících příkladech moderních akordů půltónová střetnutí půltónů, půltónová střetnutí tritonů a dur-mollové čtyřzvuky:



2. Tvořte akordy obsahující půltónové střetnutí půltónů, půltónové střetnutí tritonů a dur-mollové čtyřzvuky.

§ 163 Úprava akordů o volné intervalové stavbě

V případě akordů o volné intervalové stavbě nelze mluvit o obratech ani o polohách v klasickém slova smyslu.

O to větší význam však hraje při úpravě těchto akordů rozloha. *Lze u nich rozlišit rozlohu:*

- *těsnou* (a, b),
- *širokou* (c),
- *smíšenou* (d),
- *plnou* (e),
- *rozštěpenou* (f),
- *rozptýlenou* (g):



Poznámka:

- První tři typy rozlohy jsou známe z klasické harmonie. Přesto je nutno poznamenat, že na rozdíl od klasické harmonie *těsná rozloha* nemusí být automaticky rozlohou harmonicky nejsrozumitelnější: v případě nakupení tónů v několika sekundách, nebo dokonce půltónech bezprostředně nad sebou se totiž souzvuk v těsné rozloze projevuje ne jako akord, nýbrž jako cluster (shluk – příklad b). Při *plné rozloze* je hustě zaplněn celý slyšitelný tónový prostor (počítá se s možností zdvojení, ztrojení atd. tónů ve dvou i více polohách).
- *Rozptýlenou rozlohou* je míněna úprava, při níž distance mezi sousedními tóny překračují doporučené vzdálenosti tak značně, že dochází k poklesu harmonické srozumitelnosti akordu, neboť není již vnímán jako integrální celek, resp. harmonická jednotka (zvláště, jde-li o mnohozvuk rozprostřený tímto způsobem do celého rozsahu slyšitelného tónového prostoru).
- O *rozštěpené rozloze* mluvíme tehdy, rozdělí-li se akord nebo celý harmonický proud ve dvě nebo více samostatných částí (pásem). K takovému jevu dochází často mj. též při práci s akordickými kombinacemi.

Obecně platí, že k čím vyšší souzvukové třídě posuzovaný akord náleží, tím více je jeho harmonický smysl (harmonická srozumitelnost a funkční příslušnost) ovlivňován jeho konkrétní úpravou.

V případech akordů nejvyšších tříd (desetizvuky, jedenáctizvuk, dvanáctizvuk) je harmonický smysl dán v podstatě výhradně jejich úpravou.

Např. dvanáctizvuk složený ze samých kvart (kvartový dvanáctizvuk) se svým harmonickým charakterem nijak zvlášť neliší od kvartového jedenáctizvuku nebo kvartového desetizvuku; zato se však velmi podstatně liší od dvanáctizvuku uspořádaného po terciích, a to i přesto, že jde o týž souzvukový druh.

Naopak v případech akordů nejnižších tříd (trojzvuky, čtyřzvuky) nemá úprava na jejich harmonické vlastnosti žádný podstatný vliv (řečené lze doložit příklady klasických akordů – kvintakordů a septakordů i jejich obratů). Zřetelný vliv úpravy se začíná projevovat již u pětizvuků; v této souvislosti viz určitá dílčí omezení v možnostech úprav nónového akordu v klasické harmonii.

S otázkami úprav akordu též bezprostředně souvisí otázka *určení základního tónu akordu*.

Zatímco v klasické harmonii platila zásada terciové stavby akordu a z ní vyplývajícího jediného základního tónu, který se úpravami neměnil (základní tón zůstával týž bez ohledu na obrat), v moderní harmonii – v případě akordů o volné intervalové stavbě – s takovouto zásadou nelze počítat, a to ze dvou důvodů:

- terciová stavba zde již neexistuje,
- u souzvuků středních a vyšších tříd (od pětizvuků výše) se v různých konkrétních úpravách jediného souzvukového druhu projevují různé tóny jako základní (viz příklad různých úprav diatonického sedmizvuku):



Je tedy třeba nalézt nový klíč k určení základního tónu, máme-li být schopni určit funkční příslušnost akordu.

§ 164 Určení základního tónu akordu

Pravidla se týkají izolovaného akordu, neboť abstrahují od faktorů vyplývajících z harmonického okolí.

Vzorem pro jejich odvození byly konsonantní trojzvuky dur a moll, u nichž je základnost základního tónu nesporná za všech okolností.

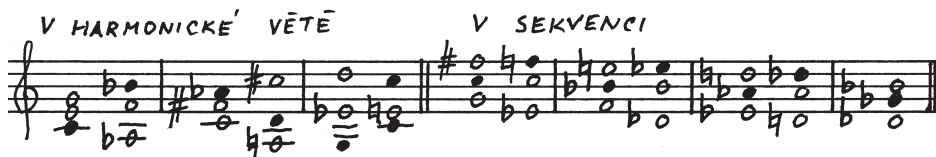
*Pravidla určení základního tónu***Základnost základního tónu je utvrzována*

- přítomností vrchní čisté 5 nebo spodní čisté 4 v akordu vůči danému základnímu tónu plně;
- přítomností vrchní velké 3 nebo spodní malé 6 vůči danému základnímu tónu částečně – pouze v případě absence vrchní čisté 5 nebo spodní čisté 4;
- přítomností vrchní malé 3 nebo spodní velké 6 doplňkově – pouze v případě absence vrchní čisté kvinty, spodní čisté kvarty, vrchní velké tercie i spodní malé sexty.

Základnost základního tónu je vylučována (resp. oslabována)

- přítomností spodní čisté 5 nebo vrchní čisté 4 v akordu vůči danému základnímu tónu plně;
- přítomností spodní velké 3 nebo vrchní malé 6 vůči danému základnímu tónu částečně – pouze v případě absence spodní čisté 5 nebo vrchní čisté 4;
- přítomností spodní malé 3 nebo vrchní velké 6 doplňkově – pouze v případě absence spodní čisté kvinty, vrchní čisté kvarty, spodní velké tercie i vrchní malé sexty.

Základní tóny jsou v následujících příkladech vyznačeny plnou notou:



* Podle Karla Risingera (*Hierarchie hudebních celků*), srov. též s P. Hindemithem (*Unterweisung im Tonsatz*).

V případě kumulace většího množství rovnocenných určujících faktorů v jediném akordu je rozhodující ten, který je v dané úpravě nejnižší (např. více čistých kvint v jednom akordu). Jak je zřejmé, určení základního tónu může být závislé též na konkrétní úpravě.



Poznámka 1:

Co vlastně nyní rozumíme základním tónem? Samozřejmě již nikoli výchozí tón jakékoli intervalové (terciové, kvartové...) konstrukce akordu. Mnohem výstižnější pojetí základního tónu je představa jakéhosi harmonického „těžiště“ akordu, „ohniska“, do něhož se soustřeďuje veškerá jeho harmonická „hmotnost“, tón, který je za určitých okolností s to zastupovat, reprezentovat celý akord.

Poznámka 2:

K čemu je prakticky užitečné určování základního tónu v podmínkách harmonie 20. století? Odpověď nám přinese následující lekce, v ní pak zejména § 167 Moderní pojetí tonálního centra a § 168 Netónické harmonické funkce v rámci temperované chromatiky. Jak bude patrné, i v oblasti moderní tonality existují funkční vztahy posuzovatelné intervalovým vztahem základních tónů jednotlivých akordů k základnímu tónu toniky, resp., obecně řečeno, k tonálnímu centru.

► Cvičení:

Určujte základní tóny akordů v příkladech v § 161, 162, 163.

§ 165 Kompoziční procvičování úprav akordů

Doporučení:

- Sekundové a zejména půltónové shluky jsou harmonicky nesrozumitelné (projevují se jako clustry). Harmonické srozumitelnosti docílíme jejich úpravou do septim, popř. nón.

- Jako harmonicky méně srozumitelné se projevují i souzvuky v rozptýlené rozloze; větší harmonické srozumitelnosti lze u nich dosáhnout soustředěnějším rozmístěním jejich tónů (např. v rámci široké rozlohy).
- Jako harmonicky srozumitelnější a stabilnější vyznívá vždy úprava obsahující nad basovým tónem čistou kvintu.
- Jako akusticky vyrovnanější vyznívá úprava, která respektuje akustický model řady alikvotních tónů v těchto ohledech:
 - umístění akustického základního tónu v basu,
 - spodní tóny v rozloze široké, s narůstající výškou postupný přechod k rozloze těsné,
 - alespoň částečná shoda tónů akordu s tóny alikvotní řady (týká se zejména intervalů č. 5 a v. 3, ale také m. 7 a v. 9; ke zvukové vyrovnanosti přispívá samozřejmě vždy oktavové zdvojení základního tónu, je-li v basu), z řečeného vyplývá i další doporučení:
- Je-li v akordu obsažen dur-mollový čtyřzvuk, je akusticky vyrovnanější taková jeho úprava, při níž je durová tercie umístěna pod mollovou.

Zmíněná doporučení je vhodné respektovat, pokud je naším záměrem vyznění harmonicky srozumitelné a zvukově vyrovnané.

V případě opačného záměru (tj. v případě záměru vyznění záměrně harmonicky méně srozumitelného, zvukově méně vyrovnaného) je vhodné uvedená doporučení respektovat v negativním smyslu, tj. jako zákazy, resp. nedoporučení.

Ať je naším záměrem ten či onen způsob řešení, je vždy třeba důsledně jej dodržet v harmonické větě jako celku, tj. uvést zvolený typ úpravy vícekrát; ojedinělý výskyt „srozumitelné“ úpravy mezi ostatními úpravami „nesrozumitelnými“ působí stejně neorganicky, nahodile, nelogicky, chybně jako ojedinělý výskyt úpravy „nevyrovnané“ mezi ostatními „vyrovnanými“.

► Cvičení:

1. Utvořte různé úpravy akordů z § 161 až 164, určete jejich základní tóny, disonantní charakteristiku, souzvukovou třídu, sluchově je srovnajte a zhodnoťte.
2. Upravte nekombinačním způsobem akordické kombinace z příkladů v § 159, rovněž je analyzujte, zařaďte, sluchově zhodnoťte a srovnajte s původními kombinačními úpravami.
3. Tvořte akordy různých tříd na základě zadané disonantní charakteristiky, rozmanitě je upravujte, určujte základní tóny jednotlivých úprav, poslouchajte je, sluchově srovnávejte a hodnotte.
4. Analyzujte akordy následujících příkladů z těchto hledisek:
 - určení souzvukové třídy,

- stanovení disonanční charakteristiky,
- zhodnocení úpravy,
- sluchové srovnání akordů stejné nebo podobné disonanční charakteristiky,
- sluchové srovnání akordů odlišných disonančních charakteristik.

A. HONEGGER: PACIFIC 231

S. PROKOFJEV: ROMEO A JULIE

5. Pokuste se o vlastní úpravy akordů z analyzovaných příkladů a srovnějte je sluchově s původními úpravami.

23. LEKCE — PRINCIPY ORGANIZACE HARMONICKÉ STRUKTURY HUDBY 20. STOLETÍ. TONALITA

V harmonii 20. století je nutno počítat s třemi organizujícími principy. Jsou to:

- tonalita
- modalita
- serialita

Poznámka:

Z historického hlediska jsou navzájem nesouřadné (jejich stáří čítá v některém případě pár desetiletí, v jiném několik, dokonce velmi mnoho staletí). V našem pohledu však historické hledisko není rozhodující, protože náš přístup je v první řadě přístupem systematickým a kompozičnětechnickým: přistupujeme k uvedeným principům podobně jako např. konstruktér k 2500 let staré Pythagorově větě a zároveň k 300 let „mladému“ diferenciálnímu počtu. Z hlediska pracovního využití není podstatná doba ani původ vzniku, důležitá je však možnost konstrukčního (v našem případě kompozičního) uplatnění a z ní vyplývající potřeba ovládnout příslušnou oblast náležitým způsobem jak teoreticko-systematicky, tak i prakticky.

§ 166 Tonalita

Obecná definice:

Tonalita je způsob organizace tónových výšek na základě *hierarchického vztahu k jedinému centru* (tzv. *tonální centrum*). Tento vztah je realizován ve dvou na sebe navazujících rovinách:

- vztah jednotlivých akordů jako nositelů harmonických funkcí k akordu centrálnímu,
- vztah jednotlivých tónů každého akordu k jeho tónu základnímu.*

Tonálním centrem je funkce harmonického klidu – tónika. Je spoluurčována a utvrzována harmonickým okolím, sestávajícím z:

- *funkcí autentických* (dominanta a její zástupci),
- *funkcí plagálních* (subdominanta a její zástupci).

Funkčně harmonické vztahy v rámci tonálně organizované hudební struktury nazýváme *tonálními vztahy*.

Z historického hlediska je nutno rozlišovat:

- *klasickou* (též *klasicko-romantickou*, *tradiční*) *tonalitu*, realizující tonální vztahy v rámci tóniny dur nebo moll na základě zásad popsaných v první části této knihy. Plně se uplatnila v evropské hudbě 18. až 19. století;
- *moderní* (též *rozšířenou*) *tonalitu* (tonalitu první poloviny 20. století), realizující tonální vztahy v rámci úplné temperované chromatiky. Akordickým materiálem moderně tonální hudební struktury mohou být kterékoli z moderních akordů, popř. tradičních souzvuků v nových funkčních vztazích. Funkční vztahy jsou bohatší, jsou chápány obecněji a volněji.

* Zmíněných rovin je dokonce ještě více: na nadřazené hierarchické úrovni lze shledat v souvislosti s tonálním plánem skladby vztah jednotlivých ve skladbě se vyskytujících tónin k tónině hlavní, podobně lze v ještě vyšší rovině pak takto uvažovat o vztazích tónin jednotlivých vět např. sonátového cyklu. Podrobnější pozornost uvedeným otázkám ohledně hudební makrostruktury (ačkoli se problematiky harmonie bezprostředně týkají) věnuje teorie hudebních forem a tektoniky, kde mnohdy hrají jednu z klíčových rolí při posuzování kompozičních scelovacích prostředků. Podobně i v oblasti hudební mikrostruktury lze najít další, tentokrát podřazenou hierarchickou úroveň: je vytvářena neakordickými melodickými tóny (viz výše § 33–35 a zejména pak § 101–108) a jejich vztahy k tónům akordickým. V souvislosti s mnohastupňovou „pyramidou“ hierarchických úrovní lze též mluvit o *fraktální struktuře* (jako *fraktály* označujeme útvary, u nichž detail reprodukuje část a část reprodukuje celek; fraktální strukturu má např. strom). Podrobnější pojednání této problematiky ve vztahu k hudbě viz Tichý, V., *Chaos a hudba*.

Moderní tonalitu rozvíjeli ve své tvorbě především neoklasikové a skladatelé tomuto směru blízcí: I. Stravinskij, A. Honegger, S. Prokofjev, P. Hindemith, D. Šostakovič, B. Martinů, B. Britten, I. Krejčí a další.

§ 167 Moderní pojetí tonálního centra

Tonální centrum (tónika, funkce harmonického klidu) může být tvořeno akordem

- konsonantním (durový nebo mollový trojzvuk – v klasické harmonii je podmínkou),
- disonantním – za předpokladu, že disonance nelikviduje jeho klid (může jej však oslabit).

Ve vztahu k okolí může být jeho centričnost prosazena

- *kadenčně* – bezprostřední přítomností funkcí plagálních i autentických (T–S–D–T nebo zástupci – příkladem může být kterákoli klasická harmonická věta),
- *pozičně* – na začátku a v závěru harmonické věty, viz výše příklady ve cvičení u § 157,
- *frekvenčně* – opakovaným a nejčastějším výskytem v průběhu harmonické věty (viz příklad níže u § 169).

Uvedené faktory většinou působí ve vzájemné kombinaci.

§ 168 Netónické harmonické funkce v rámci temperované chromatiky

Funkci akordu v harmonické větě bezpečně určíme podle postavení jeho základního tónu vůči tonálnímu centru. Vycházíme přitom z předpokladu, že *na kterémkoli tónu temperované chromatiky může být postaven akord (harmonická funkce)*.

Na základě hudebněpsychologických i akustických předpokladů a zkušeností (stupeň konsonantnosti, oktávová identita*, řada alikvotních tónů a intervalů

* Oktávovou identitou rozumíme fakt slyšení dvou různých tónových výšek o vzájemném kmitočtovém poměru 1:2 jako jediné tónové kvality.

mezi nimi*) lze stanovit pořadí, „žebříček“ jednotlivých stupňů temperované chromatiky *podle jejich příbuznosti nebo naopak odlehlosti vůči centrálnímu tónu tóniny*:

- čistá 8
- čistá 5
- velká 3
- malá 3
- velká 2
- malá 2
- triton

Z uvedeného pořadí vyplývá následující hierarchie příbuznosti vůči T (v příkladu je zvoleno centrum *in C***):

* Z řady alikvotních tónů můžeme mj. také vyčíst stupeň harmonické odlehlosti na základě úvahy, že tento je přímo úměrný stupni komplikovanosti aritmeticky vyjádřeného poměru kmitočtů obou posuzovaných tónů; protože pořadová čísla řady vyjadřují ve svých poměrech také poměry kmitočtů, je zřejmé, že nejjednodušší kmitočtové poměry, a tedy i intervaly vyjadřující nejvyšší míru harmonické příbuznosti nalezneme na samém počátku řady; odtud pak harmonická příbuznost postupně (pozorováno v průběhu řady) klesá.

Pro úplnost informace uvádíme, že tentýž cíl – nalézt klíč pro stanovení pořadí harmonické příbuznosti a odlehlosti jednotlivých tónů temperované chromatiky vůči centru – sledoval P. Hindemith ve spisu *Unterweisung im Tonsatz*, a vycházeje rovněž z řady alikvotních tónů, stanovil podobné pořadí: *C – G – F – A – E – Es – As – D – B – Des – H – Fis*. Jeho postup byl však ve srovnání s naším značně komplikovaný a v mnoha ohledech problematický (viz kritiku Emila Hradeckého v práci *Paul Hindemith, svár teorie s praxí*).

** V případě potřeby je možno opatřit indexy D, S, označujícími autenticitu či plagalitu, kteroukoli netónickou funkci kromě AT. K případné otázce na označení II. a VII. stupně: tyto stupně sousedící bezprostředně s tónikou, jako jediné nereprezentují žádný vyhraněný funkční typ. Po úvaze jsme se rozhodli zůstat u osvědčeného tradičního označení, i když jsme si vědomi, že jde o jistou nedůslednost při užití římských číslic v rámci jinak důsledné symboliky písmenné a že navíc pořadová čísla, přísně vzato, neodpovídají již ani stupňům v rámci temperované chromatiky. Naše hledisko bylo „pragmatické“, usilujeme o praktickou srozumitelnost a použitelnost (koneckonců i Janeček mluví v *Základech moderní harmonie* o trojzvuku *dur*, přestože předtím zavedl symbol 43).

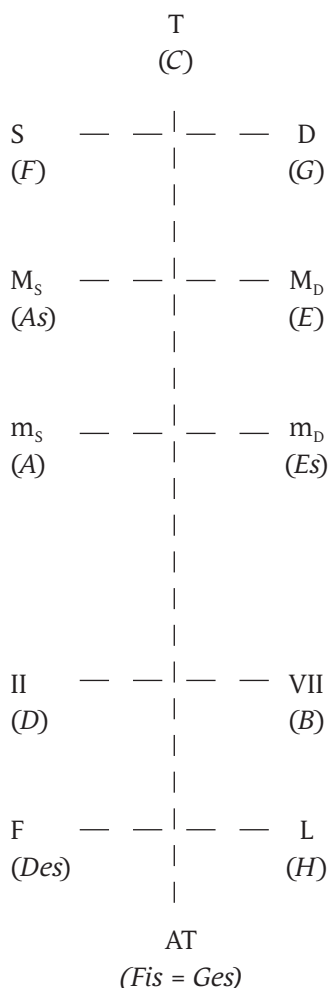
K další otázce, proč je označ. VII. vyhrazeno pouze velké sekundě pod tonálním centrem, zatímco malá sekunda je označena jako lydická funkce: jak bylo řečeno výše, základnost základního tónu je potvrzována vrchní čistou kvintou; vrchní čistá kvinta nad tónem *H* je *Fis* (tedy *in C* lydická kvarta), zatímco přírozená kvarta *in C* je čistou kvintou nad tónem *B*, který potvrzuje jako základní tón VII. stupně. V tomto pohledu nelze ani v případě klasického VII. stupně mluvit o tónu *H* jako o tónu základním, neboť jeho základnost není potvrzena vrchní čistou kvintou. Skutečným, byť zamlčeným základním tónem je *G*, tedy základní tón dominanty, jejímž zástupcem kvintakord VII. stupně v klasické harmonii vždy je.

K *antitónice*: jde o myšlenku a termín Karla Janečka (viz jeho referát *Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení*). Věcně koresponduje s ideou posledního, tedy nejvzdálenějšího tónu Hindemithovy I. řady (viz *Unterweisung im Tonsatz*) a s K. Risingerem uváděnou tritonově vzdálenou funkcí (viz *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality*).

K *mediantám*: byla uvažována i jiná varianta označení: vrchní velkoterciová medianta – M, vrchní maloterciová medianta – H, spodní velkoterciová medianta – W, spodní maloterciová medianta – V.

Harmonické funkce
plagální – neutrální – autentické

Název



tónika

příbuzné vůči tónice:
subdominanta, dominanta

medianty
 velkoterciové
 plagální autentická
 (subdominantní, dominantní)

maloterciové
 plagální autentická
 (subdominantní, dominantní)

nepříbuzné vůči tónice:

adligaty
 celotónové
 II. stupeň VII. stupeň

půltónové
pomocné funkce
 frygická funkce, lydická funkce

antitónika

V případě potřeby je možné pomocí symbolů + – označit tónorod akordu kterékoli funkce, ať již jde o akord tradiční (dur, moll), anebo akord moderní, u něhož je z tohoto hlediska rozhodujícím kritériem přítomnost velké či malé tercie nad základním tónem; v případě *obourodého akordu* (např. dur-mollový čtyřzvuk) lze užít symbolu ±, *bezrodý akord* je pak možno ponechat bez doplňujícího označení.

Poznámka:

V moderní tonalitě může kterákoli funkce vykazovat tónorod dur i moll.

Pokud není tónorod tóniny jasně vyhraněn, je nutno pojmenovat ji pouze podle centrálního tónu – bez označení tónorodu (např. *in Es*).

► Cvičení:

1. Určujte základní tóny harmonických funkcí vůči centru *in* ...
2. Vůči kterému centru je tón ... základním tónem funkce ...?
3. Pokuste se o funkčně harmonickou analýzu příkladů ve cvičení u § 157.

§ 169 Kompozice harmonické věty

Podobně jako v klasické harmonii i v tonální harmonii 20. století platí, že:

- k přesvědčivému vyznění závěrečné tóniky je bezpodmínečně nutná bezprostřední přítomnost funkce autentické i plagální,
- nejsilněji upevňují tóniku v kadenci obě hlavní netónické harmonické funkce D a S, méně silně pak zástupci – v pořadí podle harmonické příbuznosti či odlehlosti; bezprostřední přítomnost antitóniky může znamenat pro závěrečnou tóniku dokonce vážné ohrožení. Tuto situaci skladatelé 20. století často záměrně vyhledávají s cílem ozvláštnění závěrečné kadence. Aby nedošlo k likvidaci tóniky, upevňují ji nekadenčními prostředky – frekvenčně a pozičně:

A. HONEGGER: SYMPHONIE Č. 5 „D'ETRE RE" - ZÁVĚR

d moll: T AT S D AT S T AT T

S. PROKOFJEV: ROMEO A JULIE - ZÁVĚR

5x 3x



Zajímavý příklad tohoto druhu nalézáme u A. Dvořáka v závěru opery *Rusalka*. Takovýto funkční vztah nedokáže již klasická harmonie vysvětlit:



Poznámka:

Narušení, podlomení závěrečné tóniky může způsobovat i bezprostředně předcházející akord, v němž se harmonicky (tedy nikoli pouze jako melodický tón) a tonálně (tedy v přímém funkčním vztahu k centru, nikoli mimotonálně) prezentuje tón, který svírá tritonový interval s kterýmkoli tónem tónického trojzvuku. I v tomto faktu můžeme vystopovat skrytý vliv antitóniky, zastoupené příslušným tónem.

Potvrzením řečeného mohou být modální závěry dórský, frygický, lydický a mixolydický; v této souvislosti se jeví jako logický ústup těchto modů v době nástupu a rozkvětu tonálního principu a zároveň zachování modů iónského a aiolského jako základů novodobých tónin dur a moll¹.

* Postřeh K. Janečka (*Základy moderní harmonie*).

§ 170 Hlavní pracovní pravidla

- Odpovídají kompoziční praxi v oblasti harmonie 20. století.
- Na rozdíl od pracovních pravidel klasické harmonie nejsou formulována tak striktně a jednoznačně, a to zejména z těchto důvodů:
 - v souvislosti s hudebním vyjadřováním 20. století nelze rozhodně nalézt tak jednotný hudební „jazyk“, jako tomu bylo v evropské hudbě např. 18. století; proto ani pravidla nemohou být formulována jako jednoznačná a všeobecně platná,
 - podobně jako pravidla klasické harmonie i pravidla harmonie 20. století mají pro nás a naše cvičení především *metodický význam*; na rozdíl od pravidel klasické harmonie, jejichž metodickým úkolem bylo poskytnout adeptu pevnou oporu a jistotu v elementární fázi jeho studia, je při formulaci pravidel harmonie 20. století počítáno s tím, že se ocitnou v rukou pokročilejšího studenta, disponujícího jistou zkušeností při práci s harmonickým materiálem a schopného již alespoň do jisté míry samostatně uvažovat, rozhodovat se a nést za svá rozhodnutí odpovědnost. *Pravidla by tedy pro něho měla být více inspirací než návodem.*
- Při práci s nimi by měl adept projevit spíše schopnost logicky je domýšlet v kontextu a intencích svého záměru než si je pouze „osvojit“ a pak jich „užívat“.

§ 171 Stavba melodie

- V melodii lze užívat všechny intervaly temperované chromatiky. Doporučuje se užití dosud méně frekventovaných intervalů tritonu, septim (zejména velké) i nón (zejména malé) – bez trvání na požadavku dodatečného vyplňování skoku.
- Doporučuje se užití melodických rozkladů charakteristických moderních souzvuků jako např.:
 - rozkladu kvartového akordu (viz příkl. u § 155),
 - dur-mollového čtyřzvuku (a),
 - půltónového střetnutí tritonů (b),
 - půltónového střetnutí půltónů (c):



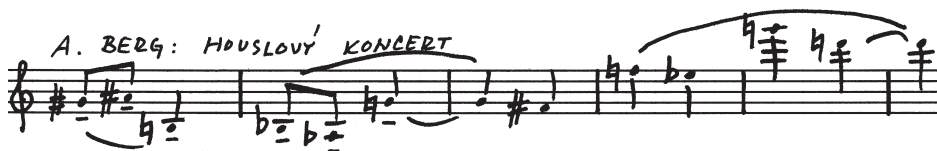
- Chromatické postupy jsou možné, avšak je vhodné vyhnout se melodickému postupu v chromatické stupnici. Doporučuje se užívat chromatických postupů rozmanitými způsoby lomených, včetně melodického rozkladu tzv. *kritického protirušivého tónu* (výklad viz níže – § 172).



- Nezpěvné postupy v kterémkoli hlasu jsou povoleny.
- I v moderní melodii lze usilovat o výstavbu vrchního a popř. i spodního vrcholu.
- Nedílnou součástí melodické myšlenky je i její metrorhythmická struktura; proto by měla vykazovat některé z charakteristických rysů metrorhythmiky 20. století:
 - proměnlivé metrum, včetně možností nestejně hodnoty čítací doby,
 - neperiodičnost, nepravidelnost, asymetrie,
 - nepravidelná akcentace,
 - křížový rytmus,
 - ametrie,
 - volný rytmus.

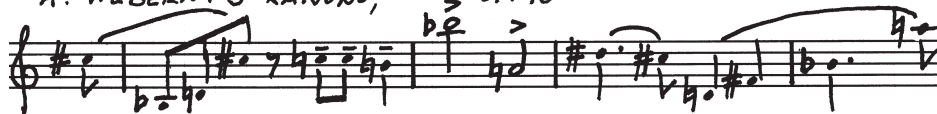
► Cvičení:

1. Analyzujte z hlediska uvedených znaků následující melodie:

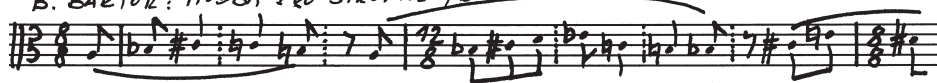


* Na tomto místě užíváme těchto pojmů, spoléhající se na všeobecné povědomí o jejich významu. Zájemce o bližší seznámení odkazujeme na publikaci autora této knihy *Úvod do studia hudební kinetiky*.

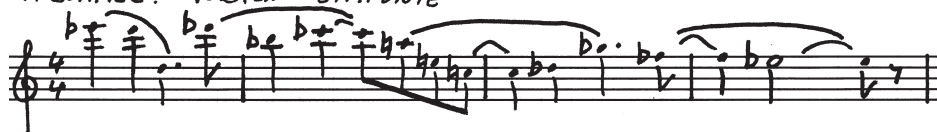
A. WEBERN: 5 KANONŮ, OP. 16



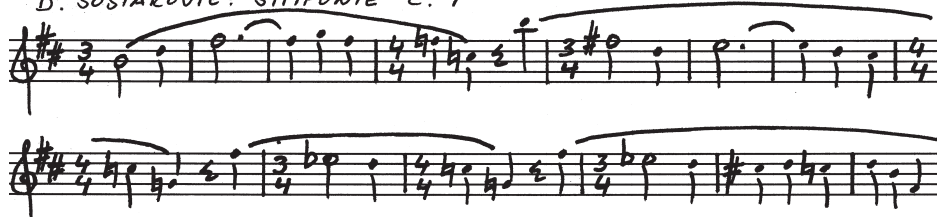
B. BARTŮK: HUDBA PRO STRUNNÉ, BICI A CELESTU



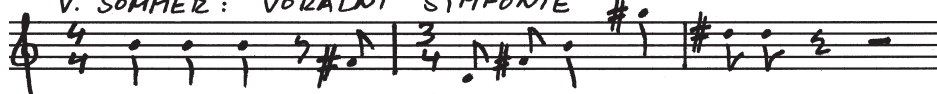
V. SOMMER: VOKÁLNÍ SYMFONIE



D. ŠOSTAKOVIČ: SYMFONIE Č. 9

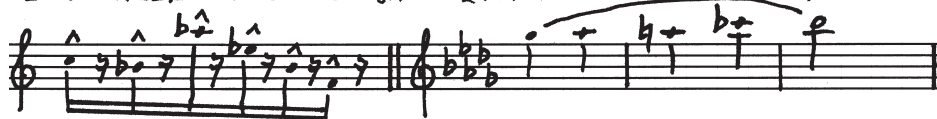


V. SOMMER: VOKÁLNÍ SYMFONIE

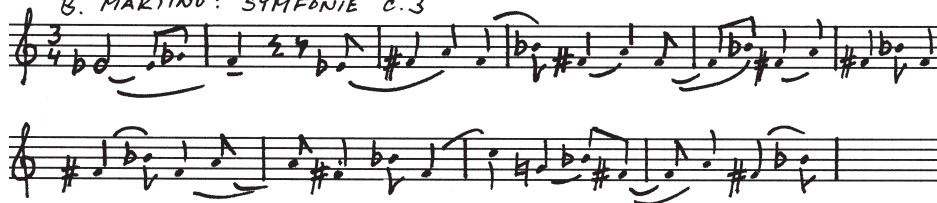


L. JANAČEK: TARAS BULBA

L. JANAČEK: V MLHÁCH



B. MARTINŮ: SYMFONIE Č. 3



2. Tvořte moderní melodie s uplatněním popsaných znaků.

§ 172 Pracovní pravidla pro vedení dvou a více hlasů

- Žádné paralelní ani antiparalelní postupy s výjimkou oktáv nejsou zakázány (týká se paralelních kvint, sekund, septim, nón). Pokud je některý z těchto postupů použit, doporučuje se použít jej několikrát:

C. DEBUSSY: PRELUDIA



(Další příklady paralelních kvintových postupů v moderní harmonii viz I. Krejčí v § 127, S. Prokofjev v § 154, A. Honegger v § 159.)

- Mezi dvěma i více hlasy může dojít ke sledům většího množství paralel, tzv. *parallelismů volných* (sled týchž intervalů různé kvality – např. v7 → m7 → zm7) nebo *přísných* (sled týchž intervalů stejné kvality – např. m7 → m7), též tzv. *mixtura*.

Příklad parallelismů:

I. STRAVINSKIJ: PETRUŠKA



(Další příklady parallelismů viz Martinů, Bartók, Prokofjev v § 155.)

- Náhodný výskyt *paralelních* (popř. *antiparalelních*) oktáv působí i v moderní harmonii jako nečistota, neboť představuje vždy v dotyčném postupu redukci počtu hlasů a neúmyslné zdůraznění jednoho hlasového postupu proti jiným (dodekafonie jde dokonce ještě dále a zakazuje v těchto souvislostech i oktávový střet dvou hlasů v jediném souzvuku).

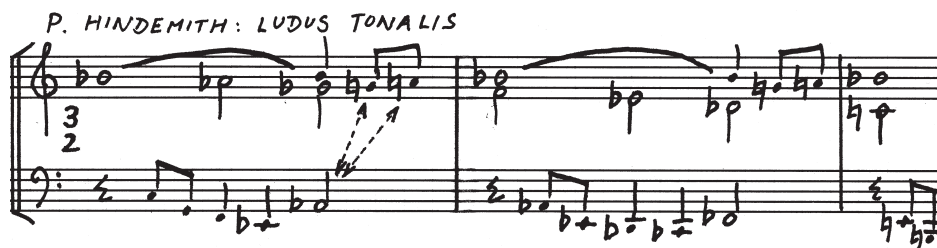
Pokud je však v konkrétním případě paralelní oktavový postup odůvodněn tektonicky (stavebně), stylisticky nebo jinak, lze jej použít. V takovém případě se opět doporučuje vícenásobné užití.

- Pro *skryté oktávy* platí podobné zásady jako pro oktávy paralelní a anti-paralelní.
- *Příčnosti jsou povoleny*, někdy je skladatelé dokonce záměrně vyhledávají.



(Další příklady příčnosti v moderní harmonii viz výše Debussy, v § 158 Martinů.)

- Rovněž často vyhledávaným postupem je užití tzv. *kritického protirušivého tónu*^{*}, tj. tónu v některém z hlasů, který chromaticky půlí ve spodní nebo vrchní oktávě celotónový diatonický krok probíhající v hlasu jiném:



(Příklad melodické aplikace kritického protirušivého tónu viz Prokofjev v § 171.)

^{*} Kritický protirušivý tón – termín Karla Janečka (definice a podrobnější výklad viz Základy moderní harmonie).

- *Počet hlasů moderní harmonické věty není nijak stanoven.* Při jakémkoli počtu hlasů však i nadále trvá privilegované postavení obou vnějších hlasů sopránu a basu (Hindemith v této souvislosti mluví o tzv. *nadřazeném dvojhlasu*^{*}).
- *Pohyb hlasů* (podobně jako v klasické harmonii):
 - vnější hlasy (soprán, bas) mohou být pohyblivější (nadřazený dvojhlas),
 - v jejich vzájemném vztahu je vhodný protipohyb (přispívá k vyváženosti celku),
 - v případě vedení vnitřních hlasů se v zájmu plynulosti průběhu doporučuje spíše setrvávání, resp. postup nejkratším směrem k nejbližšímu tónu následujícího akordu.
- *Křížení hlasů* je i z hlediska moderní harmonie neopodstatněné, avšak rovněž v hudbě 20. století je možné v rámci polyfonní faktury (srov. pozn. 1 a 2 na konci § 20).
- I v harmonii 20. století je třeba *opatrného přístupu ke zdvojení citlivých tónů*; pokud k němu dojde, mělo by se tak dít záměrně, zdůvodněně, nikoli náhodně.

§ 173 Kompozice harmonické věty

Obecná zásada týkající se výběru

- souzvukových druhů s ohledem na třídu i disonanční charakteristiku,
- některých zvláštních souzvukových druhů (půltónové střetnutí tritonů, dur-mollový čtyřzvuk apod.),
- druhů úpravy souzvuků,
- melodických postupů,
- postupů při vedení hlasů (paralely, příčnosti apod.),
- některých zvláštních postupů (např. kritický protirušivý tón) apod.

Pokud se pro kterýkoliv souzvuk, úpravu, postup apod. rozhodneme, dbejme, aby nebyl v harmonické větě osamocen; kdyby se tak stalo, hrozilo by nebezpečí, že bude vnímán jako náhodný, neorganický, vymykající se systému našeho záměru, tedy chybný (ve smyslu této úvahy lze tedy říci, že např. příčnost, paralelní septimy apod. nejsou samy o sobě ani chybné ani správné; rozhodnutí této otázky je vždy závislé na konkrétním kontextu).

^{*} Viz Paul Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*.

Možnosti procvičování:

- *harmonická věta na základě zadání:* s užitím
 - tradičních akordů v nových funkčních vztazích,
 - akordů zahuštěných,
 - akordických kombinací,
 - akordů o volné intervalové stavbě
 - určité souzvukové třídy,
 - určité disonanční charakteristiky;
 - vše může být kombinováno s uplatněním kadenčního, pozičního i frekvenčního principu upevňování tonálního centra.
- *volná harmonická věta,*
- *harmonická věta s melodizovaným sopránem.*

Obecná zásada týkající se melodických tónů:

- Všechny melodické disonance *mohou*
 - *nastupovat volně* (bez přípravy – viz příklad Hindemith v § 172),
 - *zůstat nerozvedeny* (viz tentýž příklad)
- anebo mohou být v harmonické větě uváděny v souladu s klasickými zásadami.

V souvislosti s uplatněním melodických tónů vzniká nutnost rozlišovat akordy a neakordické souzvuky. Na rozdíl od klasické harmonie se může stát v harmonii 20. století akordem kterýkoli souzvukový druh.

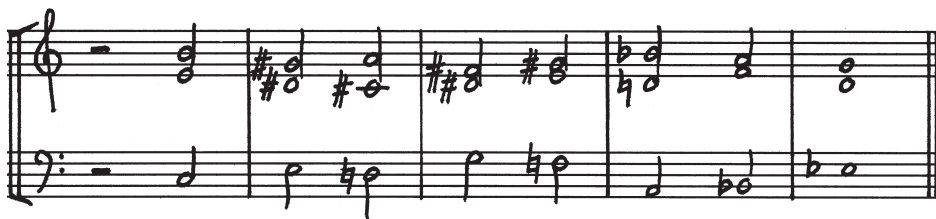
- Obecně platí, že jako akord se prosazuje spíše souzvuk
 - nastupující na těžší době,
 - uvedený v delší rytmické hodnotě,
 - nastupující syrytmicky, tj. ve všech hlasech zároveň,
 - srozumitelně upravený,
 - nastupující v hlubší poloze.

V případech uplatnění kteréhokoli z popsaných prostředků při výstavbě harmonické věty se doporučuje jeho vícenásobné uvedení.

► Cvičení:

1. Komponujte harmonické věty na základě zadání podle následujících vzorů:
2. Zkomponujte tříhlasou harmonickou větu pouze s využitím souzvuků o disonanční charakteristice 1.

Řešení:



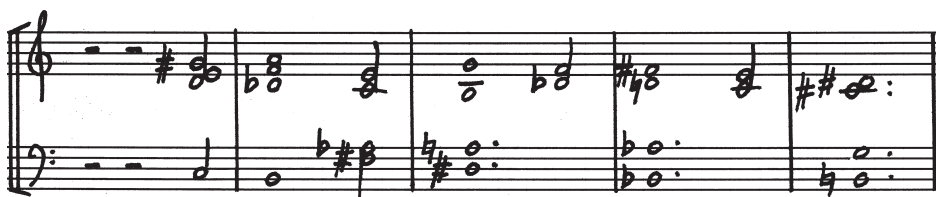
3. Zkomponujte tonální harmonickou větu pouze s využitím bezrodých trojzvuků o disonanční charakteristice 2.

Řešení:



4. Zkomponujte harmonickou větu s využitím akordů o disonanční charakteristice 026.

Řešení:



5. Zkomponujte volnou harmonickou větu s uplatněním různých moderních akordů.

Řešení:



6. Vyhledávejte si sami nejrůznější varianty zadání kompozičních úloh kombinujících rozmanitě možnosti uvedené výše v textu.
7. Doplňte do zkomponovaných „holých“ harmonických vět melodické tóny podle výše uvedených zásad.

Příklad řešení (výchozí harm. věta – viz první výše uvedený vzor):



8. Harmonizujte melodie z § 171 (uvedené v příkladech i vámi zkomponované v rámci cvičení).

§ 174 Stylizace harmonické věty

Kromě možností, na něž jsme poukázali v oddílu věnovaném klasické harmonii, přináší hudba 20. století ještě další, nové způsoby stylizace. Je to zejména

- stylizace vyplývající z užití *parallelismů* (viz příklad I. Stravinskij – Petruška v § 172),
- *stratofonie* (polyfonní průběh vícehlasých pásem – viz příklady v § 159),
- stylizace vyplývající z uplatnění *polyrytmie* a *polymetrie* (viz níže ad a – stylizace příkladu z § 173),
- *punktualismus* (b – totéž),
- *heterofonie* (c – totéž),
- stylizace vyplývající z užití *aleatoriky* (d – totéž):



The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of three exercises labeled b), c), and d). Each exercise is written on a grand staff (treble and bass clefs).

- Exercise b)**: A simple harmonic exercise. The treble staff contains whole notes with accidentals: $\sharp C$, $\flat D$ (octave), $\sharp E$ (octave), and $\flat F$ (octave). The bass staff contains whole notes: C , D , E , and F . Fingering numbers 8, 8, 15, and 8 are written above the notes.
- Exercise c)**: A more complex piece. It starts with a key signature of one sharp (F#). The treble staff features eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The bass staff has a similar rhythmic pattern. There is a key signature change to two sharps (F# and C#) in the second measure. The piece ends with a key signature change to one sharp (F#).
- Exercise d)**: A technical exercise. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble staff has a series of beamed eighth notes, followed by a section of rapid sixteenth-note tremolos. The bass staff has a similar pattern of beamed eighth notes and tremolos. The exercise concludes with a key signature change to one sharp (F#) and a final note marked with a fermata.

► Cvičení:

Pokuste se stylizovat některé ze svých vypracovaných úloh podle uvedených vzorů.

§ 175 Další aplikace tonálního principu v hudbě 20. století

Další aplikace tonálního principu, vedoucí až k jeho negaci, představují v harmonii 20. století jevy zvané:

- bitonalita,
- polytonalita,
- atonalita.

§ 176 Bitonalita

Bitonalitou rozumíme způsob organizace tónových výšek na základě vztahu ke dvěma různým tonálním centřům současně. Hudební proud sestává ze dvou samostatných, navzájem zvukově (výškou, barvou) oddělených pásem.

Při kompozici je nutno zachovat logický harmonický průběh každého zúčastněného pásma.

Zúčastněná pásma mohou být vyjádřena:

- *melodicky* (polyfonně – a),
- *harmonicky* (akordickými kombinacemi – viz příklad Symfonického preludia autora této knihy v § 159),
- *kombinovaně*
 - s melodií ve vrchním pásmu (b),
 - s melodií ve spodním pásmu (c):

a) V. TICHÝ: 6 DVOUHLASÝCH INVENCÍ

f moll
g moll

b) B. BARTÓK: MIKROKOSMOS

in Fis
in D

c) S. PROKOFJEV: SARKASMY, c. 3

fis moll
Des dur

Doporučení:

Protože sama existence dvojího tonálního centra představuje jistou komplikaci, doporučuje se vyjádřit tóninu každého ze zúčastněných pásem co nejjednodušším způsobem:

- v případě melodického vyjádření – diatonicky, popř. v harmonické či melodické dur nebo moll,
- v případě harmonického vyjádření – konsonantními trojzvuky v tonálně srozumitelném funkčním harmonickém sledu,
- při volbě intervalového vztahu tonálních center se nedoporučuje ta z možností, při níž obě centra svírají navzájem interval čisté 5 (nebezpečí zániku bitonality v důsledku převahy spodního centra, utvrzovaného v základnosti vrchní kvintou).

► Cvičení:

Zkomponujte bitonální harmonickou větu.

§ 177 Polytonalita

Polytonalitou rozumíme způsob organizace tónových výšek na základě vztahu ke třem a více různým tonálním centrům zároveň. Hudební proud tedy sestává ze tří nebo více samostatných, navzájem zvukově (výškou, barvou) oddělených pásem.

► Cvičení:

Pokuste se o kompozici polytonální harmonické věty podle zásad analogických kompozici věty bitonální.

§ 178 Atonalita

Jde o způsob organizace tónových výšek *bez tonálního centra*, resp. *bez jakýchkoli funkčních vztahů*, které by přispívaly k jeho vytvoření. Jde tedy vlastně o negaci, popření tonálního principu.

K atonální hudební struktuře lze dospět

- tradičními prostředky,
- pomocí *dvanáctitónové kompoziční metody – dodekafonie* (viz níže v § 181 Serialita).

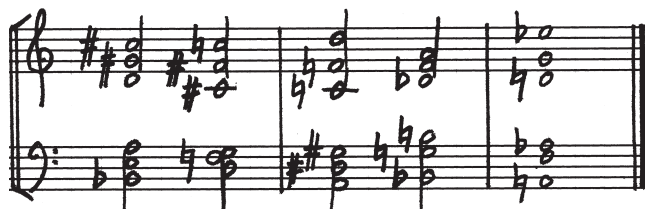
Dosažení atonality tradičními prostředky:

Při kompozici atonální harmonické věty je nutno

- vyhnout se všem postupům vedoucím k utvrzení tonálního centra,
- užívat maxima postupů případné tonální centrum rušících.

Z řečeného vyplývají následující *doporučení*: Je třeba

- neužívat tradičních souzvuků, ani zahuštěných ani v kombinacích,
- užívat akordů vyšších souzvukových tříd (od šestizvuku výše) o komplikovanější disonantní charakteristice,
- při jejich úpravách se vyhnout takovým možnostem, jež mohou náhodně vést k funkčnímu výkladu – zdůrazněním základního tónu, tercie připomínající citlivý tón, náhodnému výskytu tradičního akordu jako části úpravy apod.,
- vyhnout se kadenčnímu akordickému sledu i sledům připomínajícím kadenci,
- v akordickém sledu uplatnit akordy funkčně odlehlé, využívat zejména možnosti tritonového vztahu,
- vyhnout se návratu kteréhokoli z jednou uvedených akordů, vyhnout se také uvedení téhož akordu (potenciálního tonálního centra) na začátku i na konci harmonické věty.
- V melodii respektovat všechna doporučení týkající se stavby moderní melodie (viz § 171).
- V celkovém průběhu dbát na rovnoměrné čerpání ze všech 12 tónů temperované chromatiky.
- K narušení tonality v harmonické větě může přispět též častější výskyt celotónových šestizvuků nebo jejich výsečí.
- K atonalitě může vést také užívání clustrů (tónových shluků).



► Cvičení:

Zkomponujte atonální harmonickou větu.

24. LEKCE — PRINCIPY ORGANIZACE HARMONICKÉ STRUKTURY HUDBY 20. STOLETÍ. MODALITA

§ 179 Modalita

Modalitou rozumíme způsob organizace tónových výšek na základě *předem daného výběru (množiny) tónů – modu*. Modální hudební struktura zároveň může, a nemusí vytvářet tonální centrum.

Lze rozlišovat

- *modalitu tradiční* (viz výše § 152),
- *modalitu moderní*.

§ 180 Moderní modalita

Modem (výchozí množinou, „zásobnicí“) může být jakýkoli výběr tónů.

Příklad: anhemitonická pentatonika jako modus

Možnosti a omezení:

- je pětitónová, lze v ní tedy vytvořit maximálně pětizvuk,
- z disonancí obsahuje pouze v. 2, neobsahuje půltón ani triton (to má význam z hlediska možností výběru souzvukových druhů),
- obsahuje durový i mollový trojzvuk.

Příklady pentatonické modální struktury:
pentatonický modus *H Cis Dis Fis Gis*:



pentatonický modus *Ges As B Des Es*:



Francouzský skladatel Olivier Messiaen rozvinul do značné šíře modální kompozici na základě 7 umělých modů, které si sám vytvořil.

Všechny se vyznačují jednou společnou vlastností – dělí oktávu na 2, 3, 4 nebo 6 *shodně uspořádaných segmentů*; intervalová struktura se tedy v průběhu modu vždy periodicky opakuje. Z toho bezprostředně vyplývá i jejich další vlastnost, a to *omezení počtu transpozic*.

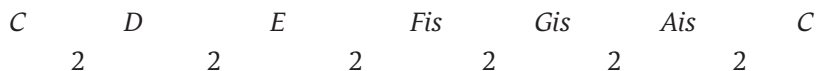
O Messiaenových modech se mluví jako o *modech o omezeném počtu transpozic* (srov. s *akordy o omezeném počtu transpozic* výše v § 9).

Z těchto modů čerpá Messiaen melodický i harmonický materiál své hudby. Pro kompoziční práci s nimi je mj. velmi významný fakt značného výskytu tritonových intervalů. Tato skutečnost významně ovlivňuje výsledný charakter jeho hudby.

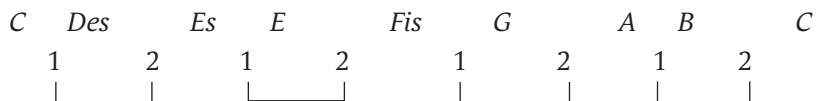
Přehled modů O. Messiaena:

(čísla udávají intervaly měřené v počtu půltónů)

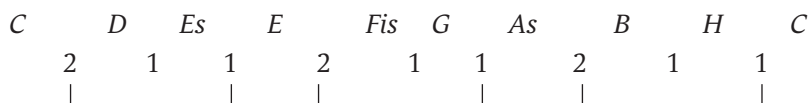
1. *modus*:



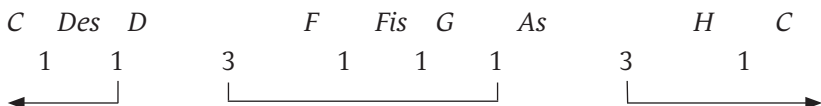
2. *modus*:



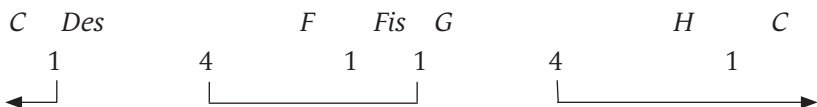
3. *modus*:



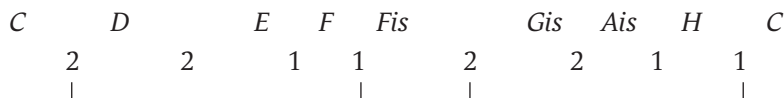
4. *modus*:



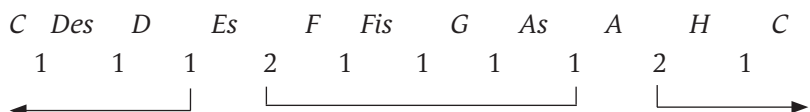
5. *modus*:



6. *modus*:

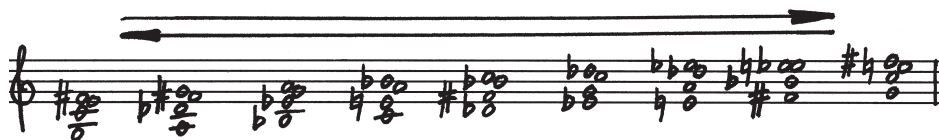


7. *modus*:



Příklady kompozice harmonické věty s užitím uvedených modů:

1. *příklad:* sekvenční sled akordů probíhající v rámci 2. modu; tónový materiál modu je tedy stavebním materiálem útvarů vertikálních (souzvuků) i horizontálních (melodií):



- uvádět dva i více modů zároveň (*bimodalita*, *polymodalita*),
- ve všech uvedených možnostech kombinovat melodické a harmonické vyjádření modu,
- kombinovat pásmo modální (např. v melodii) a tonální (např. v harmonii).

Doporučení pro vlastní konstrukci modu:

- Přestože počet tónů modu není nijak stanoven, jako optimální se jeví počet ne příliš vzdálený počtu tónů diatonické řady; z toho vyplývá doporučení 6 až 8 tónů,
- je vhodné usilovat o určitý charakteristický výběr intervalů (viz přítomnost tritonu u Messiaena nebo naopak jeho úplnou absenci v případě anhemitonické pentatoniky),
- jako určitá cesta se nabízí i možnost neobvyklého předznamenání, zkuste např. *fis* – *gis* – *es* – *des*.

► Cvičení:

1. Určete logickou úvahou počet možných transpozic jednotlivých Messiaenových modů.
2. Vyhledejte všechny transpozice jednotlivých Messiaenových modů.
3. Jmenujte jednotlivé Messiaenovy mody od zadaných tónů.
4. Zkomponujte harmonickou větu ve 2., 3., ... Messiaenově modu.
5. Vytvořte si vlastní modus.
6. Zkomponujte harmonickou větu ve vlastním modu:
 - napřed vytvořte sled akordů (podle vzoru příkladu 1),
 - potom ji stylizačně ozvláštněte (podle vzoru příkl. 2).
7. Analyzujte užití modů v kompozicích O. Messiaena. Zvažte, v čem Messiaen v práci s harmonií navazuje na C. Debussyho.

25. LEKCE — PRINCIPY ORGANIZACE HARMONICKÉ STRUKTURY HUDBY 20. STOLETÍ. SERIALITA

§ 181 Serialita

*Serialita** jako celek se již vymyká rámci tohoto textu, a proto pojednáme jen zcela okrajově jediný její aspekt, který souvisí s problematikou harmonie.

Podstatným znakem je *předem stanovené pořadí prvků* se záměrem jejich rovnoměrného střídání v průběhu hudebního proudu.

Historickým východiskem seriálních kompozičních metod je práce s dvanácti tóny, *dvanáctitónová metoda, dodekafonie*.

K uplatnění této metody a prvnímu rozvinutí jejích možností došlo ve skladatelské tvorbě jejího objevitele Arnolda Schönberga a jeho žáků – Albana Berga a Antona Weberna.

Základem práce je tzv. *dvanáctitónová řada* (též *dodekafonická řada* neboli *série*). Je to sled dvanácti tónů temperované chromatiky, z nichž se žádný neopakuje, dokud nezazní ostatních jedenáct.

Dvanáctitónová řada může být buď produktem skladatelovy *invence* (podobně jako téma nebo motiv) anebo může být skladatelem připravena předem na základě *racionální úvahy* (např. s ohledem na preferenci některých intervalů

* *Serialita, serialismus* – všeobecně jsou takto označovány kompoziční postupy organizující na základě řady (série) nejen vztahy tónových výšek, nýbrž i časové poměry (rytmus), tímbr (instrumentaci) a dynamiku. Organizace těchto parametrů se však již vymyká problematice harmonie, proto se jim ve vlastním textu nevěnujeme. V souvislosti se řečeným bývá užíváno též termínu *multiserialismus*.

a naopak se záměrným vyloučením jiných nebo s uplatněním symetrie, periodicity či analogie ve svém vnitřním uspořádání).

Dvanáctitónová řada má vyhovovat následujícím podmínkám:

- nesmí být tvořena rozklady tradičních souzvuků (kvintakordů, septakordů apod.) ani jejich obrátů,
- nesmí být tvořena chromatickou stupnicí nebo pouhým sledem čistých kvart či kvint (ve všech těchto případech jde o nehierarchické útvary),
- každý z dvanácti tónů temperované chromatiky se v ní smí vyskytovat pouze jedenkrát.

Příklady dvanáctitónových řad:

A. SCHÖNBERG: DECHOVÝ KVINTET OP. 26

A. SCHÖNBERG: SMYČCOVÝ KVARTET OP. 37

A. BERG: LYRICKÁ SUITA

A. WEBER: KONCERT PRO 9 NÁSTROJŮ OP. 24

A. WEBER: VARIACE OP. 30

► Cvičení:

1. Analyzujte výše uvedené příklady dvanáctitónových řad z hlediska intervalového výběru, vnitřního strukturálního uspořádání i z hlediska respektování (či nerespektování) podmínek stavby dvanáctitónové řady.
2. Vytvořte několik dvanáctitónových řad. Usilujte přitom u každé o dosažení vyhraněného charakteru, jímž se bude lišit od ostatních.

§ 182 Uplatnění dvanáctitónové řady v harmonické větě

Dvanáctitónová kompoziční metoda byla v díle A. Schönberga, jeho žáků i jejich pokračovatelů dovedena do velmi rozmanitých podob, pokud jde o způsoby skladatelského využití tónového materiálu řady. Úkolem našeho textu není zabývat se nejrůznějšími aspekty této metody, zájemce o hlubší poznání problematiky odkazujeme proto na speciální literaturu*. My se omezíme pouze na nejzákladnější formy skladatelské práce s řadou, a to v návaznosti na naše předcházející úvahy o harmonii 20. století.

V této souvislosti připomeňme, že:

- dvanáctitónová metoda vznikla jako prostředek umožňující, resp. zajišťující negaci tonálního centra (tj. negaci tonality, atonalitu),
- odvozování melodických i souzvukových útvarů z řady má za následek vznik souzvuků o volné intervalové stavbě i melodií o netradičních postupech.

Jako ony nejzákladnější formy práce s řadou uvedme

- *horizontální dodekafonii*,
- *vertikální dodekafonii*,
- *lomenou dodekafonii*.

Dále uvedme, že dvanáctitónová řada může být v rámci jedné kompozice uvedena ve čtyřech formách, jimiž jsou:

- *základní forma* (označení *Z*),
- *inverze* (označení *I*),
- *račí forma – rak* (označení *R*),
- *inverze raka* (*IR*).

Soubor těchto čtyř řadových forem se nazývá *kvaternion*.

A. WEBERN: VARIACE OP. 27

* Z publikací v češtině věnovaných této problematice doporučujeme především překlad práce H. Jelinka *Uvedení do dodekafonické skladby* (přeložil E. Herzog) a dále příslušnou kapitolu v knize C. Kohoutka *Novodobé skladebné směry v hudbě*.

Každá ze jmenovaných forem může být pak transponována na všechny stupně chromatiky. Vezmeme-li v úvahu veškeré možnosti popsaných forem i transpozic, shledáme, že jedna řada poskytuje skladateli celkem $4 \times 12 = 48$ řadových forem (v případě řady o omezeném počtu transpozic je tento celkový počet možností buď poloviční (24), třetinový (16), čtvrtinový (12) nebo popř. šestinový (8).

Příklad horizontální dodekafonie – řada se odvíjí lineárně

– v melodickém jednohlasu:



– v polyfonii:



Příklad vertikální dodekafonie – řada je využívána ke stavbě souzvuků:



Příklad lomené dodekafonie – řada je rozdělena a s jejími částmi se pracuje samostatně při odvíjení jednotlivých pásem:



Poznámka:

Při kompozici dodekafonické věty využijeme všech zkušeností z praktických cvičení v moderní harmonii, a to jak z hlediska souzvukového, tak i z hlediska vedení hlasů. Vycházejme přitom ze samostatné úvahy o tom, které z dosavadních pracovních zásad je vhodné aplikovat na dodekafonii a které nikoli.

► Cvičení:

1. Vytvořte kvaternion z dodekafonických řad, které jste si připravili.
2. Zkomponujte několik dodekafonických vět s uplatněním metody horizontální, vertikální i lomené dodekafonie).

Příloha 1

Sekvence kvintakord → kvintakord (k improvizacímu procvičování)

- a) tonální,
- b) modulující do vyšších tónin,
- c) modulující do nižších tónin,
- d) progrese (sled mollový kvintakord → durový kvintakord),
- e) sekvence s využitím mimotonálních dominant k jednotlivým stupňům:

a)

C: " D T

b)

C: " D T G: " D T

c)

C: " D T F: " D T

d)

MOLL-DUR MOLL-DUR MOLL-DUR atd.

e)

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff has a common time signature (C) and contains a bass line with notes and rests. The second system continues the melody and bass line. The score is written on a single page with a decorative border.

Příloha 2

Sekvence septakord → kvintakord (k improvizacímu procvičování)

- a) tonální,
- b) modulující do vyšších tónin,
- c) modulující do nižších tónin,
- d) progrese (sled měkce malý septakord → mollový kvintakord),
- e) sekvence s využitím mimotonálních dominant k jednotlivým stupňům:

a)

Handwritten musical notation for a 12-measure piece. The top staff is a treble clef with chords. The bottom staff is a bass clef with single notes. Chord symbols are written below the bass staff: C: 117, D, 77, 5, VII7, III, VI7, II, D7, T.

b)

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece ends with the instruction "atd." (allegretto).

c)

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, with some notes marked with downward arrows. The bass staff contains a series of notes, mostly quarter notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece ends with the instruction 'ad.' (ad libitum).

d)

MĚKCE MALÝ - MOLL atd.

e)

C: (D7) -> D (D7) -> S (D7) -> III (D7) -> (D) D7 T

Příloha 3

Sekvence septakord → septakord (k improvizacímu procvičování)

- tonální,
- modulující do vyšších tónin,
- modulující do nižších tónin,
- progrese (sled měkce malý septakord → měkce malý septakord),
- sekvence s využitím mimotonálních dominant k jednotlivým stupňům,
- sled mimotonálních dominantních septakordů,
- sled mimotonálních dominantních septakordů a mimotonálních alterovaných akordů:

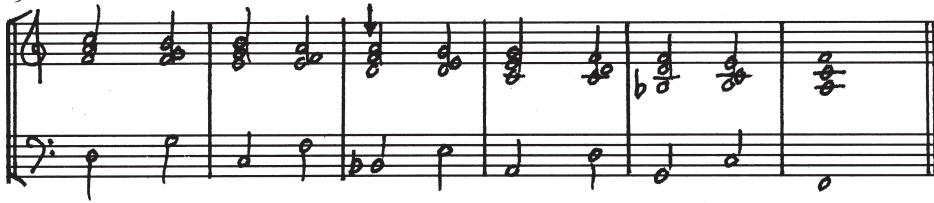
a)

C: II7 D7 T7 S7 VII7 III7 VI7 II7 D7 T

b)

atd.

c)



d)



e)



f)



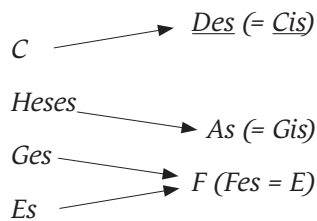
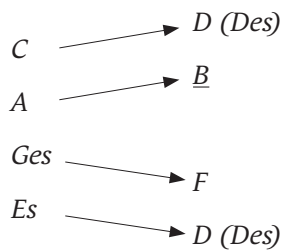
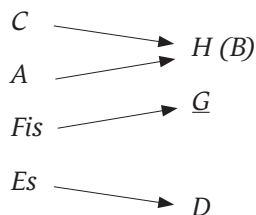
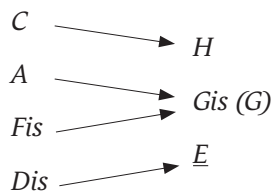
g)



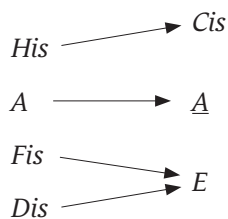
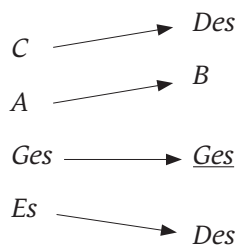
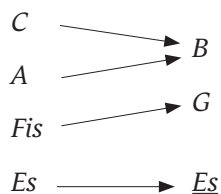
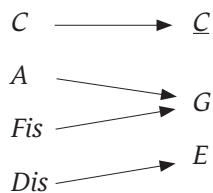
Příloha 4

Zmenšený septakord, jeho použití a možnosti rozvodu

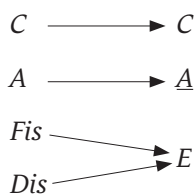
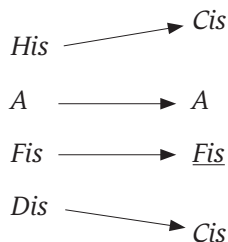
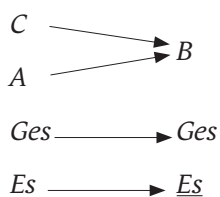
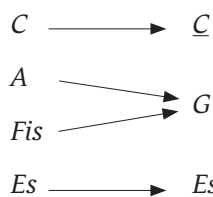
Jako VII7



Jako alterovaný II7 v dur



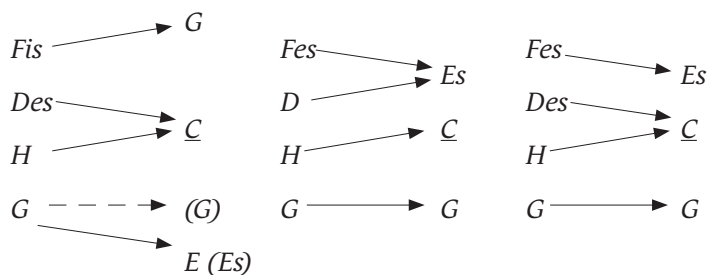
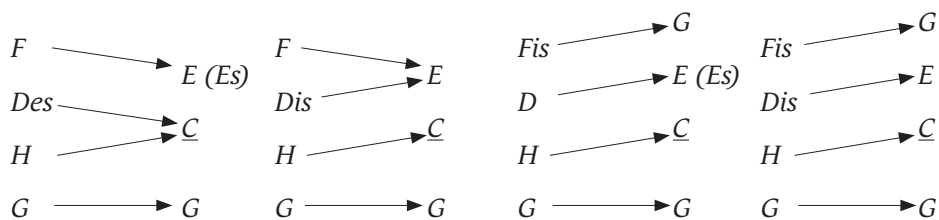
Jako alterovaný S7 v moll



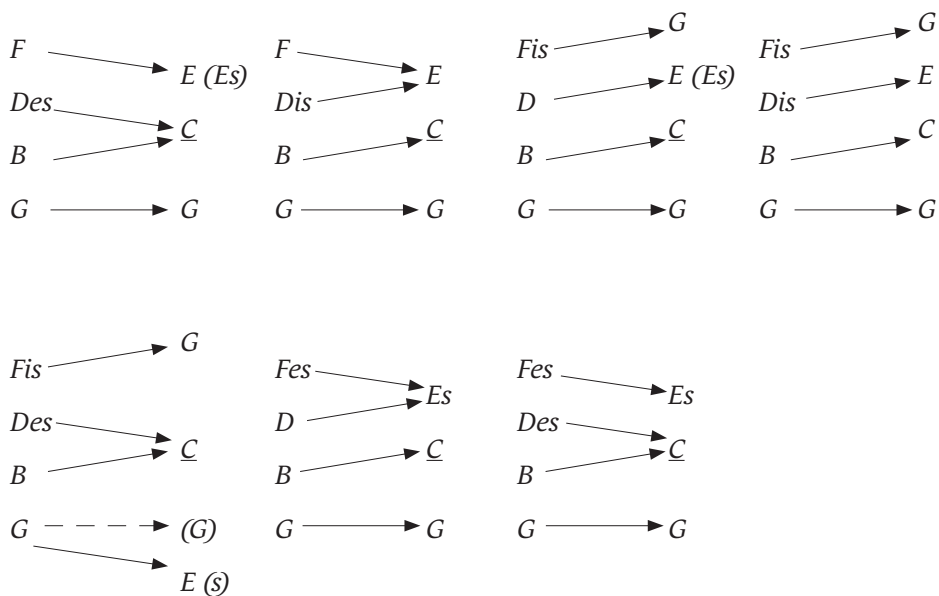
Příloha 5

Alterované dominanty, alterované subdominanty
a alterované čtyřzvuky VII. stupně

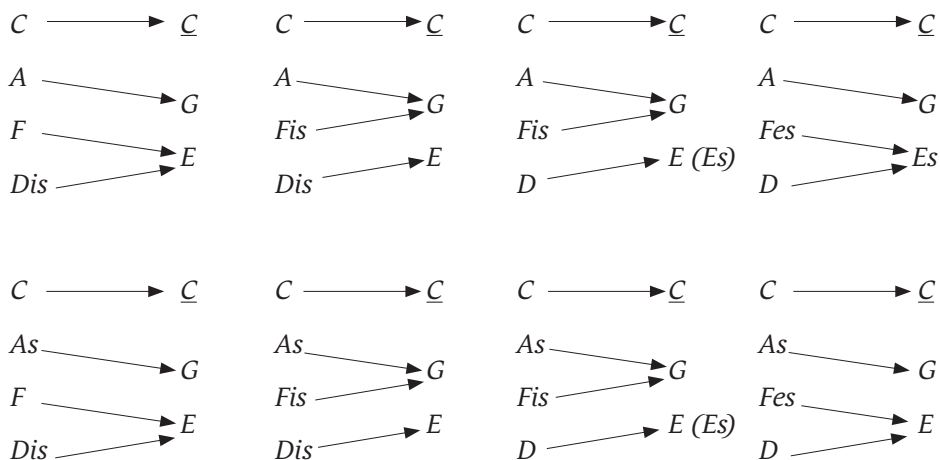
Alterované dominanty



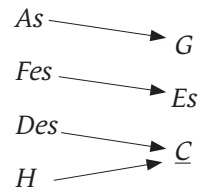
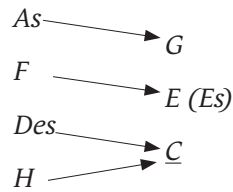
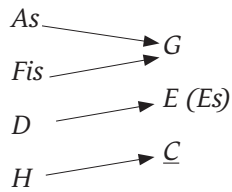
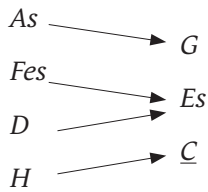
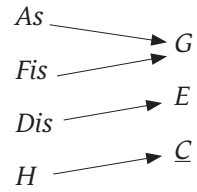
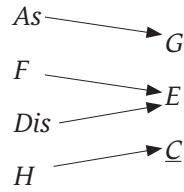
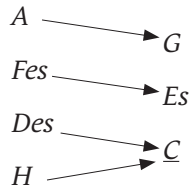
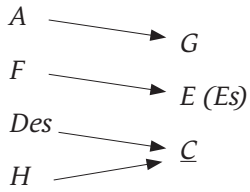
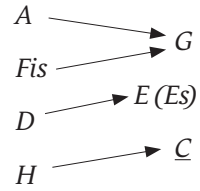
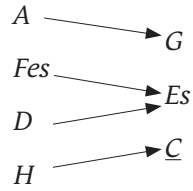
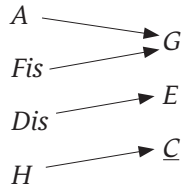
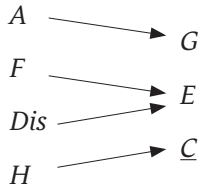
Méně obvyklé (obsahují mollovou dominantní tercii)



Alterované subdominanty se spodní přídanou septimou



Alterované čtyřzvuky VII. stupně



Literatura

- BENEŠ, Juraj. *O harmónii (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003.
- BLAŽEK, Zdeněk. *Dvojsměrná alterace v harmonickém myšlení*. Brno : Rovnost, 1949.
- BOHATÁ, Pavla. *Koncepce funkčních značek v české hudebně teoretické literatuře ve srovnání s vybranými cizojazyčnými tituly*. Praha, 1998. Strojopis. Uloženo v Knihovně HAMU.
- BOKŮVKOVÁ, Vlasta. K harmonickým rozborům skladeb v hodinách harmonie na konzervatoři. In *K metodě a praxi výuky hudebně teoretických disciplín : Sborník referátů z HT semináře SČSKU ve dnech 12.–13. 6. 1980 v Praze*. Praha : SČSKU, 1980.
- DUŠEK, Bohumil. Několik úvah nad českými harmonickými systémy. *Hudební věda*. 1964, č. 3, s. 450–461.
- DUŠEK, Bohumil. Cesty a perspektivy soudobé české nauky o harmonii (od roku 1965). In *Živá hudba VII*. Praha : AMU, 1980.
- DUŠEK, Bohumil. Některé problémy nauky o harmonii na našich středních a vysokých hudebních školách (konzervatoře, AMU, pedagogické fakulty). In *K metodě a praxi výuky hudebně teoretických disciplín : Sborník referátů z HT semináře SČSKU ve dnech 12.–13. 6. 1980 v Praze*. Praha : SČSKU, 1980.
- FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York : W. W. Norton & Comp., 1982.
- GANTER, Claus. *Die dur-moll tonale Harmonik*. Zürich : Hug & Co., 1978.
- GANTER, Claus. *Harmonielehre – ein Irritum?* Basel : Hega Verlag, 1990.
- HÁBA, Alois. *Neue Harmonielehre*. Leipzig : Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, 1927.
- HÁBA, Alois. Souměrnost evropského tónového systému. *Rytmus*. 1944, roč. IX, č. 7.
- HEIDE, Andreas; FRIEDRICH, Günter. *Harmonielehre*. Hamburg : Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1986.
- HINDEMITH, Paul. *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil. II. Teil – Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*. Mainz : B. Schotts Söhne, 1937, 1939.
- HOLUBEC, Jiří. *Česká hudební teorie 20. století (sondy do stěžejních disciplín)*. Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2004.
- HRADECKÝ, Emil. *Paul Hindemith, svár teorie s praxí*. Praha : Supraphon, 1974.
- HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. 1. vyd. Praha : SHV, 1960; 2. vyd. Praha : Supraphon, 1972.
- HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. Praha : SNKLHU, 1956.
- HUTTER, Josef. *Harmonický princip*. Praha : Česká akademie věd a umění, 1941.
- JANÁČEK, Leoš. *Úplná nauka o harmonii*. 2. vyd. Brno, 1920.
- JANEČEK, Karel. *Harmonie rozbořem*. Praha : SHV, 1963.
- JANEČEK, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha : Nakladatelství ČSAV, 1965.
- JANEČEK, Karel. *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha : Academia, 1973.
- JANEČEK, Karel. Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení : Referát na sympoziu k počtě sedmdesátých narozenin prof. Karla Janečka, DrSc., v Praze 1973. In *Živá hudba VI.*, Praha : SPN, 1976.

- JELINEK, Hans. *Anleitung zur Zwölftonkomposition* [český překlad *Uvedení do dodekafonické skladby*, přeložil Eduard Herzog]. Praha; Bratislava : Supraphon, 1967.
- KOFRONĚ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 8., nezměněné vydání, Praha : Supraphon, 1991.
- KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladební směry v hudbě*. 2. vyd. Praha : SHV, 1965.
- KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební kompozice*. Praha : Supraphon, 1989.
- Konsonance a disonance z hlediska hudby 20. století : Sborník referátů z hudebněteoretického semináře SČSKU dne 17. 12. 1985 v Praze*.
- KRESÁNEK, Jozef. *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982.
- KURTH, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. 2. Aufl. Berlin, 1923.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris : A. Leduc, 1944.
- MODR, Antonín. *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha: Panton, 1960.
- MOTTE, Diether de la. *Harmonielehre*. Kassel : Bärenreiter, 1976.
- NEUMANN, Friedrich. *Synthetische Harmonielehre*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1951.
- PIŇOS, Alois. *Tónové skupiny*. Praha : Supraphon, 1971.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York : Norton & Comp., 1959.
- REUTER, Fritz. *Praktische Harmonik des 20. Jahrhundert*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1952.
- RIEMANN, Hugo. *Anleitung zum Generalbaß-Spielen*. 4. Aufl. Berlin : Hesse, 1917.
- RIEMANN, Hugo. *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*. Berlin.
- RIEMANN, Hugo. Der homophone Satz. In *Große Kompositionslehre*. Band I. Berlin; Stuttgart, 1902.
- RISINGER, Karel. *Přehledná nauka o harmonii* [vysokoškolské skriptum]. Praha : Státní pedagog. nakladatelství, 1955.
- RISINGER, Karel. *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality*. Praha : Knihnice Hudebních rozhledů, 1957.
- RISINGER, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha : SNKLHU, Knihnice Hudební rozpravy, 1958.
- RISINGER, Karel. Zahuštěné akordy a otázka konsonance a disonance v soudobé hudbě. *Hudební věda*. 1965, č. 4.
- RISINGER, Karel. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha : Supraphon, 1978.
- RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha : Panton, 1969.
- RISINGER, Karel. Metodika výuky evropské harmonie XX. století. In *Živá hudba V*, Praha : SPN, 1973. č. 1.
- RISINGER, Karel. K současnému pojetí tonality. In *Současná hranice tonality*. Praha : Panton, 1974. str. 13–38.
- RUT, Josef. *Dvanáctitónová tonální teorie*. Praha : Panton, 1969.
- SMOLKA, Jaroslav. Bitonalita. In *Živá hudba VII*, Praha : SPN, 1980.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmonielehre*. In *Neue musikalische Theorien*. Band I. Stuttgart 1906.
- SCHENKER, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses*. 2. ed. New York : Dover, 1969.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. IV. Aufl. Wien : Universal Edition, 1956.
- SKUHERSKÝ, F. Z. *Nauka o harmonii na vědeckém základě*. Praha : Fr. A. Urbánek, 1885.
- SUCHOŇ, Eugen. *Akordika od trojzvuku po dvanáctzvuk*. Bratislava : Opus, 1979.
- SYROVÝ, Václav. *Hudební akustika*. Praha : AMU, 2008.

- ŠIDLÍK, Peter. *Európska hudobná teória v 1. polovici 20. storočia (1900–1945)*. Bratislava, 1994. Dizertačná práca. VŠMU.
- ŠÍŇ, Otakar. *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*. 2. vydání, Praha : HMUB, 1933.
- ŠPELDA, Antonín. *Hudební akustika*. Praha : SPN, 1978.
- TICHÝ, Vladimír. Chaos a hudba. In *Živá hudba XIV*, Praha : Togga, 2004.
- TICHÝ, Vladimír. K systematicce clustrů. In *Živá hudba XV*, Praha : AMU, 2008.
- TICHÝ, Vladimír. Modalita. In *Živá hudba VIII*, Praha : SPN, 1983.
- TICHÝ, Vladimír. Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor naušující tonální hierarchii. In *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha : AMU, 2000. s. 76–89.
- TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha : AMU, 1994; 2. vyd. 2002.
- VOLEK, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby : Sborník hudebně vědeckých prací*. Praha : Panton, 1988.
- ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 3., nezměněné vydání. Praha : Supraphon, 1982.
- ZENKL, Luděk. Konsonance v hudební teorii a praxi 20. století. In *Sborník referátů z HT seminářů, pořádaných SČSKU v letech 1984–85*.

Harmonicky myslet a slyšet *Vladimír Tichý*

Vydala Akademie múzických umění v Praze
v Nakladatelství AMU

Obálka a grafická úprava Kamila Kučerová

Jazyková redakce Aleš Kovalčík

Sazba Robert Konopásek

Praha 2019, 2025

ISBN 978-80-7331-712-6 (iPDF)



Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze

Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1

www.amu.cz | www.namu.cz