

Otakar Šín

Úplná nauka o harmonii

Díl první: Methodika a příklady

Čtvrté vydání

Praha 1943

Hudební matice Umělecké besedy (240/l)

ÚPLNÁ NAUKA O HARMONII NA ZÁKLADĚ MELODIE A RYTMU

NAPSAL

OTAKAR ŠÍN

PROFESOR KONSERVATOŘE HUDBY V PRAZE

DÍL I.

METHODIKA A PŘÍKLADY

VRDÁNÍ IV.

(Nezměněný otisk vydání třetího)

Praha 1943 - Hudební matice Umělecké besedy
(240/I.)

КАМЕНЬ
И ЕГО
ИСТОРИЯ

В. П. СЕВЕРОВ
ИЗДАНИЕ
ПЕРВОЕ

PŘEDMLUVA K III. VYDÁNÍ.

Nové vydání knihy-učebnice svědčí vždy o tom, že se knihy používá a že kniha nejen splňuje poslání, pro něž byla určena, ale že toto poslání splňuje dobře. Skutečně stala se kniha učebnicí harmonie nejen pro hudebníka z povolání, ale i pro každého přítele hudby, který chtěl hlouběji vniknouti v techniku skladby a v harmonickou zvukovost jako jednoho z prostředků hudebního výrazu.

Od prvního vydání knihy uplynulo 20 roků. Za tu dobu byly již odchovány dvě generace mladých skladatelů, dirigentů, instrumentalistů, klavíristů a pěvců, kteří všichni se z knihy učili. Mnozí z nich jsou zase učiteli a používají knihy při vyučování svých žáků.

Toto nové vydání knihy je v podstatě téměř věrným otiskem vydání druhého. Je však v některých částech v textu tam poněkud přestylisováno, kde se mi zdálo, že jiné podání látky přispěje k snadnějšímu pochopení žákovu. Hlavně partie o alterovaných akordech je v textu zjednodušena a nauka o kombinaci akordické ponechána do kapitol o harmonice v soudobé hudbě. Tato část však je z knihy vypuštěna a bude vydána jako III. část nauky o harmonii zvlášť.

Velkého rozšíření doznaly poznámky a návody k harmonisaci melodií a volných basů. Hlavně melodií chromatických. Rovněž návody k úkolům z modulace jsou velmi podrobné a s příklady.

Jak jsem již v předmluvě k II. vydání řekl, je označování akordů tonálními funkčními zkratkami nespornou výhodou pro učitele i žáka. Nejvíce je to patrné u alterovaných akordů, hlavně při jejich použití v harmonisaci. Oč jednodušší je, míti *dvě* harmonie a obměňovati je, než míti celou řadu alterovaných akordů a nevědět, kdy kterého a kde použít. To ovšem potud, pokud žák se drží tóniny a pokud se harmonii učí. Je samozřejmé, že žáci-skladatelé, jakmile nauku o harmonii absolvovali a

komponují, nemyslí více na funkční zkratky. Ty jsou, jak jsem již zdůraznil, jen pomůckou při učením a pomůckou k zápisu při provádění analýsy nějaké tonálně založené skladby.

Pokládám za věc samozřejmou, že všechny vypracované příklady žák přehrává na klavíru a kontroluje jednak harmonické spoje, jichž použil, a pak sluchově vnímá, uvědomuje si a v paměť vštěpuje harmonický zvuk. Ale nejen to. Příklady očíslovaného basu nutno hrát s listu na klavíru, tedy cvičiti se v hraní generálbasu. Kromě toho má žák improvizovati vlastní krátké kadence, později po probrání modulace též modulační kadence. Myslím zde ovšem na žáky školy skladební a varhanní, po případě klavírní. U žáků, kteří neovládají klavírní hru do té míry, bude ovšem nutno od tohoto požadavku upustiti k jejich škodě.

Používám příležitosti nového vydání, abych poděkoval všem svým kolegům na konservatořích i mimo konservatoře za používání knihy při vyučování. Velká řada mých odchovanců, dnes kolegů-učitelů na veřejných i soukromých hudebních školách, učí podle mé knihy, a to úspěšně, jak jsem měl příležitost se přesvědčiti. Jim náleží též můj dík. Konečně pokládám za svou povinnost vysloviti díky mému žáku panu Vladimíru Rytířovi za vydatnou pomoc při korekturách, nakladateli Hudební matici U. B. a jejímu řediteli p. Václavu Mikotovi za vzornou péči, s jakou se vydání knihy ujal.

V Praze v únoru 1942.

OTAKAR ŠÍŇ.

UPOZORNĚNÍ: K tomuto III. vydání theoretické části přísluší IV. nebo V. vydání části úkolové. Ve vydání II. a III. úkolové části jsou úkoly čís. 30, 31 a 32 shodny s úkoly čís. 29, 30 a 31 části theoretické. Ostatní čísla úkolů obou částí souhlasí.

OBSAH

	Strana
PŘEDMLUVA	III
ÚVOD	1
Prvky hudebního tvoření	1
a) Tón	1
b) Akord	2
c) Dominanta a subdominanta	3
d) Tónina	5
e) Tónlní a střídavá dominant a subdominanta	5
f) Tóniny stejnojmenné a jejich smíšení	6
g) Konsonance a disonance	6
DIATONIKA	9
§ 1. Přirozené tóniny	9
§ 2. Tónové poměry mezi základními akordy. Smíšená tónina mollová	9
§ 3. Čtyřhlasá úprava základních kvintakordů	11
§ 4. Postup hlasů v harmonické větě	13
§ 5. Spojování základních kvintakordů příbuzných	14
§ 6. Spojení kvintakordů nepříbuzných	15
§ 7. Volné spojení příbuzných kvintakordů	17
§ 8. Spojování kvintakordů příbuzných i nepříbuzných se zdvojenou tercií nebo kvintou	18
§ 9. Smíšené tóniny. Tónina durová se souběžnou mollovou	20
§ 10. Vedlejší kvintakordy v tónině durové	21
§ 11. Vedlejší kvintakordy v tónině mollové přirozené (aiolské)	26
§ 12. Smíšené tóniny mollové	28
a) Harmonické moll nebo dur-moll	28
b) Akordy s dorskou sextou v moll	31
§ 13. Sekvence	32
§ 14. Obraty kvintakordů	34
Sextakord durový a mollový	35
§ 15. Sextakord zmenšeného a zvětšeného kvintakordu a sextakordy v dorském moll	38
Sextakord zmenšeného a zvětšeného kvintakordu	38
Sextakordy v dorském moll	39
Návod k vypracování očíslovaného basu	40
§ 16. Kvartsextakord	41
§ 17. Sext- a kvartsextakordy průtažné, střídavé a následné	43
§ 18. Závěr	45
§ 19. Smíšená tónina durová. Harmonické dur nebo moll-dur	48
§ 20. Harmonisace melodie v sopránu	48
§ 21. Charakteristické disonance	50
a) Dominantní septakord	51
Uvedení dominantního septakordu	52
Rozvedení dominantního septakordu	53
Odchytky od přísného rozvedení	54

Rozvedení obrátů dom. septakordu	56
b) Subdominantu se spodní septimou a střídavě dominantu	59
Nastoupení a rozvedení	60
Střídavě dominantu	61
Odchyly	63
c) Složená dominantu a subdominantu	65
Zmenšený septakord	65
Zmenšeně-malý septakord	67
§ 22. Prvky hudební formy	68
§ 23. Harmonisování melodie	72
§ 24. Vedlejší dominanty a subdominanty v dur a moll	81
§ 25. Tónina durová	86
a) Mollové (malé) septakordy	86
b) Zmenšeně-malý septakord VII. stupně	88
c) Velké septakordy a septakordy mollové subdominanty	89
§ 26. Použití vedlejších septakordů v harmonisaci melodií	92
§ 27. Tónina mollová	94
a) Septakordy v harmonickém moll	94
b) Septakordy v přirozeném moll	96
c) Septakordy s dorskou sextou	99
§ 28. Vedlejší septakordy v harmonisaci melodií v hudbě novější	101
§ 29. Dominantní nonový akord	103
§ 30. Vedlejší nonové akordy	108
§ 31. Melodické tóny	110
a) Průtah	110
b) Průchod	118
c) Střídavý tón	120
d) Střídavý tón volně nastupující	121
e) Anticipace nebo předjímka	122
f) Následný akordický tón	122
g) Průtahy, průchody a střídavé tóny v rozvedení zdržené	124
h) Melodická výzdoba neboli figurace hlasů	125
§ 32. Modulace a vybočení z tóniny	129
§ 33. Modulace diatonická	130
§ 34. Modulace pomocí víceznačnosti trojzvuků	132
§ 35. Modulace s vybočením do některé ze subdominantních tónin	135
§ 36. Tóninový skok	136
§ 37. Modulace do ostatních blízkých tónin	137
§ 38. Harmonisace melodií modulujících	139
§ 39. Rychlé modulace do vzdálenějších tónin	143
CHROMATIKA	147
§ 40. Rozšíření pojmu tonality	147
§ 41. Příprava dominanty a subdominanty mimotonálními akordy	148
§ 42. Příprava střídavě dominanty a subdominanty mimotonálními akordy	151
§ 43. Příprava kvintakordu III. a VI. stupně v dur i moll	152

§ 44. Sled vícero mimotonálních dominant v dominantním, resp. subdominantním poměru	152
§ 45. Tercová příbuznost	155
§ 46. Harmonisace melodií s tóny mimotonálních dominant	157
§ 47. Neapolský a lydický sextakord	161
§ 48. Příprava neapolského sextakordu mimotonální dominantou	164
§ 49. Tonální kombinace dominant, alterace tonální, alterované akordy	165
§ 50. Dominanta se sníženou kvintou	168
§ 51. Subdominanta se zvýšenou primou	175
§ 52. Dominanta se zvýšenou kvintou a subdominanta se zvýšenou přidanou sextou v durové tónině	181
§ 53. Mollsubdominanta se sníženou primou a dominanta se sníženou septimou v tónině mollové	188
§ 54. Souhrn poznatků o alterování	191
§ 55. Dvojstranná alterace tónu	194
§ 56. Alterované dominanty a subdominanty mimotonální	196
§ 57. Modulace pomocí přípravy doškálného akordu mimotonálními dominantami	198
§ 58. Chromaticky modulující a z tóniny vybočující melodie a jejich harmonisace	199
§ 59. Dvou- a třídlíná malá písňová forma	203
§ 60. Věta prodloužená	205
§ 61. Sekvence modulační	208
§ 62. Chromatická modulace přímým nastoupením doškálných akordů z nové tóniny	210
§ 63. Modulace a vybočení do vzdálenějších tónin kombinovaných	212
§ 64. Modulace neapolským a lydickým sextakordem	214
§ 65. Modulace alterovanými akordy	216
a) Modulace zvětšeným kvintakordem	216
b) Modulace zmenšeným septakordem	219
c) Modulace zvětšeným kvinisextakordem a s ním enharmonicky shodnými: dominantním a měkce-dvojnásobně zmenšeným septakordem	224
d) Modulace zvětšeným terckvartakordem	230
e) Modulace mollovým septakordem a s ním enharmonicky shodnými: trojnásobně zmenšeným septakordem a dominantním septakordem se sníženou septimou	233
f) Modulace zmenšeně-malým septakordem a s ním enharmonicky shodným tvrdě-zmenšeně-zmenšeným septakordem a molldominantním septakordem se sníženou septimou	235
§ 66. Modulace velkým nonovým akordem	236
§ 67. Modulace malým nonovým akordem	239
§ 68. Modulace vedlejšími septakordy a nonovými akordy	240
§ 69. Chromatické průtahy, průchody a střídavé tóny	241
DODATEK	245
Harmonisace ve starých tóninách a harmonisace Gregoriánského chorálu ..	245
Modulace ve starých tóninách	255
Harmonisace kostelních písní a protestantského chorálu	257
Výklad funkčních zkratk	259
Věcný ukazovatel	261

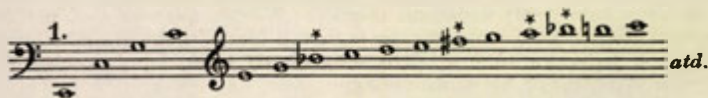
ÚVOD.

PRVKY HUDEBNÍHO TVOŘENÍ.

a) TÓN.

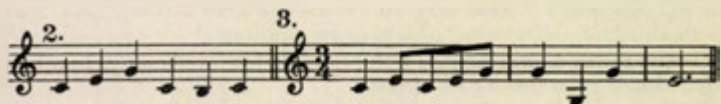
Tón je základním prostředkem hudebního projevu. Vzniká pravidelným chvěním pružného tělesa. Než tón vznikne, musí být těleso uvedeno v pohyb a proto je tón *pohyb* přeměněný ve znění.

Tóny, jimiž hudební umění se vyjadřuje, jsou tóny složenými. Rozeznávejme tudíž tón jednoduchý od tónu složeného z celé řady tónů jednoduchých, t. zv. *alíkvotních* nebo *partiálních*. Na př. tón *C* (velké *c*) skládá se z těchto tónů jednoduchých:



Tóny hvězdičkou označené jsou poněkud odlišné ve své výšce od tónů, nám podle notového písma známých. Jsou o něco nižší.

Zahrajeme-li na klavíru za sebou tóny, uvedené v př. 2., pozorujeme,



že *e'* a *g'* jsou tónu *c'* bližší, příbuznější než tón *h*, přes to, že jsou všechny tóny složenými, tedy samostatnými tóny a měly by se stejným způsobem od tónu *c'* odlišovati. Příčinu toho nutno hledati v tom, že tóny *e'* a *g'* jsou shodny s *nejbližšími* jednoduchými tóny z řady partiálních tónů složeného tónu *c'*. Naproti tomu *h* jest již velmi vzdáleným tónem v řadě alíkvotních tónů a pak také je jeho příbuznost s tónem *c'* příliš vzdálená, než abychom je jako příbuzné mohli chápati.

Zahrajme na klavíru příklad 3.

Můžeme pozorovati, že tóny *g'* *g* *g'* v druhém taktu odlišují se od tónů taktu prvního přes to, že náležejí v příbuzenský okruh tónu *c'*. Je patrný rozdíl mezi tónem *g'* taktu prvního a týmž tónem taktu druhého. Dále tón *g'* na třetí době druhého taktu patří určitě do jiného příbuzenského okruhu než tón *e'* na první době taktu třetího, přes to, že oba dva mohly by náležeti do příbuzenského svazku tónu *c'*.

Uvedené příklady nás poučují o tom, že tóny v melodii chápeme dvojmým způsobem: a) *několik tónů za sebou spojujeme v jakýsi celek*, vázaný příslušností k určité tónové jednotce, b) jako *samostatné jednotky* od sebe se odlišující.

Pravíme, že tóny v melodii chápeme *harmonicky*.

Dále poučují nás příklady také o tom, že i stejné tóny mohou býti chápány ve smyslu různých tónových jednotek (viz tóny g' g g' v druhém taktu uvedeného příkladu), nebo že i tóny příslušné k téže tónové jednotce mohou býti chápány různě (viz tóny g' druhého a e' třetího taktu). Příčinu toho nutno hledati v *metrické zřetelnosti a ve formě*. V uvedeném příkladě je nám přímo nutností, aby konečný tón e' odlišoval se od předcházejícího tónu g' , t. j. aby ukončení melodie bylo tímto kontrastem dvou různých tónových jednotek naznačeno určitěji.

Má tudíž *metrum* a *formální umístění* vliv na harmonické pojmání tónů.

b) A'K O'R'D'.

Seznali jsme, že tón sám nevyjadřuje přesně i harmonii. Týž tón na různých místech může míti i různou harmonickou příslušnost. Ani souzvuk dvou tónů není o mnoho přesnější. Na př. souzvuk $c'-e'$ mohli bychom chápati jako harmonickou jednotku tónu c' nebo též jako harmonickou jednotku tónu a . Zato souzvuk tří tónů, který nazýváme *akordem*, vyjadřuje již harmonii přesněji.

Akord je tudíž *souzvuk nejméně tří tónů*. Podle počtu různých tónů třídíme akordy na *troj-*, *čtyř-*, *pátero-* až *dvadácterozvuky*. Počínaje *šestizvukem* nazýváme je též *mnohozvuky*.

Základní formy akordické tvoříme kupením *tercií* nad *základním tónem*. Se skupením *dvou tercií nad sebou* nazýváme *kvintakordem*, *tří tercií nad sebou* *septimovým akordem*, *čtyř tercií nad sebou* *nonovým akordem*.

Ostatní formy akordické jsou z těchto základních odvozeny. Jsou buď jejich *obratem* nebo jsou z nich *složeny*.

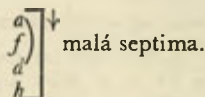
Nejdůležitějšími ze základních forem akordických jsou: *Kvintakordy*, které jsou složeny z velké a malé tercií: *durový kvintakord* se *spodní velkou* (durovou) a *vrchní malou*, *mollový* se *spodní malou* (mollovou) a *vrchní velkou* tercií. *Septimové akordy*: *durový kvintakord* s *vrchní malou* septimou a *mollový kvintakord* se *spodní malou* septimou. *Nonové akordy*, které vzniknou z uvedených septakordů přidáním *velké tercií* nahoře nebo dole.

Durový kvintakord: $\left. \begin{matrix} d' \\ hl \\ g \end{matrix} \right\} \begin{matrix} \text{malá} \\ \text{velká} \end{matrix} \right\} \text{tercie.}$

Mollový kvintakord: $\left. \begin{matrix} a' \\ f \\ d \end{matrix} \right\} \begin{matrix} \text{velká} \\ \text{malá} \end{matrix} \right\} \text{tercie.}$

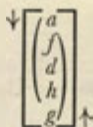
Septimový akord s vrchní septimou: $\left. \begin{matrix} f \\ d' \\ h \\ g \end{matrix} \right\} \text{malá septima.}$

Septimový akord
se spodní septimou:



Nonový akord:

velká
nona
spodní



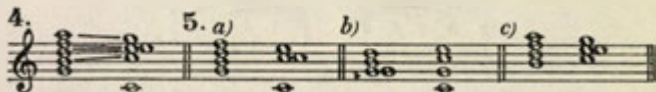
velká nona
vrchní.

c) DOMINANTA A SUBDOMINANTA.

V řadě partiálních tónů nacházíme i vzory nahoře zmíněných akordů. Spořádáme-li 1.—9. tón v souzvuk tak, že vynecháme tóny, jež se opakují, a shrneme zbylé tóny těsně k sobě, obdržíme akord shodný s akordem nonovým.

G g d' g'' h'' d'' f'' g'' a'' h'' atd.
1. 3. 5. 7. 9.

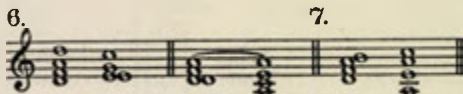
Jak tyto tóny v tónové složce, jsouce jednoduchými tóny, splývají dokonale v jedinou jednotku, tak takový nonový akord, tvořený z tónů složených, tedy vesměs již z tónových jednotek, nutně vyvolává dojem kontrastu mezi jednotlivými tónovými jednotkami. Můžeme se s takovým shlukem tónových jednotek spokojiti na taktové době hudební formu metricky ukončující. Naproti tomu na době předcházející nejen metrický spád, ale i kontrast tónových jednotek vyvolá dojem, že nutno pokračovati, t. j. přejíti k jinému souzvuku. Zkoušíme-li, který akord nejlépe vyhovuje požadavku uspokojujícího přechodu, zjistíme, že nejvhodnějším bude akord, který bude postaven na tónu o čistou kvintu nižším, než je základní tón akordu nonového.



Tento poměr v čisté kvintě nazývá se poměrem *dominantním*. Akord postavený na tónu g je *dominantou* akordu postaveného na tónu c.

Na tomto poměru a jeho působivosti neztratí se nic, vynecháme-li na př. nonu, př. 5a), takže zbude jen septimový akord. Jen kontrastu ubude. Vynecháme-li i septimu a zbude nám pouze durový kvintakord, př. 5b), i tak poměr zůstane týž, stejně uspokojující, ovšem kontrast jednotek bude mnohem slabší. Bylo by možno vynechati i základní tón a poměr by stejně uspokojoval. Př. 5c).

Kdybychom vynechali základní tón a tercii, takže by zbyl kvintakord mollový $\widehat{d f a}$, bylo by ho možno spojit rovněž s akordem $\widehat{c e g}$. Ale spoj nebude již do té míry uspokojovati. Mnohem vhodnějším bude se jeviti akord $\widehat{a c e}$.



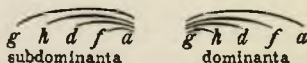
Je to poměr v čisté kvartě $d'-a$, který je obratem *spodního kvintového* poměru $a'-d'$, a nazýváme ho poměrem *spodní dominanty* nebo *subdominantním*. Akord $\widehat{d f a}$ je *subdominantou* k akordu $\widehat{a c e}$. Dojem spojení se zesílí, přidáme-li tomuto mollovému akordu *spodní septimu*, nebo, což jest totéž, *vrchní sextu*. Př. 7.

V uvedeném poměru *dominantním* pojímali jsme akordy ve smyslu tónové jednotky g , ve smyslu *durového* akordu. V poměru *subdominantním* ve smyslu *mollového* akordu, který je součástí tónové jednotky tónu G . Nemůžeme říci ve smyslu tónové jednotky tónu d , který je v akordu $\widehat{d f a}$ tónem základním, poněvadž tónová jednotka d měla by *fis* a nikoli *f*.

V akordech *dominantních* soustřeďují se tónové jednotky v základním tónu. Jsou s ním příbuzny proto, že svými primami souhlasí s řadou partiálních tónů a zdůrazňují ho jako svůj základní tón.

Přirozenou dominantou je tudíž *durový kvintakord*, t. zv. *dominantní septimový akord* a t. zv. *dominantní nonový akord*.

U akordů *subdominantních* je tomu jinak. Není zde soustředěnosti v základním tónu, neboť není příbuznosti v základním tónu. Naproti tomu je příbuznost v *kvintě* mollového akordu, neboť v tomto tónu soustřeďují se tónové řady všech součástí, jinak řečeno, kvinta mollového akordu je obsažena v řadách všech ostatních tónových jednotek.



Tón a je v tónové jednotce tónu f pátým, v tónové jednotce tónu d třetím (šestým), v tónové jednotce tónu h sedmým a v tónové jednotce tónu g devátým dílčím tónem.

Přirozenou subdominantou je tudíž *mollový kvintakord*, *mollový kvintakord se spodní malou septimou* nebo *přidanou vrchní sextou* a tento septakord se *spodní velkou nonou*.

Celý přirozený akord, utvořený podle vzoru řady partiálních tónů, skládá se ze *spodního durového* a *vrchního mollového* akordu. Jeví se nám buď jako *dominanta* ve smyslu *spodního durového* akordu, nebo jako *subdominanta* ve smyslu *vrchního mollového* akordu. Je již akordem *složeným*.

d) TÓNINA.

Mluvíme-li o *tónině* nějaké skladby, máme na mysli určitý charakter, vyplývající jednak z poměrů tónových v melodické tónové řadě a pak z poměru a druhů použitých akordických útvarů. Pravíme-li, že skladba je v *tónině durové*, znamená to, že melodii je podkladem stupnice durová, v harmonisaci je použito převážně akordů durových. Podobně skladbě, o níž pravíme, že jest v *tónině mollové*, melodii bude podkladem stupnice mollová, v harmonisaci budou míti převahu akordy mollové. Oba tyto základní charaktery tonální mají množství odstínů, způsobených změnami v tónových poměrech ve stupnici a v akordech.

c e g h d f a c e

Tóniny, *durová* a *mollová*, které mají shodný akord, jenž je v durové přirozenou dominantou a v mollové přirozenou subdominantou, nazýváme tóninami *souběžnými*. Jejich základní tóny jsou v poměru *malé tercie*, jejíž spodní tón je základním tónem mollové, vrchní základním tónem durové stupnice i tóniny. Obě tyto tóniny bývají často smíšeny. V durové tónině vyskytují se v harmonisaci akordy mollové, v mollové tónině akordy durové.

e) TONÁLNÍ A STŘÍDAVÁ DOMINANTA A SUBDOMINANTA.

Postavíme-li v durové tónině subdominantní akord, v mollové dominantní, shledáme, že nejsou shodny s přirozenými dominantami. Jsou opačného charakteru:

S T D D
f a c e g h d f a

Subdominanta *přirozená* je *mollový* kvintakord, kdežto v durové tónině je subdominanta akordem *durovým*. Na rozdíl od přirozené subdominantě nazýváme tuto subdominantu *tonální subdominantou*. Mimo to vidíme z obrazce, že na *čisté* kvintě přirozené dominanty nalézá se *mollový* kvintakord, který je tudíž v *dominantním* poměru k *přirozené dominantě*. Poněvadž každá přirozená dominanta je durovým akordem, kdežto v tomto případě je jím mollový akord, nazýváme tento akord *střídavou* dominantou, na rozdíl od přirozené dominanty.

Podobně je tomu v tónině mollové, kde obdržíme tonální dominantu mollovou (subdominanta je přirozená) a *střídavou* subdominantu, která na rozdíl od přirozené subdominanty je opět *durovým* akordem.

S °S °T °D
g h d f a c e g h

Durový akord má tudíž v tónině význam (činnost — *funkci*) jako *přirozená dominant*, *tonální subdominanta* a *střídavá subdominanta*, *mollový* akord jako *přirozená subdominanta*, *tonální dominant* a *střídavá dominant*.

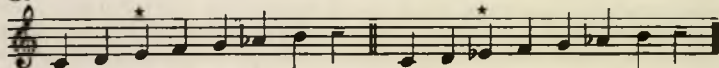
f) TÓNINY STEJNOJMENNÉ A JEJICH SMÍŠENÍ.

Tóniny durovou a mollovou o *společném základním tónu* nazýváme tóninami *stejnojmennými*. Na př. *C dur* a *c moll*. O nich víme, že durová má přirozenou *D*, ale tonální *S*, mollová přirozenou $^{\circ}S$, ale tonální $^{\circ}D$. Obě tyto tóniny můžeme smísiť tím způsobem, že do obou uvedeme přirozené akordy, tedy do durové přirozenou $^{\circ}S$ (vypůjčenou z tóniny mollové), do mollové tóniny přirozenou *D* (vypůjčenou z tóniny durové):

$$\begin{array}{ccccc} ^{\circ}S & T & D & & ^{\circ}S & ^{\circ}T & D \\ f & a s & c & e & g & h & d, & f & a s & c & e s & g & h & d \end{array}$$

Jak z obrazce patrné, jsou *dominanty shodny, toniky rozdílny*, a to ještě jen ve své *tercii*. Podobně budou i stupnice rozdílny jen v *tonické tercii*.

8.



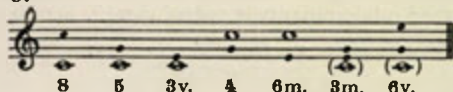
Takové tóniny smíšené *dur s moll* nebo *moll s dur* nazýváme proto: *moll-durová* (měkká dur), t. j. *durová s mollovou* (přirozenou) $^{\circ}S$, *dur-mollová* (tvrdá moll), t. j. *mollová s durovou* (přirozenou) *D*. Stupnicím dán přívlastek *harmonická*. Vidíme, že durová stupnice má *snížený VI. stupeň*, mollová *zvýšený VII. stupeň*.

g) KONSONANCE A DISONANCE.

O konsonanci a disonanci v hudbě mohli bychom říci, že jsou podmíněny větším neb menším kontrastem spoluznějících tónových jednotek.

Cím silněji budou se tónové jednotky odlišovati, tím *disonantnějším* bude se nám souzvuk jevit. Je přirozeno, že nejméně bude disonovati takový souzvuk, jehož složení bude se nejvíce přibližovati složení *jediné tónové jednotky*. Takovým souzvukem je z dvojzvuků *čistá oktáva, čistá kvinta, čistá kvarta* jako *obrat čisté kvinty, velká a malá tercie* a jejich obraty *malá a velká sexta*. Obrat velké tercie jen potud, pokud ho tak pojímáme, t. j. s primou nahore. Podobně i malou tercii a její obrat, pojímáme-li ji jako součást neznějící jednotky o velkou tercii nižší. Příklad podává tyto souzvuky s naznačenou tónovou jednotkou, jíž se souzvuk svým složením přibližuje:

9.

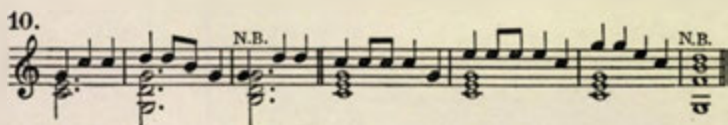


Z trojzvuků bude jen durový kvintakord nejméně disonovati. Mollový kvintakord bude již poněkud disonantnějším. Jeho prima příliš vyniká jako tónová jednotka. V jejím smyslu nemůžeme souzvuk chápati, po-

něvadž tomu brání *malá* tercie. To je také příčinou jeho disonantnosti přes to, že jak prima, tak tercie mohou býti chápány ve smyslu kvinty, v níž se řady těchto jednotek sbíhají. Na př. $\widehat{d f a}$. Tón *a* chápeme jako tercií tónu *f* a jako kvintu tónu *d*, avšak prima *d* příliš vyniká jako základní jednotka, pročež konflikt mezi její neznějící tercií *fis* a tónem *f* znějícím jest příčinou zastřenému charakteru mollového kvintakordu.

Mnohem více kontrastují již tónové jednotky v akordech *septimových* a *nonových*. Tyto počítá hudební theorie již k akordům *disonujícím*.

Leč v hudbě a hlavně v harmonii nejde jen o tento pojem konsonance a disonance. Bylo již řečeno, že i souzvuk o více tónech může na době metricky hudební formu ukončující uspokojiti. Naproti tomu souzvuk konsonující může se vyskytnouti na době, kde vycítujeme nutnost dalšího pokračování, aniž by tomu svou konsonantností mohl zabrániti. Na př.:



V příkladě prvé u N. B. nutno pokračovati přes to, že melodie je položena durovým trojzvukem. V příkladě druhém u N. B. je disonující akord a přesto je forma uspokojivě zakončena. Kdybychom v tomto druhém případě cítili nutnost pokračování, pak není toho příčinou disonující akord, nýbrž buď *představa jiného akordu* ještě, k němuž tento disonující akord uvádíme v poměr, nebo *formální příčina*, t. j. potřeba protikladu hudební věty opět čtyřtaktové. Obé však se nám stejně bude jevit, když na témž místě místo septimového akordu použijeme jen kvintakordu.

Z uvedeného plyne, že pojem konsonance a disonance nutno rozlišovati: onu, jež má svou příčinu v *kontrastu souznějících tónových jednotek*, nazýváme *efektivní konsonancí* nebo *disonancí*, tu, která kotví v *poměru jedné tónové jednotky* nebo *souzvuku k jiné tónové jednotce* nebo *souzvuku*, ať již jen námi si představovaného nebo skutečně následujícího, *harmonickou konsonancí* nebo *disonancí*.

V hudbě dochází uplatnění harmonická konsonance a disonance v *tónině*, kde proti jediné *konsonantní tonice* uvádíme v poměr *disonující dominanty* a *subdominanty*, které ovšem mohou býti *efektivně* konsonující nebo disonující. Efektivně disonující D a S kontrast s tonikou přiostrují. *Tónina souvisí úzce s formou hudební, v níž dochází praktického uplatnění.*

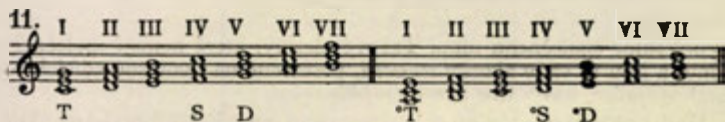
Bude naším úkolem, učiti se na nejjednodušších poměrech tonálních a formálních správnému chápání a hodnocení jednoduchých akordických útvarů. Postupně budeme rozšiřovati jak okruh tóninový, tak vazbu formovou až k nejzazším možnostem, k nimž dospělo soudobé hudební umění.

DIATONIKA.

§ 1. PŘIROZENÉ TÓNINY.

Přirozené tónině *durové* bude v melodii podkladem *durová* stupnice, v harmonisaci *durové* akordy. Přirozené *mollové* tónině bude v melodii podkladem *mollová* stupnice a v harmonisaci *mollové* akordy.

Postavíme-li na všech tónech stupnice *durové* nebo *mollové* kvintakordy, obdržíme *tři durové, tři mollové a jeden zmenšený* kvintakord.



V *durové* tónině jsou *durové* akordy na I., IV. a V. stupni, t. j. T, S a D, ostatní na II., III. a VI. stupni jsou *mollovými* akordy, na VII. zmenšený.

Má-li tudíž býti zachován čistý charakter *durový*, bude nutno v harmonisaci používat jen T, S a D.

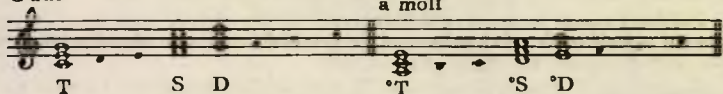
V *mollové* tónině jsou *mollové* akordy opět jen na I., IV. a V. stupni, t. j. °T, °S a °D, kdežto na III., VI. a VII. stupni jsou akordy *durové* a na II. stupni zmenšený.

V čisté *mollové* tónině bude tudíž možno použití opět jen °T, °S a °D, chceme-li zachovati čistý charakter *mollový*.

Melodický a harmonický materiál pro přirozené čisté tóniny *durové* a *mollové* bude tudíž:

12.
C dur

a moll



Tyto tři *základní* akordy obsahují všechny tóny stupnice a dostačí proto k harmonisaci melodie, již je podkladem přirozená stupnice.

Úkol 1. a) Vypracujme písemně vzorce ve všech tóninách *durových* a *mollových* podle nahoře uvedeného příkladu.

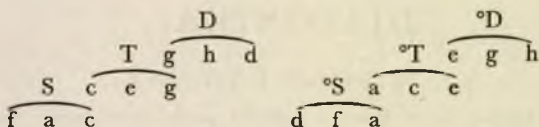
b) Naučme se rychle nalézt v každé tónině T, S a D.

c) Určeme, jakou funkci a ve kterých tóninách má daný kvintakord *durový* nebo *mollový*.

§ 2. TÓNOVÉ POMĚRY MEZI ZÁKLADNÍMI AKORDY.

Smíšená tónina mollová.

Srovnáme-li kvintakord *tonický* s *dominantou* a *subdominantou*, shledáme, že T má se S i s D vždy jeden tón společný. *Tonická kvinta* je *primou* (základním tónem) *dominanty*, *tonická prima* je *kvintou* *subdominanty*.



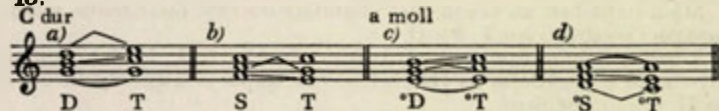
Takové akordy, které mají *společné tóny*, nazýváme akordy *příbuznými*. Poněvadž v našem případě je *kvinta* jednoho akordu *primou* druhého nebo naopak, nazýváme takovou příbuznost *příbuzností kvintovou*.

Srovnáme-li subdominantu s dominantou,

nenalézáme společného tónu. Takové akordy, které nemají společného tónu, a jsou to vždy akordy *sousedící*, postavené na dvou sousedících tónech stupnice, nazýváme akordy *nepříbuznými*.

Hudebně můžeme tóninu charakterisovati jen tak, když necháme akordům zazníti po sobě. Pravíme, že akordy *spojujeme*. Spojíme D s T a S s T:

13.



Z příkladu 13a) vidíme, že *tercový tón přirozené dominanty h* postupuje *půltónovým* krokem k základnímu tónu *c* durové toniky. V př. 13d) *tercový tón přirozené subdominanty f* postupuje taktéž *půltónovým* krokem ke kvintě *e* mollové toniky.

Naproti tomu v př. 13a) kvinta dominantní *d* postupuje celotónovým krokem a rovněž tak prima subdominantní *d* v př. 13d).

Půltónový postup tercových tónů přirozených dominant, tedy *velké tercie* dominantní a *malé tercie* subdominantní, je pro obě harmonie *charakteristický* a pro naše harmonické cítění přímo nutný.

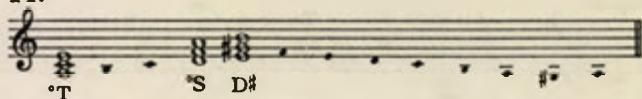
Zazní-li po T durová D nebo po °T mollová °S, vycítujeme nutnost návratu právě z kontrastu *tercových tónů* dominantních. Z této příčiny nazývá se durová tercie dominantní *citlivým tónem*. I mollová tercie subdominantní je takovým citlivým tónem. Subdominantní poměr je však poměrem odvozeným z kvinty přirozeného akordu, není nám tak blízký ani nutný jako poměr dominantní, a proto tohoto názvu pro mollovou tercii subdominantní nebylo užíváno.

V poměru *tonální subdominanty* k durové tonice, př. 13b), a *tonální dominanty* k mollové tonice, př. 13c), postupují v prvním případě prima, v druhém kvinta *půltónovým* krokem k terciím tonickým. Ale v těchto poměrech nutnost tohoto postupu není daleko tak žádoucí, jako v poměrech přirozených dominant k tonice. Nejde zde o postup *tercových tónů*, nýbrž o postup primy a kvinty. Z toho plyne, že tóny, jež v akordech jsou příčinou větší efektivní disonantnosti, přiosťňují kontrast k akordům jim následujícím, jsou-li v poměru k nim disonantní, t. j. jsou-li *harmonicky* disonantní.

Poměr přirozené dominanty k tonice v durové tónině stal se tak běžným a žádoucím, že byl zaveden i do tóniny mollové. Proto místo přirozené tóniny mollové bylo užíváno *smíšené* tóniny mollové, t. zv. *tvrdé moll* nebo *dur-moll* či *harmonické moll*. V našich cvičeních budeme rovněž používat harmonického moll. Přirozenou moll uplatníme později při smíšených tóninách paralelních či souběžných.

Vzor pro tóninu mollovou:

14.



Patrnó, že stupnice vystupuje pouze k VI. stupni a od něho klesá zpět až k tónu citlivému s obratem k základnímu tónu. Postupu od VI. k VII. stupni, mezi nimiž vzniká krok *zvětšené sekundy*, se v *melodii* a rovněž ve *vedení hlasů* vůbec *vyhýbáme*.

Poznámka. V tónině mollové značíme toniku a subdominantu zkratkami s malým kolečkem nahoře, což má znamenati *mollovou* tercii. Dominanta je *durová*, proto u zkratky *nenapíšeme kolečko*, ale po *pravé straně napíšeme takovou posuvku*, které i v *osnově* musíme *použít ke zvětšení dominantní tercie*. Podle označení na počátku osnovy byla by samozřejmě terciie mollová.

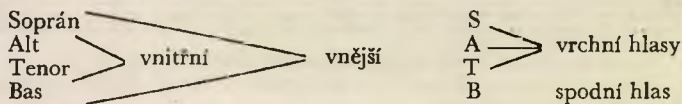
Úkol 2. a) Vypracujeme podle nahoře uvedeného příkladu vzory všech mollových tónin harmonických.

b) Naučme se rychle nalézt v každé tónině °T, °S a durovou D.

§ 3. ČTYŘHLASÁ ÚPRAVA ZÁKLADNÍCH KVINTAKORDŮ.

Pro praktické cvičení ve spojování akordů volíme osnovu *smíšeného sboru*. Ta zaujímá střední část v hudbě používané tónové oblasti a je proto pro cvičení nejvhodnější. Sloh instrumentální liší se od slohu pro *dva mužské a dva ženské hlasy* (t. zv. slohu *vokálního*) větší pohyblivostí hlasů a větší volností v jejich vedení.

Hlasy smíšeného sboru jsou: *bas*, *tenor*, *alt* a *soprán*. Pokud se týče různých technických názvů, zapamatujme si:



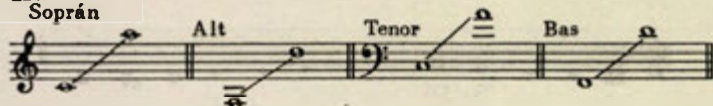
Vzdálenost mezi jednotlivými hlasy nemá býti příliš velká, aby sytost, plnost celkového zvuku neutrpěla. Zpravidla *mezi sopránem a altem* lze se vzdáliti až na *oktávu*, naproti tomu *mezi altem a tenorem* jest lépe, když jejich rozsah není větší než *sexta*. Vzdálenost *basu od tenoru* může *překročiti i oktávu*, aniž celek utrpí.

S ↑ ne více než oktáva
 A * sexta, výjimkou až oktáva
 T *
 B ↓ i větší než oktáva.

Rozsah jednotlivých hlasů od tónu nejnižšího k tónu nejvyššímu je přibližně asi tento:

15.

Soprán



Ve cvičeních někdy překročíme tyto hranice hlasového rozsahu, právě proto, že jde o harmonickou práci a nikoliv o skutečnou skladbu.

Máme-li durový nebo mollový kvintakord upravit čtyřhlasně, musíme jeden tón použít dvakrát, t. j. *zdvojit*. Nejvhodnější ke zdvojení je *prima* kvintakordu, t. j. *základní tón*. I *kvintový tón* je dobře zdvojitelný, nekонтastuje příliš s tónem základním. Naproti tomu *tercový tón* není tak vhodný ke zdvojení, protože příliš vyniká. Je charakteristickým tónem kvintakordu a jak již bylo podotčeno, v přirozené dominantě a subdominantě je dokonce *tónem cizlivým*. Zato v tonickém kvintakordu a v tonálních dominantách a subdominantách nelze proti zdvojení tercie ničeho namítati.

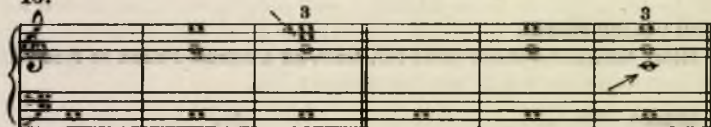
Pamatujme si: u kvintakordu zdvojuje se

1. základní tón,
2. kvintový tón,
3. tercový tón.

Tercie přirozené dominanty a subdominanty nesmí být zdvojena, neboť jsou cizlivými tóny.

Postup úpravy kvintakordu čtyřhlasně:

16.



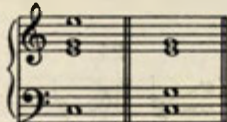
1. Napíšeme základní tón do spodní osnovy linkové — do basu.
2. Tercií a kvintu napíšeme do vrchní osnovy linkové, dbajíce, aby nebyly od sebe příliš vzdáleny.
3. Tón základní, který zdvojujeme, můžeme umístiti buď mezi tercií a kvintu, první příklad, nebo pod ně, druhý příklad.
4. Přesvědčíme se, že vzdálenost mezi jednotlivými *vrchními* hlasy, tedy mezi sopránem, altm a tenorem, odpovídá stanovenému pravidlu o vzdálenosti hlasů.

V příkladě prvním jsou vrchní hlasy tak *těsně* u sebe, že bychom nemohli mezi dva tóny vložit již žádný tón téhož akordu. Takovou úpravu akordu označujeme jako *těsnou harmonii*.

V příkladě druhém mohli bychom mezi soprán a alt vložit ještě tón *c*, mezi alt a tenor tón *e*. Takovou úpravu nazýváme *rozšířenou* nebo *širokou harmonií*.

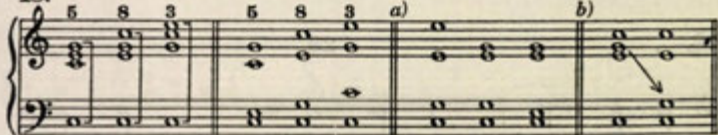
Smišend harmonie akordu by vznikla, když by na př. tenor a alt byly těsně u sebe, kdežto alt a soprán vzdáleny:

17.



Následující příklad podává různé úpravy akordu *c e g*:

18.



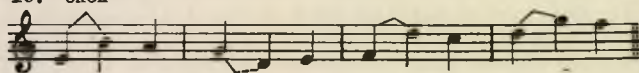
Podle *intervalu mezi basem a sopránem* pravíme, že akord je v poloze *kvintové*, *oktávové* nebo *tercové*. Příklad a) znázorňuje zdvojení tónu tercového nebo kvintového, příklad b) způsob, jak těsnou harmonií lze přeměnit v širokou, přeložením tónu v altu se nalézajícího o oktávu níže, takže z tenoru stane se alt, z tónu přeloženého tenor. *Změnou tónů ve středních hlasech* mění se harmonie *těsná v širokou* nebo *naopak*.

Úkol 3. Upravme čtyřhlasně T, S a D v tóninách D, E, H, As, b, es, d, h, fis. Střídějme polohu kvintovou, tercovou a oktávovou, harmonii těsnou a rozšířenou.

§ 4. POSTUP HLASŮ V HARMONICKÉ VĚTĚ.

Následují-li dva akordy v hudební větě za sebou, neděje se tak zcela volně, jakkoliv, nýbrž musí býti spojeny. Spojení děje se tak, že v každém ze čtyř hlasů, které jsme pro cvičení volili, spojuje se *tón s tónem v melodické linii*. Tóny v melodické linii mohou postupovati *stupeňovitě* (půltónem a celým tónem), *krokem* (malou a velkou tercií) a *skokem* (kvartou a kvintou). Sextu považujeme někdy za *obrat tercie*, tedy za *krok*, jinak je tak jako septima *skokem*. Skok do oktávy (čistě) bývá v sopráně a basu častý, zato ve středních hlasech je vzácnou výjimkou. Pamatujme si, že po skoku je vždy dobře obrátit směr, tedy po skoku do výše obrát dolů, po skoku dolů obrát do výše, a to nejlépe postupem sekundovým. Na př.:

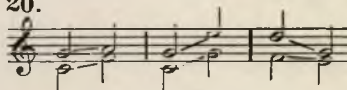
19. skok



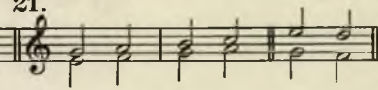
[[Srovnáme-li dva hlasy, jak spolu postupují, shledáme:

1. Dva hlasy postupují stoupající nebo klesající, což nazýváme pohybem *rovným* (*motus rectus*). Rovný pohyb může se státi pohybem *souběžným* (*paralelním*), postupují-li oba hlasy tak, že jsou stále na též interval od sebe vzdáleny. Pravíme, že postupují *v souběžných terciích, sextách, oktávách* a p.

20.



21.

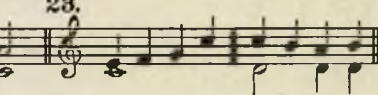


2. Dva hlasy postupují tak, že jeden stoupá, druhý klesá nebo naopak, tedy *proti sobě*, př. 22.

22.



23.



Takový postup dvou hlasů nazýváme *protipohybem* (*motus contrarius*).

3. Postupuje jen jeden hlas, druhý vydrží jen jeden tón, nebo ho opakuje, př. 23.

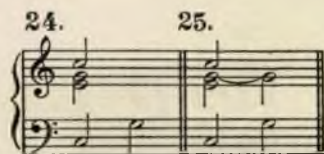
Tento pohyb nazýváme *stranným* (*motus obliquus*).

§ 5. SPOJOVÁNÍ ZÁKLADNÍCH KVINTAKORDŮ PŘÍBUZNÝCH.

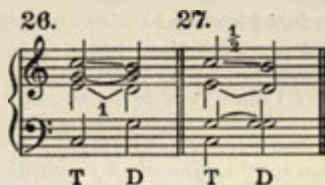
Pokusme se nyní o spojování akordů. Nejsnadnějším bude spojení takových akordů, které mají *společné tóny*, tedy akordů příbuzných. Z hlavních kvintakordů jsou jimi T s D a T se S. Na př. v C dur $\widehat{c\ e\ g\ h\ d}, \widehat{f\ a\ c\ e\ g}$, v c moll $\widehat{c\ e\ s\ g\ h\ d}, \widehat{f\ a\ s\ c\ e\ s\ g}$.

Postupujeme takto:

1. Upravíme čtyřhlasně první akord známým způsobem.
2. Do basu umístíme základní tón druhého akordu.
3. Společný tón zadržíme v témž hlase, v našem případě tón g, a spojíme oba tóny obloučkem (ligaturou).



4. Zbývající tóny, v našem případě v sopránu tón *c*, v tenoru *e*, povedeme nejkratší cestou, tedy k nejbližším tónům druhého akordu.



Př. 27 ukazuje totéž spojení v harmonii široké.

Následující příklady podávají spojení T s D v ostatních polohách a též spojení opačné D-T.



V příkladě je patrné označení durové dominanty v tónině mollové.

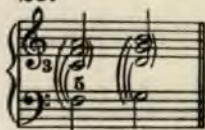
Spojení T se S a naopak v durové i v mollové tónině je zcela shodné se spojením T-D-T, neboť jde rovněž o akordy kvintové příbuznosti. Mimo to spojení T-S-T z *C dur* je totéž, jako spojení D-T-D z *F dur*.

Úkol 4. Vypracujme písemně spojení T-D-T, T-S-T v různých tóninách durových a mollových. Střídejme harmonii těsnou a rozšířenou, i polohu prvního akordu podle tónu v sopránu.

§ 6. SPOJENÍ KVINTAKORDŮ NEPŘÍBUZNÝCH.

Nepříbuzné akordy nemají společného tónu. Schází tudíž pro spojení ono pojítka, které je velmi usnadňuje. Všechny akordy, jejichž *základní tóny* jsou v poměru sekundovém, jsou tóny sousedícími, jsou akordy nepřibuznými. Spojíme-li takové dva akordy takto

29.



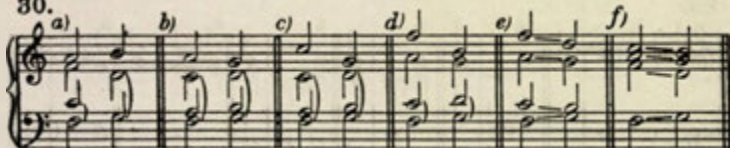
vidíme, že všechny hlasy postupují pohybem *souběžným v čistých oktávách, čistých kvintách, velkých terciích a velkých sextách.*

Souběžný postup hlasů v čistých intervalech není v přísné harmonické větě dovolen.)*

Z mnoha důvodů, jež pro tento zákaz bývají uváděny, bude nejspравnější asi tento: Ve skladbě pro určitý počet samostatných hlasů, hlavně ve troj- a čtyřhlase, ztrácí hlas, který je veden souběžně s jiným hlasem v čistých oktávách nebo kvintách, na své samostatnosti, neboť následkem nepatrného kontrastu tónových jednotek splývá s ním a stává se hlasem doplňujícím, zesilujícím tón hlasu, s nímž je souběžně veden. Ve volné skladbě, hlavně pro jeden hlas s harmonickým podkladem, je celá řada výjimek. I v přísné větě, hlavně pokud se týká záповědi kvintové, připouští se výjimky. Příležitostně na ně upozorníme.

Pokusme se spojit nepřibuzné akordy jiným způsobem.

30.



V příkladě a) není souběžných oktáv ani kvint. Zahrajeme-li tento příklad, uslyšíme velmi jasné souběžné čisté kvinty mezi *basem a tenorem* a *basem a altm.* Tento dojem čistých kvint nazýváme *sluchové kvinty*.

V příkladech b), c) a d), ač jsou v nich *zjevné kvinty*, je sluchový dojem kvintový skryt *protipohybem* sopránů. V našich cvičeních v *přísné větě* i tento způsob spojení budeme považovati za *chybný*.

Příklady e) a f) jsou po každé stránce bezvadné. *Vrchní hlasy* (soprán, alt a tenor) postupují *protipohybem k basu*.

Nepřibuzné kvintakordy sousedících základních tónů spojují se protipohybem vrchních hlasů s basem.

*) K charakteristice stylu klasického i romantického, jehož harmonika je založena na troj- a čtveřzvucích, náleží, vyhnouti se postupu dvou hlasů v čistých kvintách a oktávách. Poněvadž nová nauka o harmonii opírá se o harmoniku klasickou, na níž buduje dále, bude také prvním z pravidel pro vedení hlasů, zákaz postupu hlasů v čistých kvintách a oktávách. Naproti tomu postupu dvou hlasů z jiného intervalu k čisté kvintě nebo oktávě, t. zv. skryté kvinty a oktávy, který v starších naukách o harmonii býval zakázán, nebudeme se vyhýbat, poněvadž v hudbě klasické rovněž není pomjén.

V našich cvičeních budeme tudíž S s D spojovati podle tohoto pravidla, abychom se vyhnuli chybným postupům hlasů.

Ke cvičení použijeme již celého kruhu tóninového, t. j. vyjdeme od T přes S k D a navrátíme se k T. Poněvadž se v pozdějších pracích vyskytne i nutnost spojení D-S, použijeme k vůli cvičení i tohoto spojení v našich cvičeních.

Úkol 5. a) Vypracujeme sled T-S-D-T a T-D-S-T ve všech tóninách durových a mollových. Střídáme polohu prvního akordu v sopráně a širokou a úzkou harmonii.

Vzor k úkolu v tóninách C dur a a moll.

31.

First system (C major):
 T S D T T S D T T D S T
 Second system (A minor):
 T S D T T S D T T D S T T D S T

b) Transponujeme uvedené příklady do všech tónin durových a mollových na klavíru. Nejprve v harmonii těsné, pak i v široké.

§ 7. VOLNÉ SPOJENÍ PŘÍBUZNÝCH KVINTAKORDŮ.

Spojení příbuzných akordů, při kterém užíváme jako pojítka společného tónu, jež zadržujeme v témž hlase, nazýváme spojením *přísným*. *Volné* spojení příbuzných akordů bude takové, při kterém nezadržuje se společný tón v témž hlase, nýbrž postupuje rovněž jako ostatní tóny. Pravíme, že společný tón *přechází do jiného hlasu*.

Toto spojení je však spojeno s nebezpečím, že vzniknou chybné postupy hlasové, čehož jest se vyvarovati.

Pokusme se spojit dva příbuzné akordy volně.

32.

Examples a) through g) showing voice leading between triads:
 a) T D S
 b) T D S
 c) T D T
 d) T D T
 e) T D T
 f) T D T
 g) T D T

V příkladě a) postupují vrchní hlasy v rovném pohybu s basem, soprán tvoří s basem u obou akordů interval *čisté* oktávy. V příkladě b) je bas veden protipohybem k vrchním hlasům, avšak soprán s basem opět mají *čisté* oktávy. *Oba příklady jsou chybné.* Postup protipohybem basu a sopránu, jak se nachází u b), *dovoluje se jen na konci věty*, v t. zv. *závěru*. Příklad c) má postup basu a sopránu z *čisté* kvinty do *čisté* oktávy. Tento postup z libovolného intervalu k *čisté* oktávě nebo též k *čisté* kvintě nazývá se *skryté oktávy* nebo *kvinty*. Někteří theoretikové považují i tento postup za chybný. V našich pracích jen v některých případech se takovému postupu vyhneme. Pokládáme ho tudíž za správný. Příklad d) *protipohybem basu* odstraňuje i tyto *skryté oktávy*.

Kromě toho vidíme v tomto příkladě, že *citlivý tón* (velká tercie dominantní) postupuje v altu místo k *základnímu tónu toniky*, k její *kvintě*. Takový postup citlivého tónu, jež nazýváme *volným* postupem, je správný, je-li ve *středních* hlasech, tedy v altu nebo v tenoru. V sopránu, příklad e), je postup citlivého tónu *chybný*.

Citlivý tón v sopránu nebo v basu nutno vždy vésti půltónovým postupem k základnímu tónu toniky.

Příklad f) přináší volné spojení při přísném vedení citlivého tónu. U druhého akordu je vynechána kvinta, již nahrazuje ještě jeden tón základní. Příklad je správný.

V příkladě g) je použito této výjimky u prvního akordu, čímž vznikne spojení přísné, s úplným akordem druhým.

U kvintakordu lze vynechat kvintu a nahradit ji základním tónem, aniž se charakter akordu změní.

Pro *volné spojování příbuzných akordů* pamatujme si, že *zdvojený základní tón a kvinta* nesmějí postupovati větším krokem než *sekunda* a *tercie*. Výhodné jest vésti bas *protipohybem* k oněm hlasům, jež mají ony dva tóny. *Tercové tóny lze vésti zcela volně, kromě tónu citlivého.*

Sledujeme při práci postupy zdvojených a kvintových tónů. Vyvarujeme se *chybných postupů hlasových*.

§ 8. SPOJOVÁNÍ KVINTAKORDŮ PŘÍBUZNÝCH I NEPŘÍBUZNÝCH SE ZDVOJENOU TERCÍÍ NEBO KVINTOU.

Až dosud spojovali jsme kvintakordy, u nichž vždy byl zdvojen základní tón. Zdvojení jiného tónu u kvintakordu někdy spojení usnadňuje, jindy je ztěžuje.

Při zdvojení jiného než základního tónu nelze *žádnou součást akordu vynechat*.

Při spojení nutno se vystříhati postupu hlasů krokem *zvětšeným* mezi VI. a VII., III. a VII. stupněm v mollové tónině a mezi IV. a VII. stupněm v durové i v mollové tónině. Na př. v a moll *f-gis*, *c-gis* a *d-gis*, v C dur *f-h*. Jejich obraty, tedy *kroky zmenšené*, jsou vesměs postupem správným.

Následující příklady přinášejí ukázky takových spojení.

33.

T S D T S T D D S S D T S D T

*T D# *T S D# *T S D# *T S *T D# S D# *T

N. B. *Protioktávy (antiparalely)* v závěru věty jsou správné. Uprostřed věty jsou vždy chybné. V tomto případě nacházejí se mezi 4. a 5. taktem. Je možno považovati celou větu za složenou ze dvou čtyřtaktových vět. V tom případě nejsou chybné, poněvadž první akord v 5. taktu je novým začátkem, a nejde tudíž o spojení D s T. D ukončuje první čtyřtaktovou větu, T zahajuje druhou.

Zmenšený krok v sopráně, mezi 1. a 2. taktem (př. 33b), je správný. Stává se, že *citlivý tón* bývá v sopráně veden k tonické tercii.

Příklad 34 přináší spojení S s D, když soprán má souběžný postup tercií s basem, nebo zmenšený krok od základního tónu S k tercii D protipohybem. Patrně, že S má zdvojenou tercii a základní tón, kvintu vynechanou. Zdvojení jest výjimkou z pravidla, ježto spojení by se jinak nedalo provést.

34.

S D

Úkoly budou se nyní skládati z daného *očíslovaného basu*, t. zv. *generálbasu*. *Generálbas* (*Basso generale* nebo *Basso continuo*), doprovázející bas, byl v instrumentální hudbě XVI.—XVII. století cembalový nebo varhanní part, v němž vypsány byly pouze basové tóny, kdežto ostatní tóny akordů naznačovány číslicemi, které značily intervalovou vzdálenost tónů nad basem. Bylo to jakési zkratkové písmo notové. Dnes užívá se ho jen v učeb-

nicích harmonie, nebo skladatelé naznačují si jím při skizzování skladby harmonický podklad.

V daných úkolech znamená neoznačená nota v basu, tedy bez číslice, vždy kvintakord. Posuvka (\sharp $\#$) pod notou znamená rovněž kvintakord, ale jeho tercii nutno naznačenou posuvkou pozměniti, t. j. k jeho tercii ji připsati. V daných příkladech bude tomu vždy u D v tónině mollové. Číslice 3, 5, 8 na prvé notě každého úkolu naznačuje, jakou polohou prvního akordu v sopráně nutno počítí. Není-li první nota označena, je začátek možný ve všech polohách.

Úkol 6. Vypracujeme dané basy ze sbírky úkolů. Dbejme toho, aby *soprán* stále postupoval, aby vytvořil melodii. Spojujeme akordy přísně, jen tam, kde by se tón v sopráně stále opakoval, užijeme spojení volného. Střední hlasy nemusí vytvořiti melodickou linii. Je v povaze harmonické věty, že střední hlasy po většině mívají zadržované tóny. Vzdálení se středních hlasů na oktávu od sebe budiž vzácnou výjimkou. Daný bas nejdříve analyzujeme a příslušnou značku funkční napíšeme pod notu. První příklad jest na vzor vypracován nejdříve přísným spojováním (a), pak volným spojováním akordů (b). V přísně vypracovaném vidíme, že v druhé polovině soprán opakuje stále dva tóny. Vhodným volným spojováním nechá se monotonní melodie napravit, jak ukazuje druhé vypracování.

§ 9. SMÍŠENÉ TÓNINY.

TÓNINA DUROVÁ SE SOUBĚŽNOU MOLLOVOU.

Vedlejší kvintakordy v durové tónině.

Jak již bylo podotknuto, čistá tónina durová je charakterisována jen durovými akordy. Jakmile použijeme i akordů mollových v harmonické větě, *smísí se charakter durový s mollovým*. To se stane, použijeme-li k harmonisaci t. zv. *vedlejších kvintakordů* II., III. a VI. stupně.

35.

T II III S D VI

36.

a S T D

C dur

II

VI

III

Vedlejší kvintakordy jsou akordy mollové. Všimneme-li si jich blíže, seznáme, že jsou *v souběžné tónině* mollové akordy *hlavními*. Příklad 36.

Kdybychom jich používali jen tak, že by za částí harmonisovanou v C dur následovala zase část harmonisovaná v a moll, šlo by o dvě různé tóniny, které spojeny daly by větu *modulující*, v uzavřených kadencích (větách) položeny vedle sebe daly by *transpozici* nebo *tóninový skok*.

37.

C: T

S T T

D T a T

S T T

C: VI T

DT

První polověta je uzavřena v C dur, druhá polověta počíná v a moll a jsouc spojena mezi prvním a druhým dvojtaktím, končí opět v C dur. *Mezi polovětami je tóninový skok, v druhé polovětě pak modulace.* Dvojtakti jsou spojena tak, že tonika z a moll přehodnocuje se na kvintakord VI. stupně z C dur, k němuž se připojuje tonikou zahájený závěr.

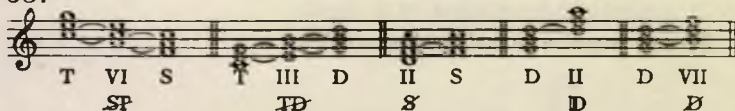
Řekneme-li, že věta je v C dur tónině, poněvadž začíná a končí v C dur, pak pojem takové tóniny je již rozšířeným pojmem, neboť v rámci této tóniny vyskytuje se i jiná tónina. Takovou tóninu nazýváme *složenou*.

Nám jde však jen o tóninu *smíšenou*, t. j. o takovou, v jejímž rámci nevyskytují se jednotlivé ohraničené části v tóninách jiných, nýbrž v jejímž rámci je z jiných tónin použito pouze *jednotlivých akordů*, které v poměru k tonice mají určitou funkci, odvozenou z poměrů S a D k tonice.

§ 10. VEDLEJŠÍ KVINTAKORDY.

Tónina durová.

38.



Kvintakord III. stupně, mollový, je uprostřed mezi T a D. Býval proto nazýván *medianta*, t. j. *prostřední*. Obsahuje *tercové* tóny T i D, je tedy jejich *složkou*. Složení ze dvou funkcí vyjádříme kombinovanou funkční zkratkou.

Přeškrtnutí dvojité zkratky znamená, že v akordu *levou* zkratkou označeném schází *prima*, v akordu *pravou* zkratkou označeném *kvinta*.

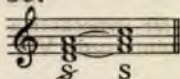
$$\begin{array}{c} \text{f e g h d} \\ \text{T D} \end{array} = \text{TÐ}$$

Kvintakord VI. stupně, mollový, je uprostřed mezi T a S. Nazýval se *spodní mediantou* (submediantou). Obsahuje *tercové* tóny obou hlavních akordů, je jejich *složkou*. Kombinovaná funkční zkratka bude *ST*.

$$\begin{array}{c} \text{f a c e g} \\ \text{S T} \end{array} = \text{ST}$$

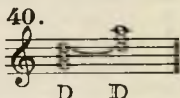
Kvintakord II. stupně, mollový, obsahuje jen *tercový* tón subdominantní. Je tudíž funkcí jednoduchou. Může však býti ve *dvojí* jednoduché funkci. Odvodíme-li ho ze *subdominanty*,

39.



má o spodní tercii více než S, ale o kvintu subdominantní méně. Přidaný tón nebudeme zvláště označovat ve zkratce. Zato scházející subdominantní kvintu naznačíme přeškrtnutím zkratky: S.

Tento kvintakord býval nazýván *střídavou dominantou*. Je skutečně *dominantou dominanty*, ovšem nikoliv přirozenou, která je akordem durovým.

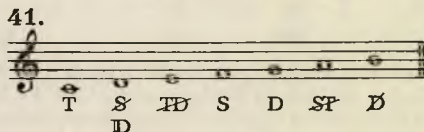


Zkratka funkční: D. Funkce rozlišujeme tak, že před D bude míti funkci D, jinak vždy S.

Kvintakord VII. stupně je zmenšeným kvintakordem, tedy *disonujícím*. Obsahuje tercový tón dominanty, avšak základní tón schází. Označíme ho zkratkou D.

Rozlišujeme přeškrtnuté zkratky: D znamená, že schází základní tón, kdežto S znamená, že schází subdominantní kvinta. Ostatně pamatujme si, že D znamená VII. stupeň, kdežto S II. stupeň.

Schema stupnice ve funkčních zkratkách:



Tonické akordy:

ST	a	c	e	
T		c	e	g
TD			e	g h

Subdominantní akordy:

S	d	f	a	
S		f	a	c
ST			a	c e

Dominantní akordy:

TD	e	g	h	
D		g	h	d
D			h	d f

a konečně: D = d f a

Vidíme, že máme vždy tři akordy téže funkce.

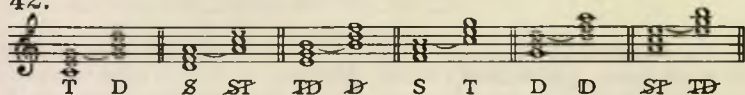
Čtyřhlasá úprava.

Ve čtyřhlase zdvojuje se u vedlejších kvintakordů buď *prima* nebo *tercie*. Velmi zřídka *kvinta*. Kvintu lze vynechati a ztrojit *primu*, nebo zdvojit *primu* a *tercii*. U zmenšeného kvintakordu VII. stupně lze zdvojit jen *tercii*, ježto *prima* je citlivým tónem.

Spojování.

Akordy o jednom společném tónu, t. j. takové, jejichž primy jsou na interval čisté kvinty vzdáleny, nebo u nichž *kvinta prvního* je *primou druhého*, nazýváme akordy *kvintové příbuznosti*.

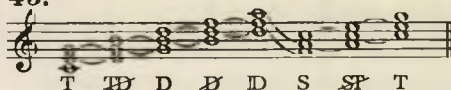
42.



Takové akordy spojujeme podle vzoru spojení základních akordů, tedy tak, jak jsme spojovali T-D nebo T-S. *Přísně i volně.*

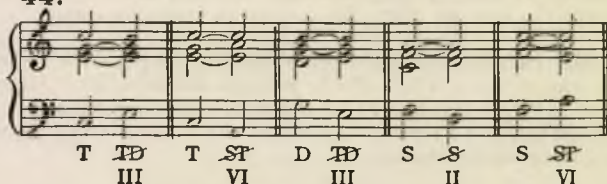
Akordy o dvou společných tónech, t. j. takové, jejichž primy jsou ve vzdálenosti *velké* nebo *malé* tercie, nazýváme akordy *tercové příbuznosti*.

43.



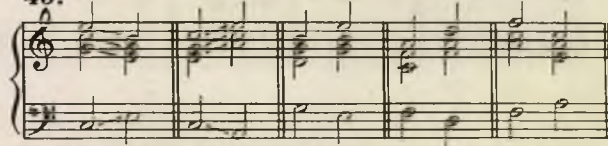
Spojujeme je *přísně*, když *zadržujeme oba společné tóny*. Čtvrtý hlas necháme postupovati nejkratší cestou.

44.

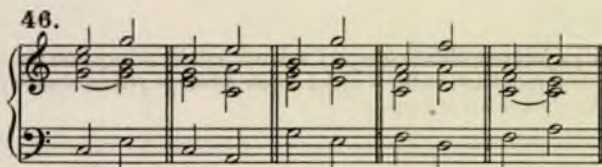


Volněji lze spojit tyto akordy *protipohybem vrchních hlasů s basem* :

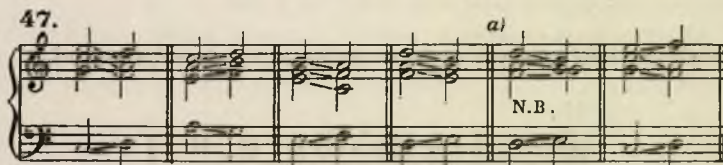
45.



Též *zdvojením tercového tónu* nebo *přechodem z těsné do široké polohy* možno docílití volnějšího spojení.



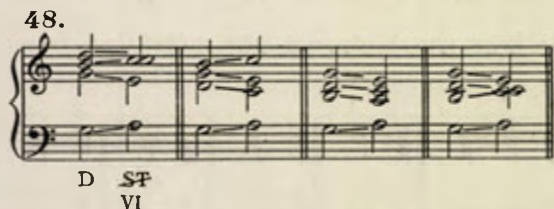
Akordy nepřibuzné, t. j. akordy *sousedících základních tónů* (i stupňů), spojují se *protipohybem vrchních hlasů s basem*. Zdvijíme-li u prvního nebo druhého akordu *tercový tón* (kromě u D), lze *jeden hlas vésti souběžně s basem*, ostatní *protipohybem*.



N. B. Patrně, že *tercový tón* postupuje *souběžně s basem*.

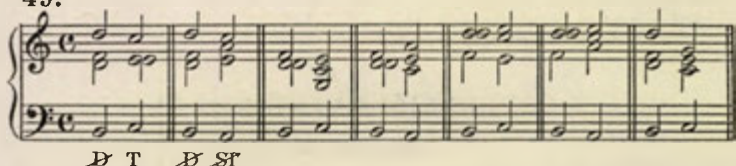
Klamný zdvěr: Spojení *dominanty s kvintakordem VI. stupně* nazývá se obecně *klamným zdvěrem*. Klamným proto, že očekávaná T po D nepříjde, ale místo ní nastupuje akord s T *přibuzný*, t. j. **ST**. Skutečně zaslouží tento spoj *názvu klamný závěr* jen tam, kde věta skutečně *závěr tvoří i formálně*. (Viz dále str. 207.) Nazývájme ho *klamným spojem*.

Poněvadž *charakteristickým tónem dominanty* je její *tercie, citlivý tón*, který při spojení s *tonickými akordy postupuje stupmo nahoru k základnímu tónu toniky*, musí i při spojení *D-VI tak postupovati*. Hlavně v *klamném spoji*, dále *vždy, nachází-li se v soprán*. Uprostřed věty může *postupovati volně, nachází-li se ve středních hlasech*.



Spojení *zmenšeného kvintakordu VII. stupně* s T nebo **ST** je *vždy obtížné a nezní zvlášť pěkně*. Tento spoj lze snadno nahraditi spojem **TD** nebo D s oněmi akordy. Na ukázkou několik příkladů:

49.

D T D S^r

Úkol 7. Vypracujme dané basy ze sbírky úloh v přísném i volnějším spojení akordů, nejdříve v harmonii těsné a pak i v rozšířené.

Prvý příklad je vypracován v těsné a v široké harmonii.

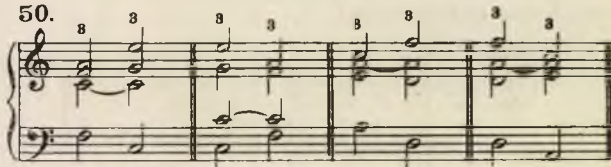
Opakujeme pravidla pro spojování akordů.

a) Akordy kvintové příbuznosti spojujeme:

přísně, když zadržíme společné tóny a ostatním tónům necháme postoupiti k tónům následujícího akordu nejkratší cestou,

volně, když všechny tóny ve vrchních hlasech postupují, tedy i společný tón, avšak jen *krokem* (sekundovým a terciovým). Je-li v *sopránu terciový tón*, lze ho vésti *skokem* (kvartovým nebo kvintovým) při zadržení společného tónu opět k terciovému tónu druhého akordu a tím přejíti z těsné do rozšířené harmonie nebo naopak.

50.



b) Akordy terciové příbuznosti spojujeme:

přísně, když zadržujeme společné tóny, zbývající tón necháme postupovati nejmenším *krokem*,

volně, vedeme-li všechny vrchní hlasy protipohybem k basu. V sopránu lze, při zadržení společného tónu, vésti *krokem* i *skokem* v rovném i protipohybu kterýkoliv tón k terciovému tónu druhého akordu. Zdvojit-li se tím terciový tón u druhého akordu, musí se na něj dát pozor, aby nevznikly oktávy nebo kvinty! Při dalším postupu kvinta, nepostupuje-li k tercii, musí se buď zadržeti nebo vésti protipohybem. Viz př. 46 a následující př.

51.



c) Akordy nepříbuzné, sousedících stupňů, spojujeme *protipohybem vrchních hlasů s basem*. Jen terciový tón lze vésti souběžným postupem s basem. Vznikne tím zdvojení terciového tónu u druhého akordu a je třeba při dalším spojení na něj dát pozor, aby nevznikly chybné postupy. Viz př. 47a).

- d) Postup dvou hlasů, hlavně sopránů a basů, s oktávou do oktávy je přípustný jen v závěru. Viz o tom poznámku u př. 33.
e) Dejme pozor na klamný spoj D—ST.

§ 11. VEDLEJŠÍ KVINTAKORDY.

Tónina mollová.

Mollová tónina přirozená (aiolská*).

Mezi přirozenou tóninou mollovou a souběžnou tóninou durovou není jiného rozdílu než v závěru. Průběhem věty následují za sebou akordy stejně v obou tóninách. Je ovšem možno v durové tónině použití převahou akordů hlavních, durových, jako zase v tónině mollové převážně akordů hlavních, mollových.

Funkční zkratky, přihlížíme-li ke stupňům, budou tytéž jako v tónině durové, budou stejně odvozeny. Přihlížíme-li k akordům, budou funkční zkratky v úplném protikladu. Akordy, jež byly v durové tónině hlavními, budou v souběžné mollové vedlejšími a naopak.

Schema tóniny podle stupňů:

52.

°T °S °TD° °S °D °ST° °D
I II III IV V VI VII

Schema tóniny podle akordů:

53.

a moll: °T °S °D °TD° °ST° °D °S
C dur: ST S TD T S D D

Podobně jako má kvintakord II. stupně v dur dvojí jednoduchou funkci, má v tónině mollové dvojí funkci durový kvintakord VII. stupně. Poměr jeho základního tónu k základnímu tónu subdominanty je *subdominantní*, t. j. vzdálenost jejich je *čistá vrchní kvarta* nebo *spodní čistá kvinta*:

54.

č. 4

*) Vysvětlení názvů starých tónin viz str. 245.

Bude tudíž v tomto poměru (a spojení) ve funkci *subdominanty k subdominantě*, ovšem nikoliv přirozené, která je mollovým akordem, nýbrž t. zv. *střídané subdominanty*, která je akordem durovým. Funkční zkratka bude: °S všude tam, kde za tímto akordem následují akordy *subdominantní*. Následují-li akordy tonické nebo dominantní, bude se značiti: °D.

U zkratk v tónině mollové je připsáno malé kolečko vlevo od zkratky, což má značiti, že hlavní akord je *mollový*, vedlejší je *z mollových odvozen*.

Čtyřhlasá úprava vedlejších akordů v tónině mollové je stejná jako v tónině durové. Zdvojuje se *základní tón* akordu především, pak tercie, zřídka kvinta. U *mollové subdominanty* není vhodno zdvojití tercový tón, protože je *citlivým tónem klesajícím*.

U *zmenšeného kvintakordu* II. stupně lze zdvojit i *primu*, zvláště když bude mít funkci D.

V přirozené tónině užívá se často v *závěru* místo mollové dominanty dominanty *durové*. Zvýšení tercového tónu jest v příkladech naznačeno posuvkou pod basovým tónem. Při spojení akordů subdominantní funkce s durovou dominantou vznikne snadno postup krokem zvětšené sekundy, postupuje-li malá subdominantní tercie k dominantní tercii. Abychom se tomuto chybnému kroku vyhnuli, pamatujme, že *k citlivému tónu* nutno hlas vésti vždy *shora, klesajícím* postupem.

Závěry se subdominantou:

55.

°D °S °T °D °S °T § °S °T °D °ST °T °D °S °T

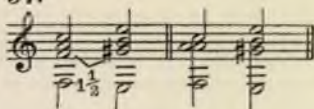
Závěry s durovou dominantou:

56.

°S D# °T °S D# °T °ST D# °T D D# °T

N. B. Při spojení kvintakordu VI. stupně s durovou dominantou, když by v závěru dominantě předcházel, nutno *zdvojit u VI. stupně tercový tón*, aby nevznikl postup hlasu *zvětšeným* krokem mezi oktávou primy VI. stupně a tercovým tónem dominantním.

57.



Úkol 8. Vypracujme basy ze sbírky úloh v přísném i volném spojování, v těsné i rozšířené harmonii. Označme akordy funkčními zkratkami. Prvý příklad je na ukázkou vypracován dvěma způsoby.

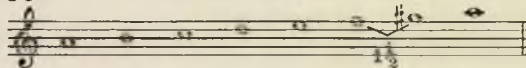
§ 12. SMÍŠENÍ TÓNINY MOLLOVÉ.

a) HARMONICKÉ MOLL NEBO DUR-MOLL.

Vznikne zavedením *durové dominanty* do přirozené tóniny mollové. Tedy to, co jsme si dovolili v závěru, dovolíme si v celé větě, kdykoliv toho uznáme potřebu, t. zn., že se nijak přirozeného moll nezříkáme.

Všimněme si, co nám toto zvýšení VII. stupně způsobí ve stupnici a v akordech:

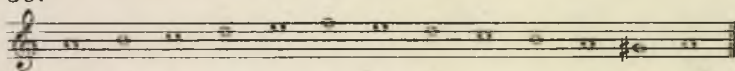
58.



Zvětšený krok mezi VI. a VII. stupněm.

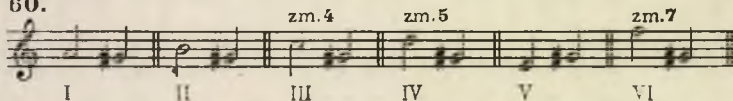
Někdy dodává zvětšený krok melodii zvláštního charakteru. Na př. v cikánských melodiích, jimž je podkladem stupnice o dvou zvětšených krocích. Bude-li se tudíž takový krok nacházeti v *sopránu*, budeme jej pokládati *za správný*. V ostatních hlasech se mu vyhneme. Tedy pro *střední* hlasy a bas bude znít stupnice takto:

59.



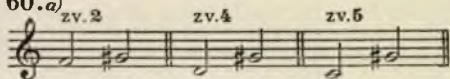
K citlivému tónu (zvýšený VII. stupeň) můžeme postupovati:

60.



nikoli však:

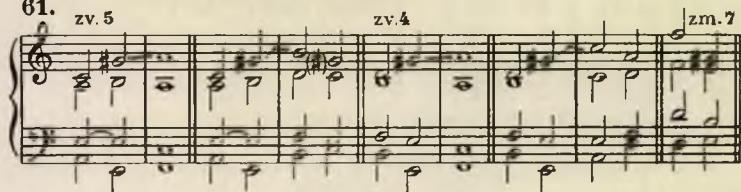
60.a)



Postupujeme k citlivému tónu shora, zespodu jen od základního tónu dominanty.

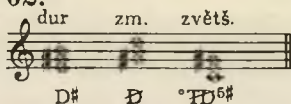
V sopráně jsou všechny zmenšené i zvětšené kroky možné. Nejlépe ovšem, když se citlivý tón rozvádí půltónovým postupem. Ale i skok další je přípustný. Přesto doporučujeme žákům, aby se zvětšeným krokům i v sopráně vyhýbali.

61.



Harmonicky přináší zvýšení VII. stupně změnu všech tří dominantních akordů.

62.



Obdržíme durovou dominantu, kterou známe již z kapitoly o hlavních kvintakordech. Všude ve větě jí můžeme užívat právě tak jako v durové tónině. Avšak změni se její postup. Durová D v mollové tónině má postupovat buď k °T nebo k °ST°, tak, aby citlivý tón, který jsme vlastně ze závěru sem vzali, postupoval vždy k základnímu tónu toniky.

Pravda, tento tón může býti i kvintou subdominantní, ale takové spojení bývá mnohem řidší. A tak obdržíme jen spojení s °T a °ST°, mimo spojení s ostatními akordy dominantními: s °D6# a s D.

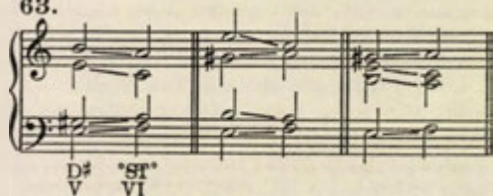
Spojení s tonikou.

Při spojení s tonikou postupuje citlivý tón v sopráně vždy k základnímu tónu toniky, výjimkou skočmo k jeho tercii.

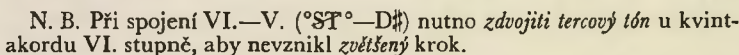
Klamný spoj.

Při spojení s °ST°, tedy při t. zv. klamném spoji, postupuje citlivý tón vždy stupmo nahoru, ostatní hlasy protipohybem. Postup citlivého tónu dolů i ve středních hlasech je vzácnou výjimkou. Ostatně nezní to lépe a proto lépe se tomu vyhnouti.

63.

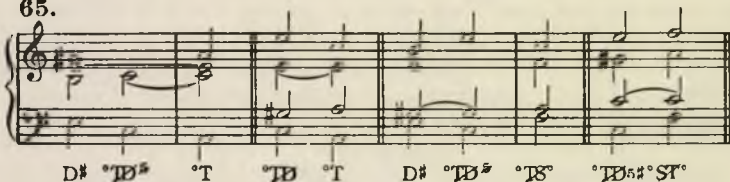


64.



Ve čtyřhlase zdvojuje se pravidelně *prima* nebo *tercie*. *Zvýšenou kvintu* (citlivý tón) *nelze zdvojit*. Nastupuje obyčejně v přísném spojení po dominantě. Je to tak lépe než volný spoj. Jako *dominantní* akord spojuje se nejlépe s *tonikou* nebo s kombinací °ST°. Spojení se subdominantou je možné, ale není zvláště pěkné. V obrazech bude mnohem měkčí; o tom však později.

65.



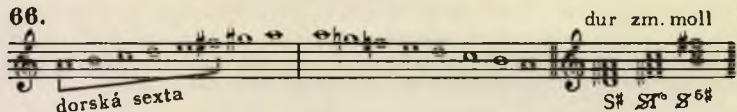
Úkol 9. Vypracujme basy ze sbírky úloh a označme akordy funkčními zkratkami. Prvý příklad je vypracován jako ukázka.

K pravidlům o spojování akordů přibývá toto nové: Akordy durové dominanty v moll, t. j. D, $^{\circ}\text{FD}$ postupují pravidelně k $^{\circ}\text{T}$ a $^{\circ}\text{ST}^{\circ}$, citlivý tón vždy stupmo stoupá.

b) AKORDY S DORSKOU SEXTOU V MOLL.

K zamezení zvětšeného kroku v harmonické stupnici mollové zvyšuje se VI. stupeň o půltón, čímž obdržíme *velkou tonicou sextu* při *malé tonicé tercii*. Tato velká sexta je *charakteristická ve staré dorské stupnici* a proto i zde bývá nazývána *dorskou sextou*.

66.

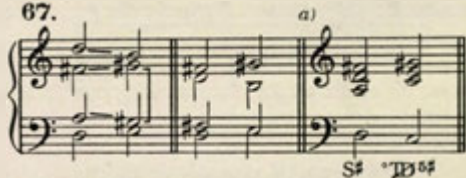


Stupnice melodická vzestupná má zvýšený VI. a VII. stupeň, kdežto sestupně užívá se přirozené aiolské stupnice, kterou již známe.

Zvýšený VI. stupeň je *subdominantní tercií*. Proto změni se všechny akordy *subdominantní*: S, S, ST°. Př. 66.

Těchto akordů používá se samozřejmě jen *před* akordy dominantními, neboť zvýšená tercié subdominantní má postupovati k citlivému tónu. Jen proto byla zvýšena. Než spojení s dominantou není tak snadné. Tercié subdominantní má postupovati *souběžně s basem*, ostatní tóny protipohybem. Tak vzniklo by však zdvojení *dominantní tercié, citlivého tónu*, který nemůže býti zdvojen. Bude tudíž nutno *zdvojitii tercii subdominantní* a vésti ji *souběžně i protipohybem s basem*, avšak *kvintu* musíme *vynechati* a náhradou *zdvojitii základní tón*.

67.



V těsné harmonii lze *dorskou subdominantu*, je-li *dorská sexta* ve středním hlasu, spojití s *durovou dominantou* prostým protipohybem vrchních hlasů s basem. Při tom postupuje *dorská sexta* stupmo dolů k oktávě základního tónu D a citlivý tón zazní na témže místě v sousedním hlasu. Zdá se, jako by došlo ke křížení středních hlasů, jako by *dorská sexta* stoupala a *subdominantní kvinta* postoupila k oktávě základního tónu dominanty. Viz v úkolové sbírce ve vypracovaném prvním příkladě spoj mezi 1. a 2. taktem.

Mnohem snadněji spojuje se *subdominantní kvintakord* se *zvětšeným kvintakordem III. stupně* (°TĐ) prostým protipohybem. Př. 67a).

Nejsnadněji lze postup od VI. k VII. stupni harmonisovati *kvintakordem II. st. a V. st. (D-D)* nebo též *zmenšeným kvintakordem VI. st. a V. st. (ST° a D)*.

68.

° T ST D# ° T ° D(5#) D 5# D# ° T

Tónina mollová bývá tudíž smíšená podle postupu melodického. Sestupující melodie užívá přirozené stupnice aiolské (nejde-li ovšem skladateli o onen zvětšený krok mezi VI. a VII. stupněm), vystupující stupnice *dorské moll* (podle *velké tonické sexty* při *malé tonické tercii*).

Úkol 10. Vypracujme basy ze sbírky úloh a označme akordy funkčními zkratkami. Prvý příklad je na vzor vypracován.

Nové pravidlo: Akordy s dorskou sextou postupují vždy k akordům durové dominanty, a to tak, že dorská sexta (zvýšená subdom. tercie) postupuje k citlivému tónu. Jen výjimkou smí dorská sexta postupovati stupmo dolů ve středních hlasech.

§ 13. SEKVENCE.

Sekvence je část věty, která vzniká několikerým *přeložením* (transponováním) *krátkého melodického úryvku* (motivu nebo modelu), jedno až dvou-taktového, *stupňovitě* (o interval sekundový) *směrem nahoru nebo dolů*.

69.

a) model 1. transp. 2. transp.

b) model 1. transp. 2. transp.

Harmonisuje-li se takto vzniklá věta tak, že akordy modelu transponují se rovněž o sekundu a každý hlas je právě tak transposicí takt od taktu jako soprán, vznikne harmonická sekvence.

70.

T S ST D T D ST D S D D

Pozorujme: druhý takt je transposicí prvního taktu o sekundu níže. Každý hlas, soprán, alt, tenor i bas, je transponován o sekundu níže. Na stejných dobách jsou akordy stejně upraveny. U 1. je zdvojen *citlivý tón*, což je následek transposice a není ovšem chybou. U 3. bas má *zvětšený krok*, který opět je následek transposice a není chybou. Zahrajeme-li příklad, pocítujeme mezi 1. a 2., 2. a 3. taktem jakousi přestávku — cesuru — jako by takty spolu nesouvisely. Teprve mezi 3. a 4. taktem vycítujeme spojení.

Při harmonisaci sekvencí jest volba akordů zcela volná. Avšak nemají vzniknouti chybné postupy mezi jednotlivými transposicemi. *Nelze transponovati model vícekrát než třikrát.* Na třetí takt, t. j. na druhou transposici, nutno již připojit buď závěr nebo další pokračování věty.

Za model lze voliti i akordický spoj nebo i dva. Na př.:

71. model 1. transp. 2. transp. závěr model 1. transp.

D T 2. transp. 2. transp. D D T D ST S 8 ST D T

Klesající i stoupající sekvence v tónině mollové mají v hlasových postupech stupnici *aiolskou*. (Ovšem i v harmonické stupnici lze hlasy vésti, když chceme míti zvětšený krok mezi VI. a VII. stupněm.) Teprve závěr přináší durovou dominantu.

72.

S T S D# T D ST

Kdybychom každý hlas modelu transponovali přesně co do jakosti intervalů, obdrželi bychom *modulující* sekvenci, která každou transposici přináší v tónině o sekundu (nebo i tercii) vyšší nebo nižší. Takovou sekven-

ci, která je jen čistě akordická za účelem modulačním, nazývali němečtí theoretikové posměšně „*přístípek*“ (Schusterfleck), chtějíce tím naznačiti její malou uměleckou hodnotu.

73.

C : D T B : D T A s : D T D D T

Je-li však taková sekvence v zásadě sice harmonická, ale oživena thematem, pak lze jí použití právě tak, jako se nerozpakoval použití jí na př. J. S. Bach. (Viz na př. Wohltemperiertes Klavier I, dvouhlasá fuga v *e* moll, první mezivěta, takt 5.—8.)

Úkol 11. Vypracujme basy ze sbírky úloh, kde je v basu zřejmá transposice modelu, použijme toho pro sekvenci.

§ 14. OBRÁTY KVINTAKORDŮ.

Změnou tónu v sopránu nemění se podstatně povaha kvintakordu. Jinak tomu bude, dáme-li do *basu* jiný než základní tón. Sestava akordu mění se do té míry, že místo *dvou tercií nad sebou* obdržíme seskupení *tercie a kvarty*. Buď bude tercie dole a kvarta nahoře, nebo naopak, kvarta dole, tercie nahoře. Oba intervaly dohromady tvoří sextu.

74.

Každý obrat je v rozsahu sextovém.

Pokud v těchto *obratech* kvintakordu budeme stále slyšeti základní tón *e*, nezmění se na harmonickém významu nic. Jakmile bychom však slyšeli na př. zákl. tónem tón *e*, je veta po harmonii *c e g*. Abychom těmto akordům skutečně rozuměli jako pouhým *obratům* kvintakordů, musíme u prvního slyšeti v basu tón *tercový*, v druhém tón *kvintový*.

Obraty akordů vůbec vzniknou, dáme-li do basu jiný tón než základní.

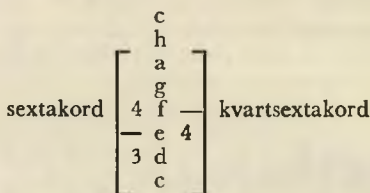
Z kvintakordu vzniknou obraty:

sextakord s tercovým tónem v basu,

kvartsextakord s kvintovým tónem v basu.

Na př.: z kvintakordu *c e g* utvoříme 1. obrat, t. j. sextakord, dáme-li do basu *e*: *e g c*. 2. obrat, t. j. kvartsextakord, utvoříme, dáme-li do basu *g*: *g c e*.

Sextakord má dole tercii, nahoře kvartu, kvartsextakord naopak, dole kvartu, nahoře tercii.



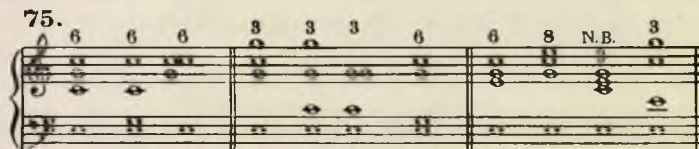
Cvičme z paměti: 1. Tvořme z každého kvintakordu jeho obraty! Na př.: $e \overbrace{g} h$ — $g \overbrace{h} e$ — $h \overbrace{e} g$. 2. Postavme na daném basu obraty, skládající je z kvarty a tercie.

Sextakord durový a mollový.

Ve čtyřhlasé úpravě možno u sextakordu kterýkoliv tón zdvojit. Nejlépe ovšem základní tón, nyní *sextu*, pak *kvintový tón*, nyní *tercii*, a konečně *basový tón*, t. j. *původní terciový tón*.

Je možno zdvojit kterýkoliv tón sextakordu, mimo *tercové* (nyní *basové*) tóny *přirozených dominant*, tedy *tvrdé* dominanty v dur i v moll a *měkké* subdominanty v moll.

Různé zdvojení u sextakordu a také jeho polohy jsou zřejmy z příkladu:



Z příkladu seznáváme, že *není-li zdvojen tón basový, je zdvojen tón sopránový*. Jen v jednom případě je zdvojen tón v altu a tenoru, vzdálenost obou hlasů je pak celá oktáva, což bývá řídkým zjevem. V některých případech však právě toto zdvojení bude jediným východiskem při spojení nepříbuzných akordů. Nejméně vhodné seskupení vrchních hlasů je ono označené N. B. Zní tvrdě, neboť vrchní hlasy mají seskupení v kvintakord, bas má terciový tón, kde bychom raději slyšeli tón základní.

Spojovní sextakordy. Abychom měli přehled, rozdělíme si úlohu takto:

1. spojení kvintakordů s jejich sextakordy,
2. spojení kvintakordů s jinými příbuznými sextakordy,
3. spojení kvintakordů s nepříbuznými sextakordy,
4. spojení příbuzných sextakordů,
5. spojení nepříbuzných sextakordů.

Ad 1. Spojení kvintakordu s jeho sextakordem a naopak je velmi snadné, ježto je vždy možno zadržeti společný tón ve středních hlasech. Bas a soprán postupují. Je možno i soprán zadržeti. Bylo však již podotknuto, že

v sopránu máme rádi postup k vůli vytvoření melodie. Z případů se zdvojeným basovým tónem (tercovým) je onen N. B. označený *nejméně vhodný*.

Zdvojuje-li se *basový tón* u sextakordu, pak musí hlas, který přináší zdvojený tón, při nastoupení sextakordu i při dalším spojení postupovati *protipohybem k basu*, nebo musí býti *zadržován*.

76.

N. B.

T T⁶

Ad 2. Spojení kvintakordu s příbuznými sextakordy a naopak. I zde lze společný tón ve středním hlase zadržeti. Nachází-li se společný tón v sopránu, pak lze všem tónům postupovati bez obavy, že vzniknou chybné hlasové postupy. Při zdvojení basového tónu u sextakordu viz poznámku nahoře ad 1.

77.

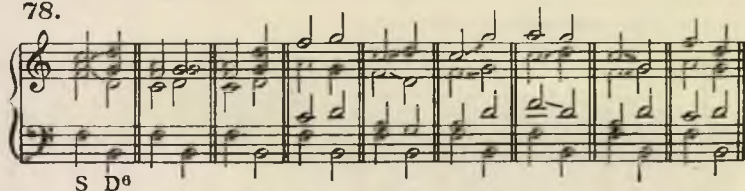
T S⁶ T 6 6 T D⁶ T

6 6 T S⁶ T S⁶

Ad 3. Spojení kvintakordu s nepřibuzným sextakordem, tedy především subdominantního kvintakordu s dominantním sextakordem: a) bas nutno vésti krokem *zmenšené kvinty*, nikoliv zvětšené kvarty, b) ve vrchních hlasech *kvintu* mezi primou a kvintou subdominanty vésti buď *protipohybem*, nebo v *rovném pohybu* k jinému intervalu. Tvoří-li subdomi-

nantní prima a kvinta interval *kvartový*, není nebezpečí postupu v čistých kvintách a spoj je zcela snadný a bezpečný.

78.



Spojení jiných nepříbuzných akordů děje se týmž způsobem. *Zvětšeným krokům se vyhneme.*

Ad 4. Spojení sextakordů příbuzných mezi sebou umožňují opět společné tóny. Je-li společný tón v sopránu, mohou všechny hlasy postupovati. *Zdvojuje-li se u druhého sextakordu bas, nutno ke zdvojenému tónu postupovati protipohybem.* Rovným pohybem vzniknou *skryté oktávy*, jimž jest lépe se vyhnouti.

Dominantní sextakord spojuje-li se s tonikou, tedy jen s tonickým kvintakordem. Jen výjimkou postupuje k tonickému sextakordu, když citlivý tón místo půltónovým postupem k základnímu tónu toniky skočí kvartovým nebo kvintovým krokem k tonické tercii. (Nezapomeňme, že po skoku v basu je dobrý melodický obrat opačným směrem!)

79.

Ad 5. Spojení *nepříbuzných sextakordů*, tedy obrátů kvintakordů *sousedících* stupňů, hlavně subdominantního s dominantním. Spojení je opět snadné, dáme-li pozor na *kvintový interval* u prvního z nich a *vedeme oba hlasy tvořící kvintu k jinému intervalu*. Př. 80b). Obvyčejně se doporučuje u jednoho zdvojení basového tónu, u druhého sopránového tónu. Že to není jediná možnost, ukazují některé příklady z př. 80. Zdvojením basového tónu

seskupují se vrchní hlasy v těsné poloze obyčejně tak, že mezi nimi není kvintový interval. Avšak v rozšířené harmonii ani to není vyloučeno. Příklad 80c) ukazuje chyby, které nerespektováním pravidla o vedení kvintového intervalu mohou vzniknouti.

80.

Pomocí pravidla o spojování nepřibuzných sextakordů lze vyvinouti tuto zajímavou sekvenci:

81. *model*

§ 15. SEXTAKORD ZMENŠENÉHO A ZVĚTŠENÉHO KVINTAKORDU A SEXTAKORDY V DORSKÉM MOLL.

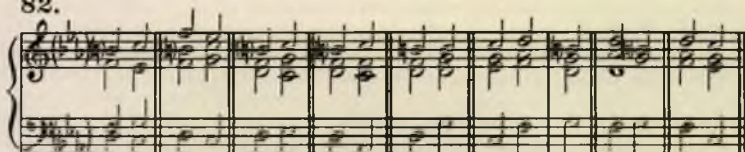
Sextakord zmenšeného a zvětšeného kvintakordu.

U zmenšeného sextakordu VII. stupně v dur i v moll nelze zdvojit sextu, t. j. citlivý tón. Nejlépe jest ho použít se zdvojeným basem. Spojiti se může se všemi akordy, vyvarujeme-li se zvětšených kroků. Nejčastěji rozvádí se jako D do tonického kvintakordu.

U sextakordu II. stupně v moll možno zdvojit kterýkoliv tón se stejně dobrým výsledkem.

*) V moll bylo by nutno zvýšiti jak u S tak u D basové tóny, t. j. zvýšiti VI. a VII. stupeň.

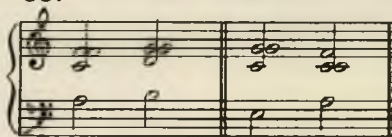
82.



$D^6 T \ D^6 T \ D^6 T^6 \ D^6 S^6 \ D^6 D \ T \ S^6 \ D \ S^6 D \ S^6 T$

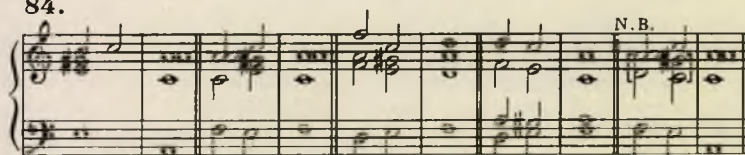
Chybným postupem jest postup dvou hlasů v jednozvuku a rovněž zdvojení v jednozvuku u dvou za sebou následujících sextakordů v různých hlasech.

83.



U sextakordů zvětšeného kvintakordu zdvojuje se nejlépe basový tón. Ale i sexta může býti zdvojena. Jako kombinace rozvádí se do $^{\circ}T$ a $^{\circ}ST^{\circ}$. Je však možno spojit ho s jiným dominantním, i ev. se subdominantním akordem.

84.



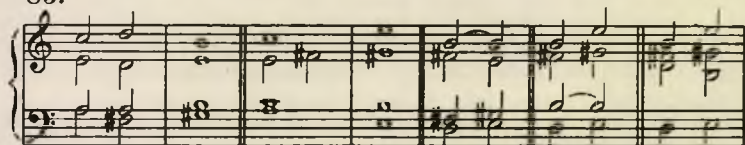
$D^{\#}T^{\#} \ T \ ^{\circ}ST^{\circ}T^{\#} \ ^{\circ}ST^{\circ} \ ^{\circ}S^{\#}T^{\#} \ ^{\circ}S^{\#} \ ^{\circ}S^{\#}T^{\#} \ ^{\circ}ST^{\circ} \ ^{\circ}S^{\#}T^{\#} \ T$

N. B. Postup dvou hlasů od čisté ke zvětšené nebo zmenšené kvintě není chybný proto, poněvadž obě kvinty, zmenšená i zvětšená, jsou plnými intervaly.

Sextakordy v dorském moll.

Zvýší-li se VI. stupeň v tónině mollové, obdržíme na II. stupni mollový, na IV. stupni durový a na VI. stupni zmenšený kvintakord. Jejich sextakordy, u nichž lze zdvojit i zvýšený VI. stupeň, není-li zdvojení ve vnějších hlasech, nutno však spojovati s dominantními akordy.

85.



$^{\circ}T \ S^6 \ D^6 \ ^{\circ}T \ ^{\circ}ST^{\circ} \ D^{\#} \ D^{\#} \ D^{\#} \ D^{\#} \ D^{\#} \ D^{\#}$

Návod k vypracování očíslovaného basu.

1. Nejdříve analyzujeme celý příklad a akordy označíme funkčními zkratkami. Funkci poznáme podle základního tónu, který u sextakordů je nahoře. Na to vypracujeme sopránovou melodii. Vedme ji *většinou protipohybem s basem*. V rovném pohybu může být soprán veden *k tercii, k sextě, zřídka k oktávě nebo kvintě*. Následují-li za sebou *dva nepřibuzné kvintakordy*, smíme soprán vést *jen protipohybem, souběžně jen v terciích, což je obligátní, je-li první tón citlivým tónem a jde-li o spoj D-ST*. Následují-li za sebou *nepřibuzné akordy*, z nichž *jeden nebo oba jsou sextakordy*, může být soprán veden *volně*. Jsou-li *oba sextakordy*, je souběžný postup *v terciích choulostivější než v sextách* pro nebezpečí souběžných kvint.

Dbejme, aby soprán *jen jednou dosáhl nejvyššího tónu*.

86.

T S⁶ D⁶ S⁶ T⁶ S D ST ST⁶ D⁶ T S⁶ ST⁶ S⁶ S⁶ D⁶ T

Poznámka. a) Soprán s basem v souběžných sextách, b) v decimách, c) rovný pohyb k sextě. Jinak postupuje soprán protipohybem.

2. Na to vyplníme střední hlasy, dbajíce toho, aby *zdvojené tóny* (akord za akordem) byly vždy *v jiných hlasech*. V příkladech jsou zdvojené tóny vždy spojeny kolmým obloučkem.

86. a)

T S⁶ D⁶ S⁶ T⁶ S D ST ST⁶ D⁶ T S⁶ ST⁶ S⁶ S⁶ D⁶ T

Poznámka. N. B. Přechod z těsné do rozšířené harmonie. Budiž zde upozorněno, že žádný příklad není vázán jen těsnou nebo rozšířenou harmonií. Jak hlasy postupují, přechází se z těsné do široké a naopak. Záleží na tom, jak se soprán vzdaluje basu. Je-li vzdálenější, je na místě rozšířená harmonie, je-li bližší, harmonie těsná. *Sekvence* z kvintakordů a sextakordů nechají se provést v nejrůznějších kombinacích. V příkladech k vypracování je jich dosti obsaženo. Nepřehlédneme je při práci.

Úkol 12. Vypracujeme dané očíslované basy ze sbírky úloh se zřetelem k daným pokynům.

Komu by vypracování sopránu *předem* činilo obtíže, může provést jen funkční analýsu a stanovit akordy a pak vypracovat tak vzniklý generálbas jen s ohledem na postup sopránu, t. j. spojovat akordy a dbát, aby soprán postupoval a vytvořil určitou melodii.

Všechny úkoly očíslovaného basu v dalších kapitolách jest řešiti podle schopnosti žákovy buď prvním nebo druhým způsobem.

Poznámka k úkolu. V očíslovaném basu značí se sextakord číslicí 6. V moll pro sextakord III. stupně nutno naznačiti zvýšení jeho *tercie*: $\overset{6}{\flat}$. Pro sextakord VI. a VII. stupně zvýšeného naznačiti zvýšení jeho *sextu*: $\overset{6}{\sharp}$ nebo $\overset{6}{\natural}$. Šestku možno též jen přeskrtnouti: $\overline{6}$.

Opakujeme pravidla:

1. Příbuzné akordy, z nichž jeden nebo oba jsou sextakordy, spojujeme tak, že společné tóny ve středních hlasech zadržujeme a ostatní tóny vedeme zcela volně. *Zdvojíme-li však u sextakordu basový tón, nutno jak při jeho nastoupení, tak i při dalším postupu dáti pozor, aby s basem nevznikly oktávy.* Nejlépe jest vésti onen hlas, který má zdvojený basový tón, protipohybem s basem. Jestliže u sextakordu basový tón nezdvojíme, lze vrchní hlasy vésti vůbec zcela volně.
2. Při spojení nepříbuzných akordů, z nichž jeden nebo oba jsou sextakordy, nutno u *prvého* z nich najíti kvintový interval ve vrchních hlasech a oba hlasy vésti tak, aby u druhého akordu tvořily jiný interval. Nenalézá-li se ve vrchních hlasech kvintový interval, tvoří-li základní tón s kvintou interval kvartový, pak je spoj snadný. Jsou-li oba akordy sextakordy, usnadňuje spojení *zdvojený basový tón u jednoho z nich*, avšak nutno mu věnovat pozornost, jak nahoře uvedeno.
3. Sledujeme při práci postupy zdvojených tónů.

§ 16. KVARTSEXTAKORD.

Kvartsextakord je druhý obrat kvintakordu, který má kvintový tón v basu. Není tak volným akordem jako kvintakord nebo sextakord. Příčinou toho je kvartový interval, který může býti pojímán jako obrat kvinty, tedy v harmonickém smyslu jejího vyššího tónu, nebo jako harmonicky *disonující* interval, t. j. v harmonickém smyslu *spodního tónu*, ve kterémž případě vrchní tón by byl disonující a bylo by nutno rozvésti ho stupňovitě dolů do tercového tónu. Oba způsoby použití jsou možny a jest jen třeba dbáti určitých směrnic, aby hned při jeho zaznění byl chápán tak, jak v dalším postupu se s ním nakládá.

Při čtyřhlasé úpravě zdvojuje se pravidelně basový tón, t. j. původní kvintový tón. V druhé řadě mohla by býti zdvojena jeho *sexta*, t. j. původní *tercový* tón. Nejméně ke zdvojení vhodna jest jeho kvarta, právě pro dvojakost tohoto tónu.

87.



Kvartsextakord jest akordem vysloveně *spojovacím* (př. 88a), vázajícím dva jiné akordy, kvintakord se sextakordem nebo naopak, nebo akordem *vyplňujícím*, který doplňuje takt na lehké době po svém kvintakordu nebo sextakordu z doby těžké. Př. 88b).

88.

a) b)

T D $\frac{4}{2}$ T 6 T T $\frac{4}{2}$ D 6

V prvním případě nazýváme ho *průchodným*, bas *prochází* mezi *c* a *e* tónem *d*, jenž je basovým tónem kvartsextakordu, v druhém *následným* kvartsextakordem.

89.

T D $\frac{4}{2}$ T T D $\frac{4}{2}$ T 6 T 6 D $\frac{4}{2}$ T 6 T 6 D $\frac{4}{2}$ T

Průchodný kvartsextakord vyskytuje se na *lehké* době taktové, jen výjimkou na *těžké* době. Bas *postupuje* k jeho tónu basovému *stupňovitě* a *právě* tak *musí* *postupovati* dále. Výjimkou postoupí ke kvintakordu nebo sextakordu téhož stupně. Viz př. 90. N. B.

90.

N. B. N. B.

S 6 T $\frac{4}{2}$ T T D $\frac{4}{2}$ D 6

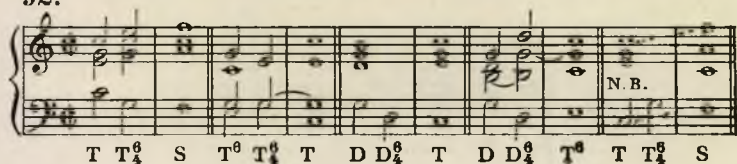
Z příkladů jest patrné, že *kvarta* kvartsextakordu je *ligaturou* vázána již z předcházejícího akordu a při spojení rovněž se *zadržuje*. Ostatní hlasy jsou vedeny *stupňovitě*. Sledujeme-li pozorně postup ke *zdvojitým* tónům i jejich další vedení, můžeme si *vésti* i *volněji* při vedení vrchních hlasů:

91.

S 6 T $\frac{4}{2}$ S 6 T D $\frac{4}{2}$ T T D $\frac{4}{2}$ T

Následný kvartsextakord nastupuje na *lehké* době po kvintakordu nebo sextakordu *téhož stupně* a je v dalším postupu *zcela volný*. Nutno dbáti jen správného postupu *zdvojených tónů*. Vrchní hlasy mají buď vydržené tóny, nebo postupují, nejčastěji protipohybem, k basu.

92.



N. B. Skryté oktávy mezi basem a sopránem jsou chybné, ježto *g* v basu je jen figurativním tónem mezi základními tóny *c* a *f*, které mimo to jsou na přízvukných dobách taktových.

Kvartsextakordy ostatních akordů, vedlejších, jsou řídkým zjevem. Nevádíme příkladů pro ně a také v daných úlohách se jen ojediněle vyskytnou.

Úkol 13. Vpracujeme očíslované basy ze sbírky úloh. Kvartsextakord značí se v generálbasu $\frac{6}{4}$. Pro dominantní v moll naznačuje se zvýšení VII. stupně, v kvartsextakordu sexty tak, že buď se k číslici 6 připsá příslušná posuvka, na př. v a moll: $D_{4\sharp}^{\frac{6}{4}}$, nebo se zvýšení sexty naznačí přeškrtnutím číslice 6: $D_4^{\frac{6}{4}}$.

Pravidlo pro spojovní kvartsextakordu:

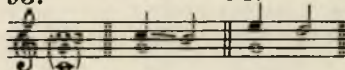
Dbíme nástupu i postupu *zdvojeného basového tónu*, aby nevznikly chybné postupy v oktávách mezi basem a vrchním hlasem, který má zdvojený basový tón.

§ 17. SEXTAKORDY A KVARTSEXTAKORDY PRŮTAŽNÉ STRÍDAVÉ A NÁSLEDNÉ.

O intervalu kvartovém bylo již řečeno, že je ho možno chápati jako *obrat kvinty*, tedy jako harmonickou *konsonanci*, nebo jako harmonickou *disonanci*, když budeme považovati *spodní tón* za *základní*, takže kvarta nebude příslušet k jeho harmonické jednotce.

93.

94.

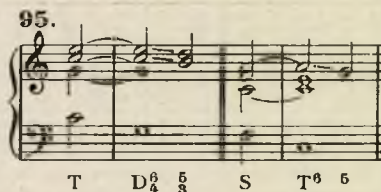


Podobně by tomu bylo i se *sextou*. Jakmile budeme sextu chápati ve smyslu *spodního tónu*, bude harmonicky tónem *disonujícím*. Př. 94.

U sextakordu může tedy býti *sexta* *disonujícím tónem*, jež nutno rozvésti do kvinty. Bude to vlastně *kvintakord se sextou místo kvinty*.

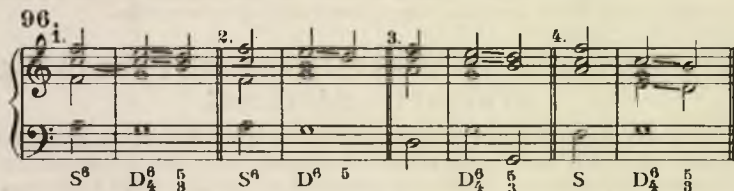
U kvartsextakordu mohou býti *kvarta* a *sexta* *disonujícími tóny*, jež nutno rozvésti, kvartu do tercie a sextu do kvinty. Bude to opět *kvintakord*, ale s *kvartou místo tercie* a se *sextou místo kvinty*.

Takové, vlastně disonující sext- a kvartsextakordy, vznikají často *protažením* některých tónů akordu na *lehké době* přes taktovou čáru na *těžkou* dobu druhého taktu, kde mezitím nastoupil v basu *základní tón nového akordu*. Protažené tóny nejsou jeho součástmi, jsou harmonicky disonantními v poměru k jeho jednotce a je nutno je rozvésti do oněch tónů, jež zastupují.



Takto vzniklé harmonicky *disonující tóny* na *těžké době taktové* nazývají se *průtahy*, tvoří-li akordy, jež známe již pod určitými názvy, nazýváme je *průtažnými*; tedy v našem případě *průtažný sextakord a kvartsextakord*.

Pro tyto průtažné sext- a kvartsextakordy je tedy poznávací značkou: 1. *nastupují na těžké době taktové*, buď *protažením tónů* z předcházející lehké doby (čemuž říkáme, že nastupují *s přípravou*), nebo též zcela *volně*, tedy bez přípravy, 2. *basový tón* se při rozvedení jich, tedy při postupu ve vrchních hlasech, *zadržuje*, zůstává ležeti nebo se *přeloží o oktávu níže*.



V příkladě: 1. je jen kvarta připravena průtahem, sexta nastupuje volně, ale stupňovitě. 2. Sexta nastupuje volně, ale stupňovitě. 3. Kvarta i sexta nastupují volně, stupňovitě. 4. Volné a skočné nastoupení kvarty a sexty.

Nejčastěji se vyskytuje *průtažný kvartsextakord* na *dominantním základním tónu v závěru* (viz dále § 18). Rovněž tak *průtažný sextakord*, ale mnohem řidčeji. Na ostatních základních tónech zřídka, ještě snad na *tonickém základním tónu*, rovněž v závěru.

Odchytky od uvedených charakteristických znaků jsou: Bas *nezůstane* při rozvedení kvartsextakordu ležeti, nýbrž *postoupí* k jinému tónu *hlavního akordu*, jehož základní tón byl v basu.

97. 98.

S D_4^6 6 T S T_4^6 D_4^6 $T_4^6 \frac{5}{3}$

Tímto způsobem mohl by dokonce nastati případ, kde by za sebou následovaly *tři* kvartsextakordy. Př. 98. Jistě ojedinělý případ.

Opakem průtažného kvartsext- a sextakordu jsou akordy, které následují za kvintakordem *nad zadržným základním tónem v basu*. Tedy vždy na *lehké době taktové*. Mohou se rozvésti do kvintakordu, tedy se *vrátiti*, nebo mohou i *zcela volně postupovati dále*. Vracejí-li se, nazývají se vhodně *střídavými*, podle vedlejších střídavých tónů, jimiž vlastně vznikají, postupují-li volně dále, *následnými sext- a kvartsextakordy*. Z příkladů je jasné vše zřejmo a není třeba bližšího výkladu.

99.

$T_5^6 \frac{6}{4} \frac{5}{3}$ $T_5^6 5$ $D_3^6 \frac{6}{4} \frac{5}{3}$ $D_3^6 5$ $S_3^6 \frac{6}{4} \frac{5}{3}$ T^6 $S_5^6 \frac{6}{5} \frac{5}{3}$ T D_5^6 T

a) Střídavé, b) následné kvartsext- a sextakordy.

Úkol 14. Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a správně je funkčními zkratkami označme.

Poznámka. V moll značí se průtažný kvartsextakord 'na dominantě s rozvedením do kvintakordu takto: $D_4^6 \frac{5}{4}$ nebo $D_4^6 \frac{5}{2}$. Posuvka pod pětkou vztahuje se vždy na tercii dominanty!

Pravidlo: Při nástupu průtažných a při postupu následných sext- a kvartsextakordů nutno dáti pozor na *zdvojený tón mezi basem a jedním vrchním hlasem*.

§ 18. ZÁVĚR.

Závěr je spoj dvou akordů, schopný ukončiti uspokojivě hudební větu.

Spoj D—T nazýváme *autentickým* (původním — pravým) závěrem *celým*,

„ T—D „ *autentickým* závěrem *polovičním*.

„ S—T „ *plagálním* (odvozeným) závěrem *celým*.

„ T—S „ *plagálním* *polovičním*.

„ S—D „ závěrem *polovičním*.

Končí-li závěr *tonikou*, je závěr *celý*, končí-li závěr *jiným akordem*, je závěr *poloviční*.

Poloviční závěr nazývá se tak proto, že často končí jím *polověta, věta uprostřed*, má-li tam závěr. Polovičním závěrem může být *každý spoj dvou akordů*, jen když konečným akordem není tonika. Tedy II.—III., III.—IV., IV.—V. a rovněž V.—VI., tedy t. zv. *klamný závěr*. Také I.—III., I.—VI., I.—II.

Závěry jsou dokonalé: harmonicky, jsou-li oba akordy v původní formě (nejsou-li v obratu) a je-li konečný akord v oktávové poloze, *melodicky*, postupuje-li melodie *k oktávě základního tónu* akordu *stupňovitě*, *rytmicky*, nachází-li se *konečný akord na těžké době*.

Nejsou-li tyto podmínky splněny, nazývá se závěr *zeslabeným* nebo *nedokonalým*. Může být různě kombinován. Na př. rytmicky dokonalý, ale harmonicky a melodicky nedokonalý a t. p.

Velmi často mívá *autentický závěr* *průtažný kvartsextakord* před kvintakordem dominantním. Takový závěr stal se přímo typickým závěrem v hudbě klasické a romantické.

Následuje několik závěrů s průtažným kvartsextakordem na dominantě, u nichž jest naznačeno: *hd*—harmonicky dokonalý, *hs*—harmonicky zeslabený, *md*—melodicky dokonalý, *ms*—melodicky zeslabený, *rd*—rytmicky dokonalý, *rs*—rytmicky zeslabený.

100.

1) auth. C: T S⁶ D⁶₄ T °T⁶ S D⁶₅ T T S D⁶₄ T
c: °T °S⁶ D⁶₄ °T⁶ °S D⁶₅ °T °S D⁶₄ °T

2) hd md rd

3) hs ms rd

4) hs ms rs

5) plag.

6) polov. hs ms rd

S T⁶₄ D⁶₄ T⁶₄ D T S T T⁶ S T D
°S °T⁶₄ D⁶₄ °T⁶₄ D⁶₅ D⁶₄ °T °S °T D⁶₄

V následujících příkladech podány jsou různé závěry s pomocí akordů všech stupňů. Závěr pouze o spoji dvou akordů je vždy málo přesvědčující. Skutečně přesvědčující závěr dá *sled všech tří zákl. harmonií*: S—D—T, nebo D—S—T. Poněvadž máme i v tónině jednoduché *tři dominantní, tři subdominantní akordy*, je pochopitelné, že se dá kombinací mnoho vytěžiti.

101. Authentické.

101. Authentique. 

S D^6 T S D^6 T D D^6 T D D^6 T S T D T S T D^6 T

102. Plagátní.

102. Piagnini.

103. Poloviční.

103. Polovitchi.

D S T \flat^6 T D S T D S T

S T D

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with some ties. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. Below the staff, the lyrics are written in a stylized font: 'D T⁶ S T T⁶ S T S⁶ T S⁶ T⁶ T S T⁶ S D S⁶ D T⁶ S⁶'. The notes are aligned with the corresponding notes in the melody.

Úkol 15. Harmonisujeme *neočíslované* basy ze sbírky úloh a správné akordy označíme číslováním i zkratkami.

Poznámka k úkolu. Každý tón v basu může být primou, tercí nebo kvintou akordu. Primy i tercie akordů jsou zcela volnými tóny až na ciliuži tón. Ale ten je zatím jist dán. Kvinty nejsou již volnými tóny. Chceme-li použít kvartsextakordu, můžeme tak učiniti: a) když bas zůstane při rozvedení ležeti, což bývá často v závěru v předposledním taktu, b) když bas jde stupno k tónu, jejž chceme harmonisovati, a také stupno od něho. Pamatujme ještě, že po dominantě je nejlépe T nebo ŠT.

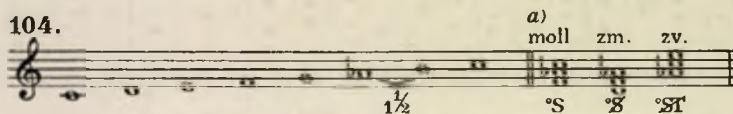
Když jsme stanovili, kterým akordům tóny v basu náležejí, máme vlastně očíslovaný bas, který známým způsobem vypracujeme. Nezapomeňme na vhodný a dobrý závěr.

§ 19. SMÍŠENÁ TÓNINA DUROVÁ.

HARMONICKÉ DUR NEBO MOLL-DUR.

Vznikne zavedením *mollové subdominanty* do durové tóniny. To vede ke snížení VI. stupně ve stupnici.

104.



Mezi VI. a VII. stupněm nalézá se týž zvětšený krok jako v tónině mollové.

Změnou subdominantní tercie změní se všechny subdominantní akordy. Př. 104a).

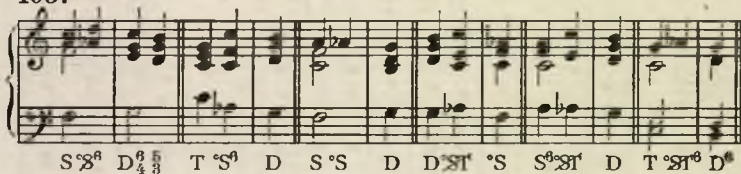
Na II. stupni obdržíme *zmenšený*, na VI. stupni *zvětšený kvintakord*, oba *disonující*. (V moll byl na III. zvětšený, na VII. zmenšený.)

Nejčastěji vyskytuje se *mollová subdominanta*, pak *zmenšený kvintakord II. stupně v obratu sextakordovém*. Nejméně zvětšený kvintakord VI. stupně.

Většinou nastupují po akordech *durové subdominanty snížením její tercie*, takže tohoto harmonického dur se jen náhodně používá, když je toho třeba. (V tom je rozdíl mezi mollovou tóninou, kde naopak se většinou používá akordů durové dominanty.) Mimo to mohou nastoupiti po T a postupovati k D, *zvětšený kvintakord VI. stupně též po D v klamném spoji*. Postupuje k °S zpět, nebo opět k D.

Následují příklady nastoupení a postupu těchto akordů.

105.



Úkol 16. Vypracujme očíslované basy ze sbírky úkolů a označme je funkčními zkratkami.

§ 20. HARMONISACE MELODIE V SOPRÁNU.

Jednotlivé tóny dané melodie mohou býti opět *primou*, *tercií* nebo *kvintou* kvintakordu. Omezení, které způsobilo pozornější výběr tónů basu, při tónech v sopráně není. Jen *citlivému tónu* jest třeba věnovati trochu pozornosti a harmonisovati ho vhodným akordem.

Jakých akordů můžeme použiti? Všech kvintakordů kromě VII. stupně v dur i moll. Všech sextakordů bez výjimky. Kvartsextakordu jen tenkrát, když ho budeme moci správně dále spojit. Opakujme možnosti: 1. bas

postupuje *ke kvintě i od ní stupmo*, 2. bas *zůstane* při rozvedení do kvintakordu nebo sextakordu *ležeti* nebo *skočí do oktávy*, 3. bas *jde volně ke kvintě*, kvartsextakord *vymění se za kvint-* nebo *sextakord téhož stupně*. Příklady 106 a 107 přinášejí všechny tři druhy kvartsextakordu použity.

Postupujme takto: a) Stanovme nejdříve závěr. Je-li možno uplatnit v předposledním taktu průtažný kvartsextakord nebo sextakord, nenechme si tu příležitost ujít. Poznáme snadno, hodí-li se, když napíšeme do basu základní tón dominanty. Tóny melodie zkusíme harmonisovati kvartsextakordem a kvintakordem.

b) Volíme basové tóny podle nalezených akordů. Strídejme akordy. *Neopakujme dvou stejných*. Nejvýše vyměňme *sextakord* a *kvintakord* (nebo naopak), ale jen v témže taktu. Nikdy přes taktovou čáru. Bas vedme většinou *protipohybem* (avšak nikoliv z oktávy do oktávy, z kvinty do kvinty), souběžně někdy *v terciích* nebo *sextách*, v rovném pohybu do *tercie* nebo *sextu*. Zřídka k oktávě nebo kvintě. *Neopakujme* ve dvou taktech za sebou na *stejných* dobách *stejně* tóny. Nevedme bas nikdy *sextovým* intervalem *dolů*, nýbrž nejvýše kvintovým. *Sextou* možno *dolů* skočiti jen když vyměňujeme kvintakord za sextakord. Skok do *oktávy dolů* je přípustný. *Nahoru* možno skočiti do *všech intervalů* větších než kvinta, když *nastoupí sekundový obrat*. I v basu je dobře, když *nejvyšší tón se neopakuje*.

c) Vyplňme střední hlasy podle známých pokynů. Pozorujeme při tom postup zdvojených tónů, aby nevznikly oktávy.

Následuje harmonisovaný soprán. Postup práce je patrný podle písmen a), b), c).

106.

b) T S D[♭] T S[♯] S D S[♯] S T[♯] S[♯] T[♯] D[♯] S[♯] T

a)

107.

b) T D[♯] D[♯] T D[♯] T D[♯] S[♯] S[♯] D[♯] S[♯] T S[♯] T[♯] S[♯] D[♯] T

a)

Poznámky: Příklad 106. Závěr zde zabírá celé tři takty. V 6. taktu je S, v 7. je D a v 8. teprve T. Při rozvedení kvartsextakordu na základní tón dominanty je *skok basu do spodní oktávy obligátní*. Jen když se nenechá pro příští houbku provést, nechá se v basu

celá nota. Souběžný postup sopránu a basu je naznačen. *Příklad 107*: Takt 1.: kvartsextakord dominantní nastupuje stupmo a vymění se za sextakord. Takt 2. přináší průchodný kvartsextakord. Skok a krok v rovném pohybu do oktávy v 5. taktu je naznačen \wedge . V závěru nebylo možno uplatnití průtažný kvartsextakord. Bas má v taktu 5.—6. blízko sebe též tón *g*. Je to mimo to nejvyšší tón. Nápravu možno provést v 5. taktu, kde místo sextakordu na 2. době lze použít *G dur* kvintakordu. Tím získá celý bas.

Důležité upozornění. Nikdy nepoužívejme akordů *mollové* — *durové* dominanty *za sebou*. Bylo by nutno chromaticky měnit VII. stupeň, což není nikdy pěkné. Je však téměř vždy možno, vložit mezi ně některý subdominantní akord.

108.

Úkol 17. Harmonisujeme melodie ze sbírky úloh a správně akordy očíslováme a zkratkami označme.

Poznámka: Je možno vypracovati k danému sopránu bas, bez ohledu na akordy tím způsobem, že volíme intervaly takto:

1. *Tercie* nebo *sexta* v rovném, souběžném i protipohybu.

2. *Oktávy* a *kvinty* protipohybem, ale nikoli dvě oktávy nebo dvě kvinty za sebou. V rovném pohybu možno použití za sebou oktávu a kvintu podle pravidla: *soprán krok, bas skok* nebo naopak. (Krokem rozumíme sekundu a tercii, skokem kvartu a kvintu!)

§ 21. CHARAKTERISTICKÉ DISONANCE.

K charakteristickým tonálním disonancím náležejí akordické útvary, které obsahují *disonující intervaly*, vzniklé mezi tonálně *kritickými* tóny. V přirozeném akordu *g h d f a*, který je buď přirozenou dominantou v *dur* nebo přirozenou subdominantou v *moll*, nachází se tento disonující interval mezi *tercovými tóny* spodního *durového* a *vrchního mollového* akordu, tedy mezi *h—f*. Tato *zmenšená kvinta* je *charakteristická* pro přirozené dominanty i subdominanty, které jsou ve formách čtyřzvukových a pětizvukových. Když tento přirozený akord rozvedeme do *durové* toniky *c e g* nebo do *mollové* toniky *a c e*, postupují oba tóny *h—f* *stažmo půltónovým* krokem k tercii *c—e*. V čisté tónině *durové* i *mollové* je jen *jedna zmenšená kvinta*, která v *dur* je součástí dominanty, v *moll* součástí subdominanty. V tóninách smíšených jsou dvě zmenšené kvinty, jedna v dominantě, druhá v subdominantě. V *C dur* *h—f*, v *c moll* *d—as*, v *C dur* a *c moll* harmonickém *h—f* a *d—as*, tedy na *člívém* tónu *vrchní* zmenšená kvinta, na *malé subdominantní tercii* *spodní* zmenšená kvinta.

a) DOMINANTNÍ SEPTAKORD.

Přidáme-li k dominantnímu kvintakordu další tercii: g h d f, obdržíme čtyřzvuk, jehož nejvyšší tón tvoří se základním tónem interval septimový. Od tohoto intervalu má tento čtyřzvuk název *septimový akord*, nebo zkráceně *septakord*.

Septakord postavený v tónině durové nebo harmonické mollové (dur-moll) na dominantním základním tónu, skládá se:

Z durového kvintakordu a malé septimy. Je charakteristickým akordem právě pro dominantní harmonii a proto nazýván *dominantním septakordem*.

Úkol z paměti: Postavme rychle na každém tónu dominantní septakord. Postupujme takto: postavíme durový kvintakord a na kvintě přidáme *malou* tercii. Tak obdržíme malou septimu, celek dá dominantní septakord. (Sekundy, tercie a kvarty na čisté kvintě postavené shodují se v *jakosti* s intervaly postavenými na základním tónu. Tedy *malé* septimě na základním tónu bude odpovídati *malá* tercie na čisté kvintě, *velké* septimě *velká* tercie, *zmenšené* septimě *zmenšená* tercie. Pamatujme si tuto shodu.)

Podle základního a septimového tónu, které tvoří interval septimový, nazývají se i *obraty* septimového akordu, v nichž tvoří ovšem obrat malé septimy, t. j. *velkou sekundu*. Budou tudíž vždy vedle sebe, budou sousediti.

109.



Tato sekunda *nalézá se* buď *nahoře*, *uprostřed* nebo *dole*, jak jest patrné z příkladu. Poněvadž v generálbasu značí se akordy číslicemi podle intervalů, jež tvoří vrchní tóny se spodním (s basem), bude se značiti:

prvý obrat $\frac{6}{5}$

druhý obrat $\frac{4}{3}$ v moll $\frac{6\sharp}{3}$ $\frac{6\sharp}{3}$ nebo $\frac{6}{3}$

třetí obrat 2 v moll $\frac{4\sharp}{2}$ $\frac{4\sharp}{2}$ nebo $\frac{4}{2}$

a názvy jejich podle toho:

1. kvintsextakord	=	$\left\{ \begin{array}{l} \leftarrow \text{sekunda} \\ \leftarrow \text{tercie} \\ \leftarrow \text{tercie} \end{array} \right.$
2. terckvartakord	=	
3. sekundakord	=	
		$\leftarrow \text{sekunda}$

Pravíme: *kvintsextakord* je *prvý* obrat septakordu s *tercovým*,
terckvartakord je *druhý* obrat septakordu s *kvintovým*,
sekundakord je *třetí* obrat septakordu se *septimovým*
tónem v basu.

Úkol z paměti: Postavme v každé tónině durové i mollové dominantní septakord a utvořme všechny jeho obraty. Úkol může též zníti: Utvořme dominantní terckvartakord z D dur! Odpověď: e g a cis.

Uvedeni dominantniho septakordu.

Dominantní septakord i jeho obraty mohou nastoupiti po každém akordu tonickém nebo subdominantním a tím snáze ovšem po kvintakordu dominantním a jeho obrazech.

110. 111. 112. 113.

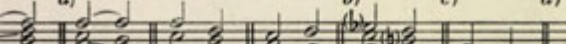
Měkce zní nastoupení každého čtyřzvuku, když efektivně disonující tóny nastupují, jsouce připraveny. *Přípravou disonance* nazýváme takové nastoupení tónů disonanci tvořících, z nichž jeden tón zazní dříve, druhý o něco později. Př. 110 a 111. Nastupuje-li septimový tón stupňovitě za oktávou základního tónu po zaznění kvintakordu tak, že jest vlastně připraven základní tón, nazýváme takový nástup septimového tónu *nástup v průchodu*, nebo prostě *septima průchodná*. Př. 111. Po jiných tónech nazývá se *následná septima*. Př. 111a).

Volně bez přípravy mírní se tvrdost nástupu protipohybem hlasů.
Př. 112.

Velmi nevhodným jest nástup septimy v rovném pohybu a skočmo, ježto vždy jest možno se tomu vyhnouti. Př. 113.

U dominantního septakordu jest rovněž možno vynechati kvintu a nahraditi ji zdvojením základního tónu. I tercový tón lze někdy vynechati, ač to má býti řídkou výjimkou.

Pro spojení S—D jsou platná všechna pravidla platná pro postup *kvintových tónů*. Pro postup zdvojených tónů jen potud, pokud následuje septakord se zdvojeným základním tónem a vynechanou kvintou. Je tedy připojení úplného dominantního septakordu k subdominantě snadnější, ježto nelze učiniti chybných souběžných oktav.

114. 

Jak patrně z prvního příkladu, nestačí zadržeti *společný* tón k vyvarování se chybných postupů hlasů. Zadrží-li se tón, který *v druhém akordu je septimou*, jde vždy o spojení *nepříbuzných* akordů a proto *nutno* opět dbáti postupu *kvintových* a také *zdvojených tónů*. Příklad a) podává septimový

akord s vynechanou kvintou a zdvojeným základním tónem, b) velmi častý nástup dominantního septakordu po průtažném kvartsextakordu na dominantě. Všimněme si v tomto případě generálbasového označení. Jak patrně stačí číslice 7, v moll posuvka pro tercový tón pod ní. c) Postup od čisté kvinty ke zmenšené není chybný (stejně jako každý postup z čistého, prázdného intervalu k plnému), ale není také pěkný. Zní drsně. Vhodnějším je nástup d) — volné rozvedení průtažného $\frac{7}{4}$.

Rozvedení dominantního septakordu

děje se pravidelně do *tonického kvintakordu*.

Základní tón D⁷ přejde k základnímu tónu T.

Citlivý tón stoupá o stupeň. } *Charakteristická zmenšená kvinta rozvádí se*
Septimový tón klesá o stupeň. } *do primy a tercie tonického kvintakordu.*

Kvintový tón je volný, obvykle klesá, může však i stoupat.

115.

(S D⁷ T) (S D⁷ T) (S D⁷ T) (D D⁷ T) (D⁷ T)

Z příkladu je patrné, že charakteristická zmenšená kvinta *h—f* rozvádí se *stažmo* v dur půltónovým postupem obou tónů k tonické tercii *c—e*, v moll postupuje citlivý tón půltónově, vrchní součást zmenšené kvinty *celotónově* k tonické tercii *c—es*. Celotónový postup v moll nás nepřekvapí, neboť víme, že zmenšená kvinta *h—f* je do mollové tóniny uměle zavedena, není tam přirozená.

Při přísném rozvedení úplného septakordu do T obdržíme neúplný tonický kvintakord (a), a naopak při rozvedení neúplného septakordu úplný tonický kvintakord (b). V příkladě c) kvinta stoupá.

Kromě pravidelného rozvedení lze použít i rozvedení do *kvintakordu VI. stupně (ST)* ve známém již *klavném spoji*. Děje se *protipohybem*, jen *citlivý tón stoupá*.

116.

D⁷ ST

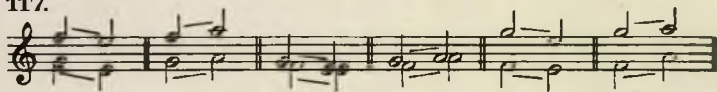
Odchyly od přísného rozvedení.

Týkají se *nepravidelného rozvedení*:

1. Součástí charakteristické *zmenšené kvinty*. Buď *oba tóny stoupají*, nebo *oba klesají*, nebo *septima stupmo stoupá a citlivý tón o tercii klesá* (jen ve vnitřních hlasech!). Jen v prvním případě je třeba pozornosti, aby nevznikly postupy od zmenšené k čisté kvintě. Oba tóny *nesmějí spolu tvořit kvintový interval*. Souběžný postup je možný jen když spolu tvoří *obrat kvinty, kvartu*.

2. Součástí *intervalu septimového*. Septimový interval *nesmí* být nikdy rozveden *v rovném pohybu do oktávy*, právě tak jako jeho obrat *sekunda do jednozvuku*, nebo rozšířená sekunda na nonu do oktávy.

117.

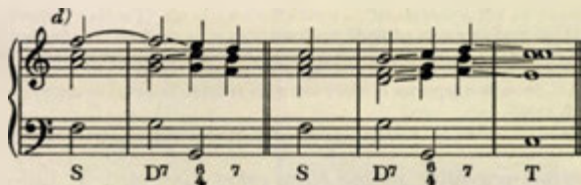


Klesá-li tudíž základní tón o tercii, pak musí být septima vedena stupmo nahoru. Při rozvedení septakordu do tonického sextakordu nebo do kvintakordu III. stupně je tomu vždy tak. Citlivý tón smí stoupat jen v tom případě, tvoří-li se septimou interval *kvartový*. Jinak musí být veden dolů k tonické kvintě. U neúplného septakordu je možné, že zdvojený základní tón i ve vrchních hlasech klesá o tercii. I v tom případě musí septima stoupat, přes to, že se septakord rozvádí do kvintakordu. Tvoří-li septima se základním tónem sekundu, pak *nemůže základní tón o tercii klesat*.

118. a) b) chybně

c) chybně chybně chybně

D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T D⁷ T



a) Citlivý tón je ve středních hlasech veden volně. Tím docílí se při rozvedení úplného tonického kvintakordu.

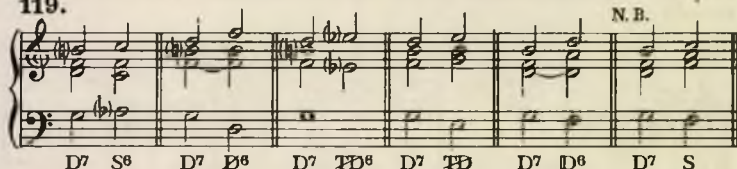
b) Septima i citlivý tón stoupají, tvoří spolu kvartu. Tvoří-li kvintu, je nebezpečí kvint. V tom případě musí citlivý tón klesat.

c) Rozvedení do tonického sextakordu, základní tón o tercii klesá a septima stoupá. V 5. taktu klesá zdvojený základní tón v sopránů a septima rovněž stoupá. V 6.—8. taktu chybné rozvedení intervalu septimového.

d) Zřídka následuje po D⁷ tonický kvartsextakord. Nejčastěji v závěrech, kde nad základním tónem dominanty nastoupí po dominantním septakordu kvartsextakord, aby se ihned zase rozvedl do dominanty.

Od rozvedení D⁷ rozeznáváme pouhé jeho *spojení*. Může býti samozřejmě spojen se všemi kvintakordy a sextakordy, mimo T a ST, do nichž se rozvádí.

119.



N. B. Nejméně vhodné spojení. Zato spojení D—S kvintakordů je dobré.

Úkol 18. Vypracujeme očíslované basy ze sbírky úloh a správně označme funkčními zkratkami. Při vypracování sopránů předem nezapomeňme na septimu v sopránů. Nástup s přípravou nebo protipohybem.

Pravidla: D⁷ nastupuje buď s přípravou disonující septimy, t. j. zadržením tónu z předcházejícího akordu, nebo volně, protipohybem se základním tónem. V rovném pohybu nastupuje buď septima stupmo a základní tón skočmo, nebo naopak, základní tón stupmo a septima skočmo. Často zazní jen dominantní kvintakord a septima následuje jako průchodný tón na lehké době. Rovněž je septima připravena, následuje-li septakord po průtažném kvartsextakordu nebo sextakordu.

Rozvádí se do tonického kvintakordu nebo do kvintakordu VI. stupně. V obou případech septima klesá stupmo a citlivý tón stoupá stupmo. Při rozvedení do toniky může citlivý tón ve středních hlasech klesati k tonické kvintě, nebo může býti u septakordu kvinta vynechána a zdvojen základní tón. Při rozvedení do VI. stupně je lépe, když je septakord úplný.

Výjimkou rozvádí se septakord do tonického sextakordu (a zcela výjimečně do kvintakordu III. stupně) a v tom případě musí septima stoupati a citlivý tón klesati (nebo se zdržeti). Je-li citlivý tón nad septimou a tvoří s ní interval kvartový, může stoupati souběžně se septimou. Rozvedeny do tonického kvartsextakordu septima i citlivý tón obvykle klesají. Stoupá-li septima i citlivý tón a tvoří spolu interval kvintový, je nebezpečí souběžných kvint!

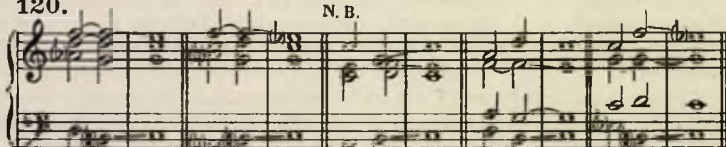
Rozvedení obrátů dominantního septakordu

řídí se týmiž pravidly: *septima klesá, citlivý tón stoupá*. V důsledku toho rozvádí se:

- a) dominantní kvintsextakord (v basu citl. tón) do tonického kvintakordu,
- b) dominantní terckvartakord (v basu kvinta) do tonického kvintakordu nebo sextakordu,
- c) dominantní sekundakord (v basu septima) do tonického sextakordu.

120.

N. B.

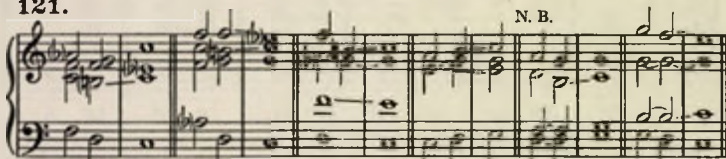


D D^{5b} T S^{5b} D^{5b} T S^{5b} P D^{5b} T D D^{5b} T T^{5b} D^{5b} T

N. B. Základní tón je volný, může tudíž v sopránu přejíti i kvartovým krokem k základnímu tónu toniky. Skryté oktávy mezi basem a sopránem nevadí.

121.

N. B.

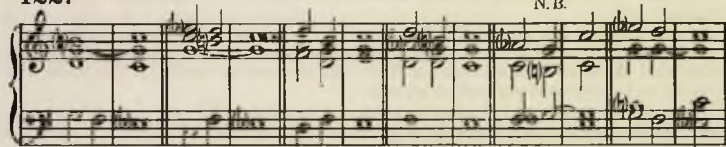


S D^{5b} T S^{5b} D^{5b} T D D^{5b} T S^{5b} D^{5b} T^{5b} D D^{5b} T^{5b} T D D^{5b} T

N. B. Septima ve středních hlasech jde stupňovitě nahoru.

122.

N. B.



DD^{5b} T^{5b} T D^{5b} T^{5b} D D^{5b} T^{5b} D^{5b} D^{5b} T^{5b} S D^{5b} T^{5b} T^{5b} D^{5b} T^{5b} DD^{5b} T

N. B. Základní tón zdvojen, kvintový vynechán.

Septimový akord a jeho obraty lze mezi sebou spojovati. Při tomto spojení nejde o jejich *rozvedení*, jsou tudíž všechny tóny tóny volnými. Není však vhodné, aby při tom postupovaly všechny hlasy, takže by na př. nastupoval základní tón a septima v rovném pohybu k intervalu septimovému nebo sekundovému.

123.

nevhodné vedení hlasů

D^6 D^7 D^{13} T D^{13} D^6 D^{13} D^7

Velmi nevhodné jest, dominantní *sekundakord* vystřídati *septakordem*. Ještě *kvintakord* může následovati, když za ním následuje tonický sextakord, takže septima se dodatečně přece rozvádí, a)

124.

a) b) nevhodné

D^2 D T^6 D^7 8 T D^2 D^7 T D^8 7 T

b) podobné vedení septimy v sopráně.

I obraty septakordu lze *spojiti* s jinými akordy než s T, po př. s *ST*. Je však třeba, aby *sekunda*, tvoří-li ji hlasy, byla *správně* vedena. Naproti tomu, tvoří-li hlasy *nonu* nebo *septimu*, mohou tóny býti vedeny mnohem volněji. Samozřejmě, že při spojení jsou všechny tóny volné.

125.

N.B.

D^6 S^6 D^7 D^6 T^6 D^6 D^{13} S^{13} D^6 D^{13} T^6 D^2 D^2 S D^2 D^2 T

Akordy, jež následují za dominantou, jsou povahy akordů průchodných, spojovacích. Ve všech případech spojení buď postupuje *stupno septima* nebo *prima*, nebo *oba dva tóny*.

58

Odskočí-li citlivý tón k jinému tónu dominantní harmonie, lze formy vystřídati.

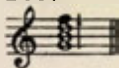
b) SUBDOMINANTA SE SPODNÍ SEPTIMOU (PŘIDANOU SEXTOU)
A STŘÍDAVÁ DOMINANTA.

Další charakteristickou tonální disonancí je subdominanta se spodní septimou. Jako *přirozená* dominanta přibírá malou septimu *nahoru*, tak *přirozená* subdominanta (tedy mollová) přibírá malou septimu *dole*, pod základním tónem.

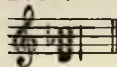
Dominantní septakord:

Subdominanta se spodní septimou:

128.



128 a)



Tato subdominanta vykazuje ve stavbě tytéž intervaly směrem *dolů* jako dominanta směrem *nahoru*: *velká* + *malá* + *malá* *tercie*. Jsou tudíž shodny v intervalech, z nichž se skládají, jenže v opačném směru. Subdominanta obsahuje *charakteristickou zmenšenou kvintu*, mezi *tercií* (citlivým tónem klesajícím) a *spodní septimou*, dominanta ji měla mezi *tercií* (citlivým tónem stoupajícím) a *vrchní septimou*. Dominantní *tercie* *stoupala*, *septima* *klesala* při rozvedení, subdominantní *tercie* bude *klesat* a *spodní septima* *stoupat*. Tedy úplná protichůdnost v tonálním napětí. A v tom je jejich hodnota harmonická.

129.

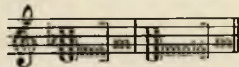


Jest mnohem snadnějším a proto obvyklejším stavěti akordy ve směru nahoru, na primě. Je to jaksí v naší přirozenosti. Všimneme-li si tohoto čtyřzvuku a zkoumáme, na které *primě* bychom ho v *tónině* našli, seznáme, že na II. stupni v *tónině mollové*. Ale i v *tónině durové* je možno na II. stupni postavit septakord. Ale ten liší se svou stavbou od něho. Nebude nám to divné, vzpomeneme-li si, že v *durové tónině* máme *tonální subdominantu* (totiž *durovou*) a nikoliv *přirozenou* (mollovou).

Septakord na II. stupni v moll skládá se ze *zmenšeného kvintakordu* a *malé septimy* a nazývá se proto *zmenšeně malý*.

Septakord na II. stupni v dur skládá se z *mollového kvintakordu* a *malé septimy* a nazývá se *mollovým*.

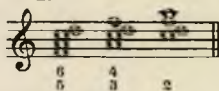
130.



Obraty těchto čtyřzvuků tvoříme právě tak, jako jsme je tvořili z dominantního čtyřzvuku, a také je tak nazýváme:

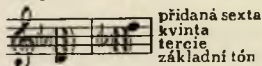
s *tercovým* tónem v basu — *kvintsextakord*,
s *kvintovým* tónem v basu — *terckvartakord*,
se *septimovým* tónem v basu — *sekundakord*.

131.



Seskupíme-li tóny tak, aby *základní tón subdominantní* byl v basu, obdržíme vlastně první obrat — *kvintsextakord* — septakordu II. stupně. Nyní se přidaný disonující tón nachází *nad kvintou*

132.



jako *přidaná sexta* (proto znaménko + (t. j. kvintakord plus sexta) a útvar tento je nazýván *subdominantou s přidanou sextou*.*)

Víme nyní, bude-li řeč o *subdominantě s přidanou sextou*, že je to septakord II. stupně nebo některý jeho obrat, avšak jeho *prima není* základním tónem, nýbrž naopak, *tónem disonujícím*, přidaným ke kvintakordu subdominantnímu. Základní tón subdominantního kvintakordu je též základním tónem útvaru s přidaným disonantním tónem. Viz př. 132.

Septakord označíme $S+7$ — disonující tón je dole

Kvintsextakord označíme $S+6_5$	} disonující tón je ve skupině sekundové vždy onen <i>vyšší</i> tón, a proto musí zna- ménko + státi vždy před <i>vyšší</i> číslicí, u sekundakordu před 2.
Terckvartakord označíme $S+4_3$	
Sekundakord označíme $S+2$	

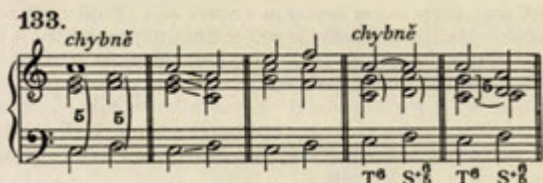
Nastoupení a rozvedení.

Septakord II. stupně uvádí se nejčastěji po subdominantě nebo po tonice. Subdominanta se prostě doplní na čtyřzvuk. Nastupuje-li po tonice molový septakord II. stupně v dur, je třeba opatrnosti, aby nevznikly

*) Ke kvintakordu *přidaná sexta* bývá nazývána též *ramovskou sextou*, podle slavného francouzského skladatele a theoretika Jean Philippe Rameau, který ve své „*Traité de l'harmonie*“, vydané r. 1722, na tuto sextu a její charakteristickou disonanci u subdominanty upozorňuje. Rameau je vůbec zakladatelem moderní nauky o harmonii. Mezi jiným též nauky o obrazech akordů a t. zv. *Basse fondamentale*, základních tónů, k nimž náležejí různé akordy, třeba tento tón v akordu ani nezněl. V nauce této kotví nauka *Riemannova o tonální funkci*, již jest i v této knize užito.

Hugo Riemann (1849—1919), slavný německý hudební vědát. Napsal nauku o harmonii na funkčním podkladě a mnoho jiných knih téměř všech oborů hudebních.

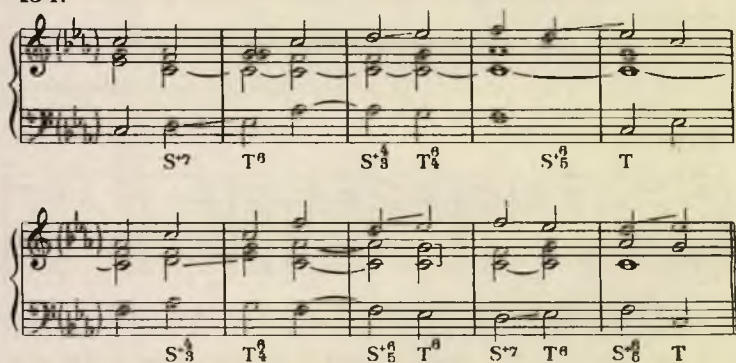
souběžné čisté kvinty, neboť tonika a II. stupeň jsou *sousedními* akordy. *Nespoléhejme se na společný tón*, který u septakordu II. stupně je septimou (vrchní). Nejlépe když společný tón nezadržíme a vrchní hlasy budou postupovati protipohybem s basem, nebo když kvintu u septakordu vynecháme a zdvojíme jeho tercii, která je vlastně základním tónem subdominantním.



Nástup po obrazech tonického kvintakordu, při zadržení společného tónu, je snadný, dáme-li pozor na *kvintový interval ve vrchních hlasech*, podobně jako při spojování sextakordů.

Při rozvedení tohoto útvaru do toniky postupuje *disonující tón*, u septakordu *prima*, t. j. *spodní septima*, u obrátů *vrchní tón ve skupině sekundové*, vždy *stupmo nahoru k tonické tercii*, ostatní tóny postupují nejkratší cestou, *základní tón*, je-li v basu, odskočí k základnímu tónu toniky nebo jde stupmo k tonické tercii nebo kvintě.

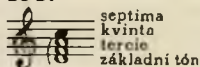
134.



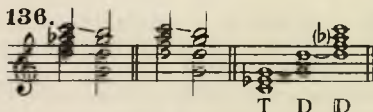
Střídavá dominanta.

Septakord II. stupně má však ještě jednu funkci v tónině. Budeme-li ho pojímati tak, že jeho *prima* bude *základním tónem* a *disonující tón* bude *nahoře*, *vrchní septima*, pak bude celý útvar *dominantou*, avšak nikoliv přirozenou, která má durovou tercii, nýbrž *vedlejší dominantou*.

135.



Zacházíme s ní ovšem zcela tak jako s dominantním septakordem. Budeme tudíž rozváděti *vrchní* septimu *stupmo dolů*. Poněvadž rozvodným akordem této vedlejší dominanty je právě dominantní trojzvuk nebo čtyřzvuk, má v tónině funkci *druhé* dominanty, na *druhé čisté kvintě*, kterou označíme dvojitým $D = \mathbb{D}$, značku, kterou jsme zavedli pro *střídavou dominantu*. Rozdíl mezi rozvedením dominantního septakordu a septakordu střídavé dominanty je jen ve vedení tercového tónu. U dominanty byl to citlivý tón, který má určité vedení, zde citlivý tón není a proto tercový tón střídavé dominanty je volný.



Pamatujme:

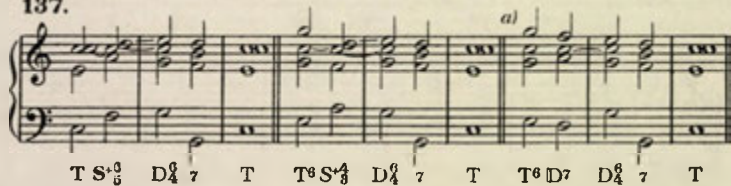
Septakord II. stupně rozvádí se: do *toniky* jako S^+ , *spodní septima* nebo *vrchní přidaná sexta* (t. j. prima II. stupně) kráčí *stupňovitě nahoru* do *tonické tercie*,

do *dominanty* jako *střídavá dominant*, *vrchní septima* kráčí *stupňovitě dolů* k *dominantní tercii*.

Ostatní tóny jsou volné, nejčastěji postupují nejkratší cestou. Základní tón je zcela volný.

Velmi často vyskytuje se S^+ i \mathbb{D} před průtažným kvartsextakordem na dominantě v autentickém závěru.

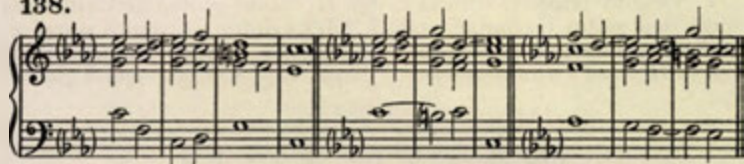
137.



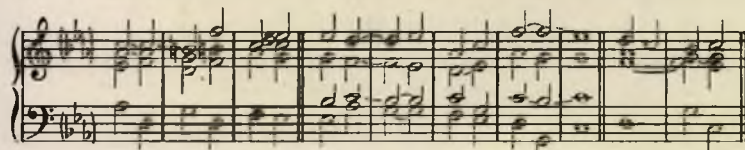
Rozdíl mezi S^+ a \mathbb{D} v tomto případě je jen ve způsobu vedení tónu, který v subdominantě je *přidanou sextou*, kdežto v \mathbb{D} *základním tónem*. V našem případě je tón *d* ve vrchních hlasech veden *stupňovitě nahoru* do *tonické tercie* (průtažné sexty na D), u *a*) však přechází v basu *kvartovým krokem* k *základnímu tónu dominanty*, je tudíž *základním tónem* \mathbb{D} .

Z následujících příkladů jest zřejmé uvedení i rozvedení septakordu v obou funkcích.

138.



TS[♯] TD⁷ D[♯] 7 T TD² D[♯]S^{♯2} T S[♯]S^{♯1} T[♯]D[♯] D²T[♯]

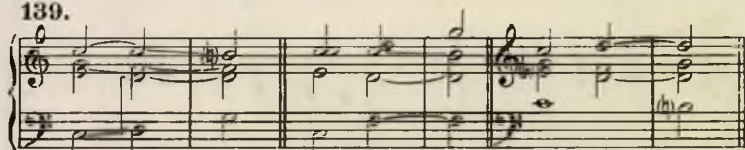


SP D⁷ DD⁶ S[♯]_♯ T[♯] TD[♯] D⁷ TD[♯]S[♯] T[♯] D⁷D⁷ T D[♯] 7 D⁷ T

Odchylky.

a) U septakordu II. stupně ve funkci D⁷ lze vynechati kvintu a zdvojití základní tón. Děje se tak hlavně při rozvedení do dominantního septakordu.

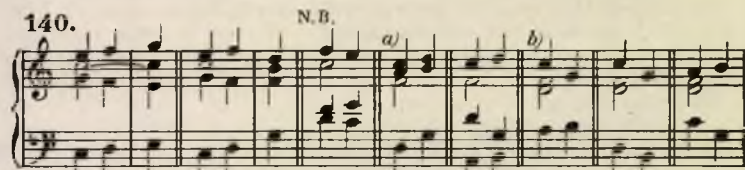
139.



T D⁷ D⁷ T D[♯]_♯ D² T D² D⁶

b) Kvintu lze vynechati a tercii zdvojití v obou funkcích. Ve funkci D⁷ opět před dominantním septakordem. Obrátů jest lépe použití úplných.

140.



T S⁷ T⁶ T D⁷ D⁷ S⁷ T D⁷ D⁷ D[♯]_♯ D[♯]_♯ D[♯]_♯ D[♯]_♯ D⁷ D[♯]_♯ D² D⁷

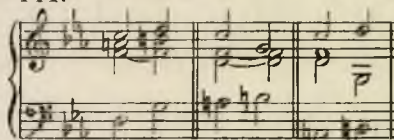
N. B. Spodní septima postupuje nepravidelně dolů.

c) Septimu D⁷ lze v dur ve všech vrchních hlasech vésti stupňovitě nahoru, když následuje D⁷. Kvinta kráčí k citlivému tónu. Př. 140a).

d) Zcela výjimečné odskočení septimy D⁷ o kvartu dolů k základnímu tónu D⁷ je rovněž možné ve vrchních hlasech a dokonce i v basu. Př. 140b).

e) Všechny případy, v nichž kvinta II. stupně postupuje k citlivému tónu, jsou možny i v tónině mollové, když kvintu (VI. stupeň stupnice) *zvýšíme o půl tónu*, aby se odstranil postup hlasu *zvětšenou* sekundou mezi kvintou II. stupně a tercií dominantní (t. j. mezi VI. a VII. stupněm stupnice).

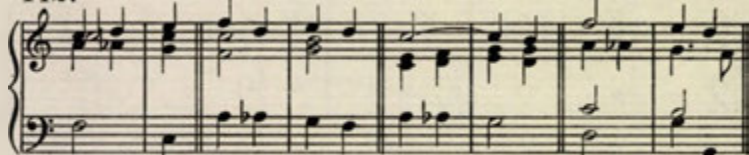
141.



$D_6^7 \frac{7}{4}$ D_4^7 D_3^7 D_2^7 D_1^7 D_0^7

V tónině *moll-dur*, t. j. s *mollovou subdominantou*, obdržíme na II. stupni *týž zmenšeně-malý septakord* jako v tónině mollové. Může nastupovati přímo, nebo, což se často stává, po durové subdominantě, snížením její tercie. Pro přímé nastoupení možno použití všech příkladů, jež byly uvedeny pro tóninu mollovou, neboť subdominanta i dominanta jsou pak *tytéž*, jako v tónině mollové, jen *tonika bude durová*. Pro nástup chromatickým posunutím subdominantní tercie uvádíme několik příkladů.

142.



$S^7 S^6 \frac{6}{4}$ T $S^6 S^5 \frac{5}{4}$ $D^6 =$ $ST^7 S^6 \frac{6}{4}$ $D_4^7 \frac{7}{4}$ $D_3^7 \frac{7}{4}$ $D_2^7 \frac{7}{4}$ $D_1^7 \frac{7}{4}$ $D_0^7 \frac{7}{4}$

I septakord II. stupně lze *spojiti* se všemi akordy kombinovanými i neúplnými. S oněmi akordy, s nimiž má dva — tři tóny společné, bude spojení jen tehdy působiti dojmem změny, když budou postupovati *bas a dva vrchní hlasy*.

Následují příklady těchto spojů.

143.



$S^7 T^6$ $S^6 T^5 \frac{5}{4}$ $S^5 T^4 \frac{4}{4}$ S^4 $S^3 T^3 \frac{3}{4}$ $S^2 T^2 \frac{2}{4}$ $S^1 T^1 \frac{1}{4}$ T $S^6 \frac{6}{4}$ D^6 T^6

Úkol 20. a) Vypracujeme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy správně označíme.

Poznámka k úkolu 20 a) a pravidla:

Analysujeme nejdříve celý příklad. Septakord II. stupně a jeho obraty označíme S^+ , když se rozvádí do toniky, nebo když obrat $\frac{6}{5}$ a $\frac{4}{3}$ se rozvádí do průtažného kvartsextakordu na D. Bývá tomu tak v závěru. Při tomto rozvedení postupuje disonantní tón, u septakordu *spodní septima* (prima II. stupně — bas), v obrazech *vrchní* tón ve skupině sekundové, tedy u $\frac{6}{5}$ sexta, u $\frac{4}{3}$ kvarta *stupmo nahoru* k tonické tercii. Rozvádí-li se septakord do dominanty nebo do průtažného kvartsextakordu (sextakordu) na dominantě nebo jeho obraty do dominanty (ať již do trojzvuku nebo čtverozzvuku), označí se D. Disonující tón, *vrchní septima, stupmo klesá*, při rozvedení do průtažného kvartsextakordu se zadržuje a teprve s rozvedením kvartsextakordu klesá. V obrazech *klesá spodní tón* ze skupiny sekundové, tedy u $\frac{6}{5}$ kvinta, u $\frac{4}{3}$ tercie a u sekundakordu basový tón. Je to ovšem stále tyž tón.

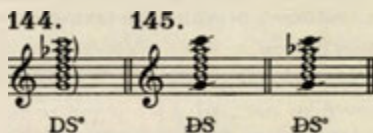
b) Vypracujeme neočíslované basy a správně akordy označíme.

Poznámka k úkolu 20 b). Chceme-li u neočíslovaného basu použít S^+ , nezapomeňme, že v basu nachází se disonantní tón, jež nutno rozvést *stupmo nahoru*. To zn., že S^+ můžeme použít jen tenkrát *v rozvedení*, když tento tón v basu postupuje *stupmo nahoru*. Zato D^7 můžeme použít jen pak, když následuje D a \mathcal{D} , po případě i $\mathcal{D}\mathcal{D}$, ač tu je lhostejno, označíme-li akord S^+ nebo D^7 , ježto následuje kombinovaný akord.

Pracujeme-li nejdříve soprán při očíslování i neočíslovaném basu, musíme pamatovati u S^+ na *přidanou sextu* a u D^7 na *septimu*, jichž může být použito, když postupují, tak jak tyto disonantní tóny vyžadují.

c) SLOŽENÁ DOMINANTA A SUBDOMINANTA.

Spojíme-li dominantu se subdominantou, tedy oba s tonikou kontrastující akordy v jeden souzvuk, obdržíme šestizvuk, který nutně musí vykazovati charakteristiku obou akordů.



Zahrajeme-li si tento souzvuk, poznáme, že skutečně je charakteristický pro obě harmonie. Tato kombinace nebyla však používána v této formě. Byl používán jen její střední výsek, s vynechaným *spodním a vrchním* tónem. Př. 145.

Přeškrtnutá zkratka naznačuje, že spodní tón D a vrchní tón S byl ze souzvuku škrtnut — t. j. vynechán.

Výsek tvoří čtyřzvuk, septimový akord, který se skládá:

ze zmenšeného kvintakordu a $\left\{ \begin{array}{l} \text{malé nebo} \\ \text{zmenšené} \end{array} \right\}$ septimy.

Prvý nazýváme *zmenšeně-malým*, druhý *zmenšeným* septakordem.

Zmenšený septakord.

Zmenšený septakord VII. stupně (DS°) je právě tak důležitým akordem jako dominantní septakord. Je zajímavý již svou sestavou. Skládá se ze

tří malých tercií nad sebe postavených. Doplňme-li ho nahoře oktávou spodního tónu, tvoří septima s oktávou interval *zvětšené sekundy*, která je enharmonicky (zvukově) shodná opět s malou tercií. Proto všechny obraty tohoto septakordu stejně znějí. Není zvukového rozdílu mezi obraty a původní formou.



Této vlastnosti bylo hojně používáno k t. zv. enharmonické modulaci, o níž bude pojednáno později v příslušné kapitole.

Naučme se rychle utvořit *zmenšený septakord na VII. stupni* ve všech tóninách mollových i durových. Je v obou týž, neboť je akordem tónin smíšených: dur-mollové a moll-durové (harmonických).

Poněvadž je *kombinací dominanty i subdominanty*, nadto ve zvuku *velmi mírné disonantnosti*, nastupuje tento akord nejen *zcela volně, v jakémkoliv pohybu*, ale též po kterémkoliv akordu ať *tonickém, subdominantním* nebo *dominantním*.

Rozvádí se do toniky. Může však býti *spojen* jak s dominantními, tak se subdominantními akordy.

Při *přísném* rozvedení nutno rozvésti jak dominantní zmenšenou kvintu (*h—f*), tak i subdominantní zmenšenou kvintu (*d—as*). Dominantní rozvádí se do *c—e*, do spodní tercie tonické, subdominantní do *e—g*, do vrchní tercie tonické. Utvoříme-li pravidlo pro takové rozvedení, bude zníti:

*prima a tercie stupmo stoupají,
kvinta a septima stupmo klesají.*

Při volnějším rozvedení stačí, když jen jedna ze zmenšených kvint se rozvádí přísně, při čemž nutno rozvésti interval septimový tak, že prima (dominantní citlivý tón) stoupá, septima (subdominantní citlivý tón) klesá. (Viz příklad 147.) Při tom jest třeba pozornosti, aby nevznikly chybné postupy od zmenšené k čisté kvintě. Je-li kvinta, kterou volně rozvádíme, v obratu, tvoří-li tóny kvartu, pak toho nebezpečí není.

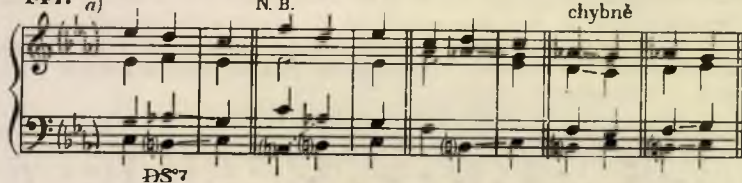
Příklady vše nejlépe objasní. Všimněme si, ve kterých spojích rozvádějí se obě zmenšené kvinty nebo jen jedna, buď dominantní nebo subdominantní.

- Rozvedení septakordu,
- rozvedení kvintsextakordu,
- rozvedení terckvartakordu,
- rozvedení sekundakordu,
- rozvedení obrátů, jež je více funkce *subdominantní*, podle postupu basových tónů,
- spojení s ostatními doškálnými akordy.

147. a)

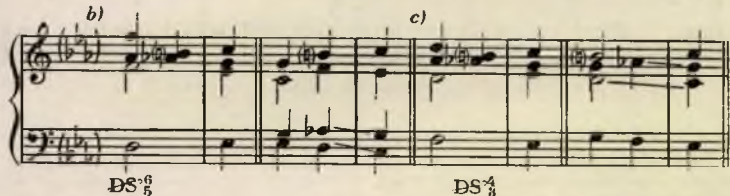
N. B.

chybně



b)

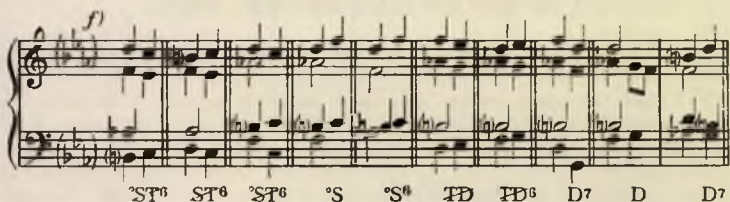
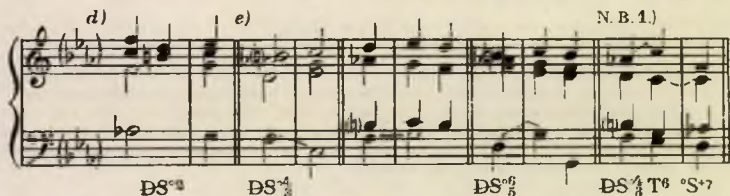
c)



d)

e)

N. B. 1.)

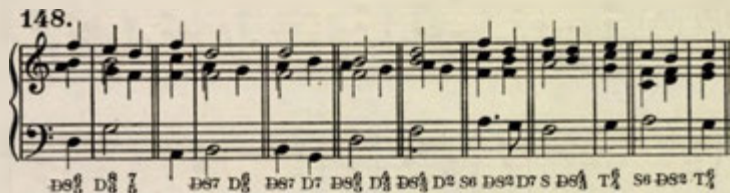


N. B. Příčnost, v níž druhý tón je zmenšenou septimou, není závadna.
 N. B. 1) Zcela volný postup septimy, vlastně subdominantní tercie!

Zmenšeně-malý septakord.

Jakkoliv i tento septakord z durové tóniny je taktéž složen z dominanty a subdominanty, přece daleko se nevyrovná, co do praktického použití, zmenšenému septakordu. Zřídka se vyskytuje ve spojení s tonikou. Častěji stává před dominantou jako akord průtažný. Charakterem je funkce

Příklady, dané pro septakord zmenšený, daly by se vesměs použít i pro zmenšeně-malý septakord. Dole uvedený příklad podává některé jeho spoje s dominantou.



Pravidla: Nejlépe se řídíme při rozvedení septakordu i obrátů do toniky pravidlem: prima a tercie stoupají, kvinta a septima klesají. Tvoří-li tóny jednu kvintu a jednu kvartu, nutno přísně rozvésti jen kvintu. Někdy jsou obě kvinty v obrátu a tvoří kvarty. Pak je rozvedení vůbec snadné. Interval septimový musíme však vždy rozvésti.

Poznámka k úkolu b) : Zmenšeného septakordu a jeho obrátů můžeme použití hlavně tam, kde jest možnost, rozvésti ho do tonického akordu. Následuje-li na lehké době dominantu nebo subdominantu, lze na předcházející době těžké použití zmenšeného, v dur i zmenšeně-malého septakordu. V tom případě bude vždy působiti jako průtažný akord. Naopak může následovati na lehké době za dominantou nebo subdominantou, když je ho možno rozvésti do toniky.

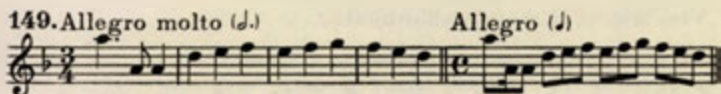
Každý hudební projev, každá melodie, skladba, má určité uspořádání, které nazýváme *hudební formou*.

Tak jako tóny jsou prvky, z nichž se skládají melodie a akordy, tak i forma hudební je složena z menších částí, jež jsou jejím základem. Forma hudební jest rozložena do určitého času, teprve po vyslechnutí celé formy hudební, tedy teprve po uplynutí času, který forma hudební vyplňuje, můžeme celou formu posouditi a pochopiti. Čas odměřujeme v hudbě počítáním *jednotek*, tyto sdružujeme v útvar *taktu*, *takty* sdružujeme opět ve větší celky, t. zv. *věty*, věty po případě *v periody* nebo *v malé písňové formy*. Tyto jsou opětně součástí větších *složených forem*, jako je *ronďová forma* a *sonátová forma*.

Poněvadž čas *měříme*, mluvíme o časomíře, již nazýváme *metrum*. Prvky hudební formy, jež jsou ohraničeny určitým časem, nazýváme *prvky metrickými*.

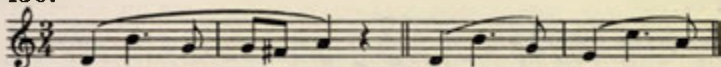
Máme tudíž pro stavbu hudební formy prvky *melodické* a *metrické*, jež se doplňují prvky *harmonickými*.

Nejmenším melodickým prvkem hudební formy jest *motiv*. *Motiv jest melodický úryvek, poměrně krátký*, aby byl jako *celek* zapamatovatelný, který se ve skladbě *opakuje*. Poněvadž si jej po prvním slyšení pamatujeme, snadno jej při opakování poznáváme. Měříme-li jeho délku, musíme si povšimnouti i rychlosti pohybu, počítacích jednotek. V rychlém pohybu může býti rozložen v několika taktech, v pomalém pohybu snad v jednom nebo dvou taktech, ježto v rychlém pohybu co do trvání může býti několik taktů rovno jednomu nebo dvěma taktům v pohybu pomalém. Na příklad:



V prostředním pohybu, ježž označujeme „*andante*“, bude jeho rozměr asi jeden až dva takty. Může tudíž býti motiv *jedno* nebo *dvoutaktový*. Neopakuje-li se ve vícetaktové melodii žádný úryvek, takže nemůžeme ji rozložit na motivy, pak nemůžeme říci, že je složena, nýbrž v tom případě je to celek, ovšem větší než motiv, a musíme použítí pouze dělení *metrického*. Nejmenším dělidlem metrickým je t. zv. *dvojtaktí*. *Dvojtaktí* je skupina *dvou* taktů, jež bývá vyplněna motivicky nedělitelnou melodií, ve kterém případě mluvíme o *dvojtaktí skutečném*, nebo druhý takt je vyplněn motivem, ježž poznáváme z taktu prvního. V tom případě označujeme je jako *dvojtaktí složené*. Na př.:

150.



Ale toto dělení nestačí nám úplně při delší melodii, poněvadž mohou býti i čtyři takty vyplněny nedělitelnou melodií a v tom případě se nedělí viditelně ani na dvojtaktí. Nutno tudíž sáhnouti k dalšímu dělidlu, *harmonickému*. Taková delší melodie, ani motivicky, ani viditelně metricky dělitelná, bývá jako celek ohraničena t. zv. *kadencí*. *Kadencí* rozumíme sled harmonií, jasně charakterisující tóninu, jež jsou zakončeny závěrem. Takovou kadencí bylo již spojení T—S—D—T, jež bylo úkolem transponovati do všech tónin.

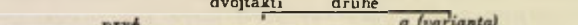
Celek ohraničený harmonicky *závěrem*, tedy ohraničený *kadencí*, nazýváme *větou*.

Věta může ovšem býti nedělitelným celkem, čtyřtakterem, ale může býti také *složena*, neboť kadence není nikterak závislá na dělení motivickým nebo metrickém.


Formálním prvkem může tudíž býti:

motiv jednotaktový,
motiv dvoutaktový, zároveň dvojtaktí,
věta nedělitelná motivicky, čtyřtakt.

Dvojtaktí může být složeno z *motivů*, věta z *motivů* a *dvojtaktí*.
Věta složená ze složených dvojtaktí:

151.  Beethoven op. 10, No. 1

Věta složená ze skutečných dvojtaktí:

152.  Beethoven op. 26.

Věta o nestejných dvojtaktích:



153. složené dvojtakti Mozart: Sonata A dur
skutečné

Věta nedělitelná motivicky, tedy o dvou skutečných dvojtaktích spojených ve čtyřtakt:

154. Beethoven op. 49, No. 2, 1

D T

Čtyřtaktová věta je nejmenší hudební formou. Větší formy vznikají buď pouhým jejím rozšířením nebo se z nich skládají.

Rozšířením dvojtaktí vznikne trojtaktí. Právě tak jako z dvojdobého taktu prodloužením první doby vznikne trojdobý takt: $\frac{2}{4}$  \parallel $\frac{2}{4}$  \parallel , vznikne i z dvojtaktí *prodloužením* (opakováním) *prvního taktu trojtaktí*.

Věta může být složena z dvoj- a z trojtaktů, bude tudíž *pětitaktová*:

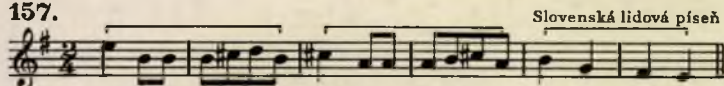
155. dvojtaktí trojtaktí

Šestitaktová věta o dvou trojtaktích:

156. 1. trojtaktí 2. Česká lidová píseň

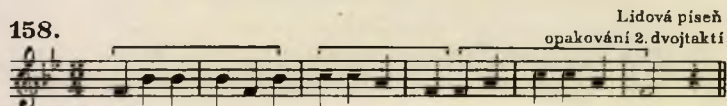
Šestitaktová věta vzniklá ze čtyřtaktu opakováním prvního dvojtaktí.

157.



Takové rozšíření věty nazýváme *vnitřním*, protože v mezích (uvnitř) kadence, větu ohraničující. Proti tomu rozšíření *návěskem po závěru kadence* nazýváme rozšířením *vnějším*. Na př.:

158.



Osmitaktová věta složená z opakování dvojtaktí a čtyřtaktu:

159.



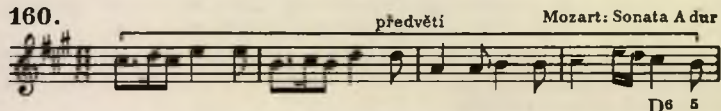
Obsahuje jedinou kadenci.

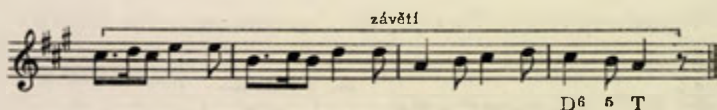
Osmitaktová věta, v níž by nedošlo k žádnému motivickému opakování, je v mezích tóniny řídkým zjevem. Poznáme ji však později ve stati o modulaci a vybočení.

Velmi často se vyskytuje zato osmitaktová věta složená ze dvou čtyřtakových vět, které jsou navzájem *podřaděny*. Prvá věta má závěr nejčastěji *poloviční autentický*, tedy k dominantnímu kvintakordu, druhá závěr *celý, k tonice*. Končí-li i první věta tonikou, pak bývá závěr *melodicky zeslabený*, závěr k tercovému nebo kvintovému tónu.

Takovou osmitaktovou větu nazýváme *periodou*. Prvou větu nazýváme *předvětí*, druhou *zdvětí*.

160.





V tomto případě jsou obě věty téměř shodny, jen závěry se liší. Ve většině případů tomu tak bývá, ač shodnost vět není podmínkou pro útvar periodický. I zcela rozdílny mohou býti, jen když závěry jsou v protikladu. Na př.:



Věta i perioda osmitaktová může býti vnitřně i vnějšně rozšířena nebo také vnitřně zkrácena. O tom však později.

§ 23. HARMONISOVÁNÍ MELODIE.

V předchozích statích poznali jsme všechny trojzvuky a jejich obraty, charakteristické septakordy a jejich obraty. Naučili jsme se je navzájem spojovati, basovou i sopránovou melodii, pohybující se v půlových notách, jimi harmonisovati. Všechna ta cvičení měla účel čistě technický. Bylo nutno naučiti se je znáti a v harmonické větě je uplatniti. Nyní bude naším úkolem, uplatniti nabytých zkušeností při harmonisování melodií, jež nebudou jen harmonickou studií, nýbrž budou míti již určitý hudební obsah. V předešlé kapitole řekli jsme, že forma takové melodie souvisí úzce s obsahem harmonickým, neboť hudební věta jest ohraničena *kadencí*. Slovem *kadence* nejmenujeme jen *závěr*, t. j. větu ukončující akordy, nýbrž rozumíme tím také *celý harmonický postup*, od začátku až ke konci, *opisující, charakterisující tóninu*.

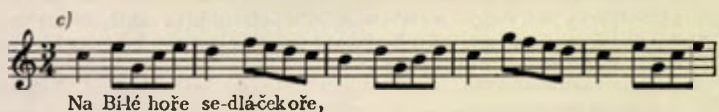
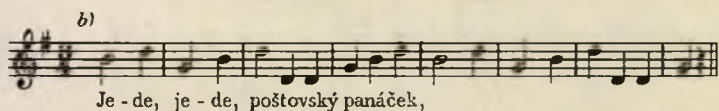
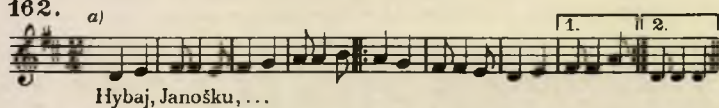
Forma věty, vyjádřená harmonicky, je i formou tóniny.

Ze studia skladeb různých dob můžeme se přesvědčiti o tom, jak forma tóniny se vyvíjela, a spolu s ní i forma věty. Zároveň můžeme seznati, kterých akordů se používalo k harmonisaci a jakým způsobem.

V našich prvních úkolech budeme voliti nejčistší formu tóniny, v takové harmonice, jak se začala projevovati v druhé polovině XVIII. století a pokračovala dále u klasiků.

Melodie skládá se z tónů, které takt od taktu tvoří buď výsek ze stupnice, nebo rozložený akord, nebo obojí. Na př.:

162.



Melodie písně pod a) uvedená skládá se jen ze stupnicové řady, vždy v druhém taktu s opakovaným tónem.

Píseň ad b) skládá se jen z rozložených akordů, v třetím a sedmém taktě z opakovaného tónu v oktávě. Ten je však harmonicky přece jen rozkladem dominantního akordu.

Píseň ad c) střídá rozložený akord a stupnicový výsek.

Pokud se taková melodie pohybuje *stupňovitě* a v tempu *volném*, takže v každém taktu není více not než dvě až tři, bylo by možno *každou notu podložit akordem*. Avšak *v pohybu rychlejším* a při kratších notách, tedy když je *více not v taktu*, nebylo by to dobře možno, poněvadž bychom zásobu akordů brzo vyčerpali a pak by taková harmonisace byla těžkopádná. V takových případech *neharmonisují se všechny tóny*, nýbrž jen některé, jež jsou *součástí harmonie*. Ostatní považujeme za tóny pouze *melodické*, spojovací, vyplňující mezeru mezi tóny akordickými.

V našich prvních pokusech o harmonisaci melodie budeme harmonisovati *každý tón* melodie, neboť příklady k harmonisaci budou již tak voleny. A kde přece se vyskytne melodický tón, jež nebude nutno harmonisovati, bude dán do závorky. O ten se prostě nebudeme starati.

Nezapomeňme však na *průtažné* a *následné sexty* a *kvarty*. V mnohých případech nám to harmonisaci zjednoduší. Poznáme to snadno. *Klesá-li melodie stupmo*, mohl by býti tón na *těžké* době *průtažnou sextou* nebo *kvartou* některého akordu hlavního. Stačí, když si v basu myslíme základní tón.

Je-li v sopránu postup od sexty ke kvintě, lze užiti na tom místě průtažného sextakordu a kvartsextakordu, postupuje-li soprán od kvarty k tercii, pak jen kvartsextakordu. Naopak, *stoupá-li soprán*, může býti tón na *lehké* době *následnou sextou*. Základní tón v basu nám to poví.

163.

The musical notation shows a melody in soprano and bass staves. The soprano staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bass staff has a bass clef and the same key signature. The melody consists of several measures, with some notes marked with an asterisk (*). Below the staves, the harmonic analysis is given in letters: T, S, D⁵ 5², T⁶ S⁵ 6, T⁶ 5, T⁶ S, D⁷ D⁵ 6, T.

Jak čtvrtý takt v příkladu ukazuje, lze i ve vnitřních hlasech použití průtažných sext, je-li v sopránu tercie akordu nebo oktáva základního tónu.

Položme si nyní otázku, jakých akordů máme použití a kde, na kterém místě. Jak to na melodii poznáme?

Pokud se melodie skládá z rozložených akordů, nebude jistě obtížno, voliti správné harmonie. Na př. v uvedené lidové písni je to zcela zřejmo. Skládá-li se však melodie jen ze stupnicové řady, pak musíme si především povšimnouti *formy melodie*, abychom tam, kde věta má míti *závěr*, podložili správné harmonie.

Věta osmitaktová bývá nejčastěji složena ze dvou čtyřtaktových polovět. Má tudíž *dva závěry*. Jeden ve 4. taktu, druhý v 8. taktu. *Tyto závěry si stanovíme nejdříve*. Ve 4. taktu bývá často *poloviční* závěr k dominantě. K polovičnímu závěru stačí spoj toniky nebo subdominanty s dominantou. V 8. taktu je *závěr celý* k tonice, velmi často s průtažným kvartsextakordem na dominantním základním tónu.

K harmonisaci použijeme převážně *tři základních harmonií* ve formách trojzvukových i čtverozvukových. Vedlejších akordů použijeme zcela výjimečně a jen na určitých místech.

Podávám dále přehled akordů, jichž budeme k harmonisaci používati.

Akordický materiál v tónině durové.

T, S a D ve formě *kvintakordů* i *sextakordů* převažují. *Kvartsextakord tonický* je téměř obligátní v závěru, co *průtažný* na dominantním základním tónu. Jinak může se vyskytnouti, tak jako dominantní, v průchodu. (Viz příklady 88.—92.)

Sextakord II. stupně (S⁶) se zdvojeným basem bývá velmi často v závěru před dominantou a před průtažným kvartsextakordem na D. Příkl. 100. Před dominantním kvintakordem i septakordem může býti zdvojen i jiný tón.

Kvintakord II. stupně (D) stává před dominantou. Následuje v tom případě za subdominantou nebo kvintakordem VI. stupně (S^T). Příkl. 115.

Kvintakord VI. stupně (S^T) následuje obyčejně po dominantě (viz klamný závěr) a spojuje se se subdominantou nebo kvintakordem (sextakordem) II. stupně. Někdy následuje i po tonice, zřídka po subdominantě.

Septakordu VII. stupně, zmenšeného (DS^{o7}), používá se hojně místo domi-

Kvintakordu III. stupně, zvětšeného ($^{\circ}\text{TD}^{\sharp}$), neužívá se v přímém nástupu, nýbrž jen po dominantě tak, že *zvětšená kvinta* (citlivý tón) se z předcházející dominanty *zadrží v též hlase*. Rozvádí se pak buď do *toniky* nebo do kvintakordu VI. stupně ($^{\circ}\text{ST}^{\circ}$). Na př.:

100.

b: D⁵ *B⁵* *T⁶*

Akordy *přirozené tóniny*, aiolské, t. j. kvintakordu *durového III. stupně* ($^{\circ}\text{PB}^{\circ}$), *durového VII. stupně* ($^{\circ}\text{S}$) a jejich sextakordu, užije se jen tam, kde klesající melodie vykazuje *přirozený VII. stupeň stupnice*. Stávají tudíž tyto akordy před mollsubdominantními akordy ($^{\circ}\text{S}$, $^{\circ}\text{S}^{\circ}$, $^{\circ}\text{S}^{+}$, $^{\circ}\text{ST}^{\circ}$). (Viz př. 55, str. 27.)

Smíšená tónina durová (moll-dur), t. j. s mollsubdominantními akordy, není samostatnou tóninou. Uvedení akordů mollsubdominantních dělo se jen za účelem zesílení charakteru subdominantního, a to nejčastěji před závěrem tak, že se durová subdominantní tercie snižovala (alterovala). Na př.:

Naproti tomu bylo vydatně používáno zmenšeného septakordu VII. stupně k přípravě doškálných durových akordů, jak později poznáme.

V *moll melodickém*, tedy při vzestupné melodii se *zvýšeným VI. a VII. stupněm* stupnice, harmonisuje se VI. zvýšený stupeň nejlépe septakordem (obratem) II. stupně se zvýšenou kvintou, poté i kvintakordem a lépe sextakordem II. stupně, kvintakordem IV. stupně. Zvýšený VI. stupeň lze i zdvojit. Citlivý tón lze harmonisovati septakordem dominantním, sextakordem i septakordem VII. stupně.

Příklady:

168.

$^{\circ}T^6 \ S \ D_{\frac{6}{\flat}}^{\flat 9} \ T \quad ^{\circ}T \ S^{\flat} \ D_7^{\flat} \ T \quad ^{\circ}T^6 \ D_{\frac{6}{\flat}}^{\flat 9} \ D_7^{\flat} \ T \quad ^{\circ}T^6 \ S^{\flat} \ D_{\frac{6}{\flat}}^{\flat 9} \ S^{\flat} \ T \quad D^{\flat} \ S^{\flat} \ D_2^{\flat} \ T^6$

N. B. Příčinnost ke zmenšené septimě není závadna.

Přehled akordů.

V dur:

Tonické akordy: T, T⁶, T₄⁶, T₄⁶, S⁷.

Subdominantní akordy: S, S⁶, S⁺⁷, S⁺⁵, S⁶, D, D⁷ s obraty, někdy [°]S, [°]S⁶, [°]S⁺⁵, D⁶ s obraty, někdy D⁶.

Dominantní akordy: D, D⁶, D₄⁶, D⁷ s obraty, D⁶, T₄⁶, někdy D⁶ s obraty, D⁶ s obraty.

V moll:

Tonické akordy: [°]T, [°]T⁶, [°]T₄⁶, [°]T₄⁶, [°]S⁷.

Subdominantní akordy: [°]S, [°]S⁶, [°]S⁺⁷, [°]S⁺⁵, [°]S⁶, D, D⁷ s obraty, D⁶ s obraty.

Dominantní akordy: D₄⁶, D⁶, D₄⁶, D⁷ s obraty, D⁶, [°]T₄⁶, někdy [°]T₄⁶, D⁶ s obraty, někdy [°]S.

Při harmonisaci postupujeme takto:

1. Stanovme tóninu melodie.
2. Určeme její formu, když jsme uvažili o závěrech, a rozčlankujme ji frázovacími obloučky podle jejího motivického složení.
3. Podložme jednotlivé tóny funkčními zkratkami. Především v závěrech. Uprostřed, ve 4. taktu, je-li závěr poloviční, k dominantě, stačí spoj T—D nebo S (D) D. Je-li závěr k tonice, pak je dobře použití všech tří

harmonii S—D—T (D—D—T). Téhož závěru použijeme ke konci melodie, kde mimo to použijeme průtažného kvartsextakordu na D, je-li to možno. (Viz o tom na straně 49, 73 a 74.) Pak podložíme zkratkami i ostatní tóny. Řídme se při tom těmito zásadami:

a) V mezích taktu není nutno harmonii střídati, lze-li několik tónů harmonisovati touž harmonií, tedy, když melodie v tom taktu je akordickým rozkladem některé hlavní harmonie. Akordy téže harmonie můžeme ovšem střídati, ale k tomu budeme přihlížeti až při vypracování.

b) Přes taktovou čáru harmonii měňme, zvláště na těžisku motivu dvojtaktového, tedy v druhém taktu každého dvojtaktí.

c) Tam, kde se jedno dvojtaktí připojuje ke druhému, zvláště když druhé dvojtaktí je opakováním prvního a první končí touž harmonií, jakou druhé začíná, nebojme se harmonii opakovat.

4. Volme basové tóny, t. j. akordy v původní formě a v obrazech podle harmonií označených funkčními zkratkami. Řídme se při tom těmito zásadami:

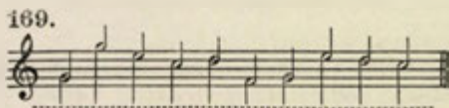
a) Dbejme, aby bas postupoval většinou protipohybem se sopránem, zvláště při spojích nepřibuzných harmonií (S—D). V rovném pohybu můžeme bas vésti větším krokem, když soprán jde stupmo, naopak, má-li soprán skok, vedme bas stupmo. Souběžného postupu obou hlasů v terciích nebo sextách použijeme zřídka.

b) Stavme akordy vždy na počítací doby. Bas nemá míti týž rytmus jako soprán. Je-li v sopránu tečkovaný rytmus, nemá ho míti i bas.

c) Přes taktovou čáru je dobře vésti bas buď stupmo nebo krokem kvartovým nebo kvintovým. Postup tercový má býti výjimkou.

5. Vyplníme střední hlasy, v nichž zadržujeme společné tóny. Není třeba, aby střední hlasy stále postupovaly. Čím méně pohybu ve středních hlasech, tím klidnější a plynulejší bude celá harmonisace. Hlavně velkých skoků se vyvarujeme. Má-li soprán skok do výše, přejdeme raději z těsné do rozšířené harmonie, než abychom střední hlasy vedli též skoky v rovném pohybu za sopránem.

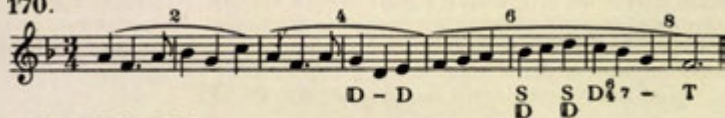
6. Harmonii těsnou nebo širokou volíme podle výše tónů v melodii. Postupuje-li melodie k vrchním linkám osnovy nebo nad ně, volme širokou, postupuje-li ke spodním linkám, volme těsnou polohu. Přecházeti ze široké do těsné polohy je nutné tam, kde melodie má velký rozsah a pohybuje se po celé osnově. Zvláště před skokem melodie do výše je dobře míti hlasy těsně u sebe a naopak, před skokem melodie dolů míti hlasy dále od sebe. Následující obrazec to znázorní dobře.



Je ihned patrné, kde asi bude rozšířená a kde těsná poloha hlasů.

Prakticky zhodnocený nahoře uvedený návod. Harmonisujme melodii:

170.



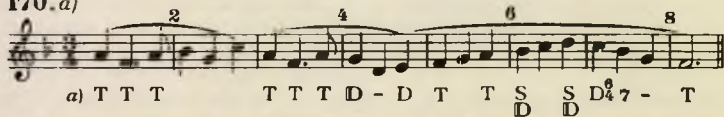
ad 1. Tónina F dur.

ad 2. Melodie je ve formě osmitaktové složené věty s celým závěrem. Skládá se ze dvou skutečných dvojtaktů a ze čtyřtaktu.

ad 3. Ve 4. taktu je poloviční závěr. Melodický výsek v tomto taktu je rozkladem kvintakordu $g b d$ — tóny $g-d$, k nimž se připojuje dominantní tercie e . Závěr bude tudíž spojením D s D . V 8. taktu končí melodie základním tónem toniky. V 7. taktu je rozklad dominantního septakordu $c b g$, v 6. taktu předchází tóny $b c d$, jež možno považovati za rozklad subdominantního kvintakordu $b d f$ nebo kvintakordu střídavé dominanty $g b d$, s vloženým tónem c . Máme zde v taktech 6., 7. a 8. celý autentický závěr $S-D-T$. V 7. taktu je možno použití průtažného kvartsextakordu na dominantním základním tónu. To zjistíme, myslíme-li si v basu základní tón dominanty. Soprán má jeho oktávu a proto je jak kvartsextakord, tak i sextakord průtažný možný. Viz příklad 170.

¶ Označme si funkčními zkratkami ostatní tóny, které je možno harmonisovati tonikou. Při tom se řídíme zásadou, že v mezích taktu není nutno harmonie střídát.

170. a)



- b) { D
 D - D T
- c) { (S) S D - (S) S^{*}
 D - D S^{*} D D

Označme funkčními zkratkami tóny, jež lze harmonisovati dominantou. Především tóny, za nimiž následuje tón označený již zkratkou tonicou, neboť po dominantě má právě následovat tonika. V 2. taktu to bude tón c na třetí době. Mohl by býti harmonisován též tonikou, avšak tím bychom neměli přes taktovou čáru střídání harmonií. Na druhé době v témž taktu je tón g , i ten lze harmonisovati dominantou. Ve 4. taktu je tón c , v 5. taktu tón g . V 6. taktu je c též součástí dominanty, avšak bude lépe tento tón harmonisovati tonikou, protože postupuje k subdominantě. Příklad 170b).

Zbývají nám některé tóny, jež podložíme subdominantou nebo střídavou dominantou. Bude to v 2. taktu první tón b . Jak různě lze tóny v tomto

taktu harmonisovati, vidíme z podložených zkratk. Nejvýhodnější bude harmonisace prvá, protože je nejsnáze proveditelná. Kromě toho, kvůli zpestření harmonisace, bylo by možno ještě v 1. a 3. taktu tón *f* podložit subdominantou. Př. 170c).

Volme basové tóny podle daného návodu. Př. 171.

171.

T S T⁶ D D T S T⁶ S^b S^b D S P S^b T⁶ S^b T⁶ S^b D^b 7 - T

Od našeho původního plánu jsme se uchýlili ve 4. taktu, kde jsme místo střídavé dominanty na 1. a 2. době použili jí jen na první době a na druhou dobu dali subdominantní sextakord. To proto, abychom měli bas vedený protipohybem. Oba akordy jsou funkce subdominantní. V 5. taktu jsme použili na 1. době místo T kvintakordu ST, abychom harmonisaci poněkud zpestřili. Mimo to na 2. době jsme použili S místo D. Harmonický postup od ST k S je typický a pak D po ST se špatně spojuje a nadto zde jsme ji měli před ST a vracela by se nám. V 6. taktu máme souběžný postup basu se sopránem. Takový postup činí vždy obtíže. V téže taktu je v basu odrážka u noty na 3. době. Stává se, že před průtažným kvartsextakordem na D bývá u předcházející subdominanty zvýšen základní tón. V celku je bas veden většinou protipohybem. Jeho linie má vrchol v 4. a 5. taktu, kde se tón *d* opakuje bezprostředně za sebou. Přes taktovou čáru je jen mezi 2. a 3. taktem a v závěru kvintový skok, jinak jde bas stupmo. Nejnižší tón *F* je na počátku a pak teprve ke konci. Je dobře, když i nejnižší tón se příliš neopakuje.

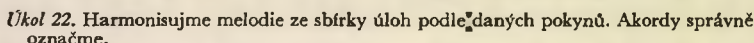
172.

T S T⁶ D⁷ D T S T⁶ S^b S^b D⁷ S^b S^b T⁶ S^b S^b T⁶ S^b D^b 7 - T

Příklad 172 přináší vyplnění středních hlasů. Alt se po šest taktů pohybuje v mezích kvintového rozsahu a teprve ke konci dostoupí sexty. Tenor má jednak vydržované společné tóny a pak se pohybuje jen v rozsahu kvartovém až po 6. takt. Tam skočí do výše, ale hned se zas vrací.

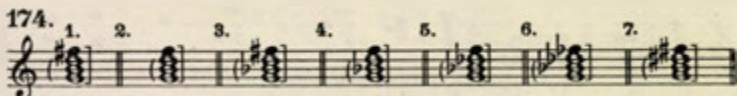
N. B. Subdominanta s přidanou sextou mívá v závěru velmi často zvýšenou *primu* před nástupem dominanty, ať již s průtahem nebo bez něho.

Harmonisovaná melódie v mollové tónině.



Na každém stupni stupnice durové a mollové přirozené i harmonické nebo melodické lze postavit septakord. Ke kvintakordu přidáme *nahore další tercií* a ta tvoří se základním tónem *septimu* buď *velkou* nebo *malou*. Názyv septakordu odvodíme z *pojmenování kvintakordu*, který je septakordu podkladem, a *podle kvality septimy*.

Je sedm septakordů, které lze v různých tóninách na stupních stupnice postavit. Nazýváme je *doškálnými septakordy*. Mezi nimi jsou i známé charakteristické disonance.



<i>Kvintakord:</i>	<i>Septima:</i>	<i>Pojmenování:</i>
1. Durový	{ <i>velká</i>	<i>durový velký</i> nebo jen <i>velký</i> ,
2. Mollový	{ <i>malá</i>	<i>durový malý</i> , jinak <i>dominantní</i> .
3. Zmenšený	{ <i>velká</i>	<i>mollový velký</i> nebo <i>měkce-velký</i> ,
4. Zvětšený	{ <i>malá</i>	<i>mollový malý</i> nebo jen <i>mollový</i> , též <i>malý</i> .
5. Zmenšený	{ <i>malá</i>	<i>zmenšeně-malý</i> ,
6. Zvětšený	{ <i>zmenšená</i>	<i>zmenšeně-zmenšený</i> nebo jen <i>zmenšený</i> .
7. Zvětšený	<i>velká</i>	<i>zvětšeně-velký</i> .

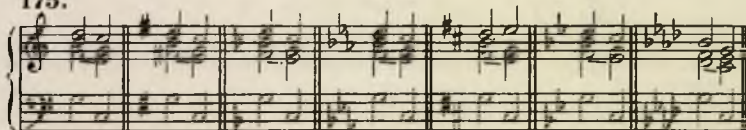
Z nich poznáváme *charakteristické* disonance: 2. *dominantní septakord*, 5. *zmenšeně-malý septakord*, 6. *zmenšený septakord*. Jen tyto tři septakordy obsahují onen charakteristický interval *zmenšenou kvintu* mezi tercovým a

septimovým tónem, nebo mezi primou (spodní septimou) a kvintovým tónem (tercií mollové subdominanty) a konečně *obě* tyto zmenšené kvinty ve zmenšeném septakordu. Ostatní septakordy zmenšenou kvintu nemají a nejsou tedy charakteristickými dominantami. Nazýváme je *vedlejšími dominantami* a *subdominantami*, nebo *vedlejšími septakordy*.

Můžeme je rozvádětí právě tak, jako septakordy charakteristické. Ovšem kvintakord, do kterého je rozvedeme, nebude znít jako tonika, nebude jimi jako tonika charakterisován.

O tom se přesvědčíme, když přeneseme septakord dominantní do různých tónin na různé stupně. Na př.:

175.



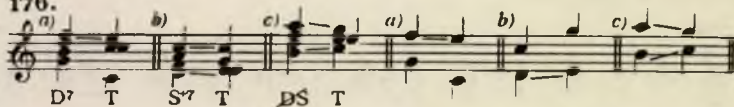
C: D⁷ T G: T⁷ S F: D⁷ D Es: T⁷ S⁷ D: S⁷ B B: S⁷ S⁷ A⁷: D⁷ T⁷

Jen v prvním případě, kde je rozveden charakteristický dominantní septakord, zní trojzvuk jako tonika.

Podobně mohli bychom přenést rozvedení S+⁶ i D⁷ na všechny stupně a rozvedení by bylo zcela shodné, avšak v žádném případě by nebyl trojzvuk charakterisován jako tonika.

Vzpomeňme, jak jsme rozváděli disonující interval septimový u charakteristických disonancí:

176.



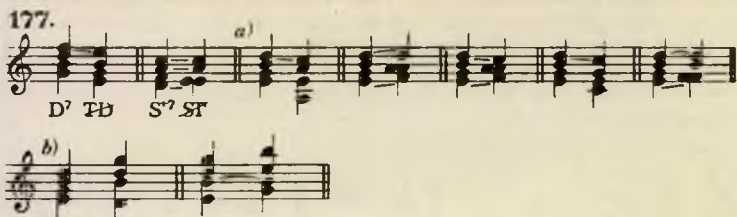
vidíme, že:

- klesá vrchní septima stupmo, dominantní rozvedení,
- stoupá spodní septima stupmo, subdominantní rozvedení,
- vrchní klesá, spodní stoupá stupmo, tedy dominantní i subdominantní rozvedení kombinované.

Při rozvedení dominantního septakordu do toniky rozvádí se kromě vrchní septimy ještě terciie (citlivý tón). Oba tóny tvoří spolu *vrchní* kvintu septakordu, která se při postupu septakordu k tonice *stlačmo* rozvádí. Při rozvedení subdominanty se spodní septimou, septakordu druhého stupně, do toniky, rozvádí se kromě *spodní* septimy ještě subdominantní terciie. Oba tóny spolu tvoří *spodní* kvintu septakordu, která při postupu k tonice se též *stlačmo* rozvádí.

Při kombinovaném rozvedení septakordu rozvádějí se *obě kvinty*, jak vrchní, tak spodní *stažmo*.

To jsou *úplná* rozvedení. Rozvádějí-li se při dominantě nebo subdominantě *jen septima a tercie se zdržují*, nepostupují, pak jde o rozvedení *částečné*. Tím je rozvedení dominantního septakordu do **TD** nebo subdominanty s přidanou sextou do **ST**.



Přenesme všechna rozvedení na jeden vedlejší septakord, příklad 177 a). Poznáme, že vedlejší septakord může být rozveden do *pěti* kvintakordů. Jen dva kvintakordy, z nichž se septakord skládá, nemohou jako rozvodné následovati. Septakord může však s nimi být spojen, vystřídán, příklad 177 b).

Naskytá se otázka, jak poznáme, že se septakord rozvádí a jakým způsobem. Je nutno pozorovati postup primy a septimy. *Klesá-li vrchní septima*, jde vždy o rozvedení *dominantní*, které je *úplné*, když i *tercie postupuje*. Postupuje-li *jen septima a tercie zůstává*, jde o rozvedení *částečné*. Na příklad septakord *f a c e*. Má-li být v rozvedení dominantním a úplném, musí následující akord přinést tóny *h—d*, t. j. rozvodné tóny *vrchní septimy a tercie*. Je-li v rozvodném akordu jen tón *d*, rozvodný tón septimy, a tón *a* nepostupoval, jde o rozvedení *částečné*. V subdominantním úplném rozvedení měl by rozvodný akord tóny *g—h*, v částečném *g*, ale *c* by zůstalo nerozvedeno. V kombinovaném rozvedení přinesl by rozvodný akord *g—h, h—d*, rozvodné tóny *obou kvint.*

Snadněji poznáme způsob rozvedení, když si zapamatujeme, že při *úplném dominantním* rozvedení rozvádí se *vrchní septima* do *tercového* tónu,

při *částečném* rozvedení rozvádí se *do primy*,

při *úplném subdominantním* rozvedení rozvádí se *spodní septima* do *tercového* tónu,

při *částečném* rozvedení *do kvinty*,

při *kombinovaném* rozvedení *postupuje vrchní i spodní tón stažmo* k intervalu kvintovému, *obrat septimy sekunda stažmo* do kvartového intervalu.

Na příklad septakord *a c e g* rozvádí se:

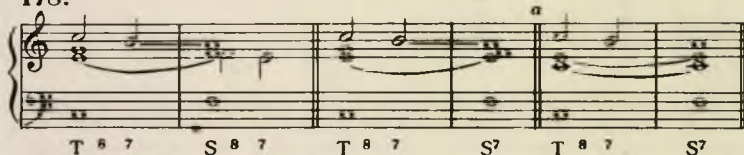
dominantně *úplně*, když *g* bude postupovat k *f* akordu *d f a*,

dominantně *částečně*, když *g* bude postupovat k *f* akordu *f a c*,

subdominantně *úplně*, když *a* bude postupovat k *h* akordu *g h d*,
subdominantně *částečně*, když *a* bude postupovat k *h* akordu *e g h*,
kombinovaně, když *a—g* se rozvádí *stažmo* do *h—f*.

Kromě rozvedení septakordu do trojzvuků rozvádějí se septakordy opět do septakordů. Je to jen zkrácená forma: místo septakord — kvintakord a ten doplněný na septakord, příklad 178, septakord přímo rozvedený hned do septakordu, př. 178a). Z těch je nejdůležitější rozvedení dominantní, při kterém *vrchní septima klesá*, rozvádí se do *tercového tónu*, avšak *tercový tón se zadržuje a stává se septimou* v následujícím septakordu. Přesto je to rozvedení *úplné*, protože *vrchní septima se rozvádí do tercového tónu* a my víme, že je to jen zkrácená forma úplného dominantního rozvedení.

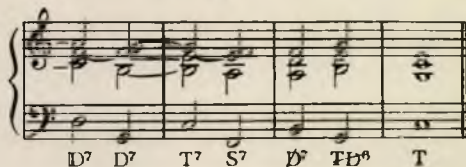
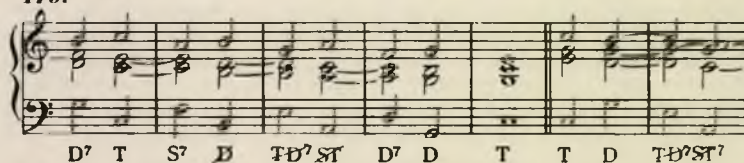
178.



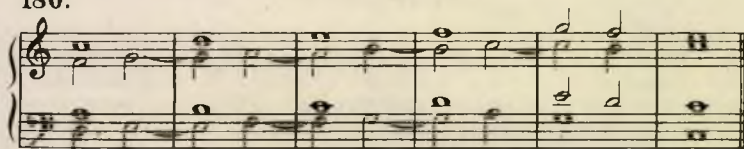
Z příkladu seznáváme, že u druhého septakordu *kvinta je vynechána* a zato je *zdvojen základní tón*. To se stává vždy, nastupuje-li druhý septakord s přípravou septimy. Naopak, když rozváděný septakord je bez kvinty, je rozvodný septakord *úplný*.

V *dominantním rozvedení* septakordu do trojzvuku nebo zase do *septakordu* může vzniknouti *sekvence*.

179.



I v *úplném subdominantním rozvedení* septakordu opět do septakordu byla by sekvence možná, ale zdaleka není tak působivá a nevyrovná se rozvedení dominantnímu.



Jiných sekvencí s obraty dalo by se naléztí veliké množství. V úlohách jich najdeme dosti.

Použití vedlejších septakordů v sekvencích bylo téměř výlučné v hudbě klasické a romantické, a můžeme naléztí pro to příklady na př. hned v první sonátě Beethovenově v I. větě, takt 95—100, 110—115, nebo ve volné větě Brucknerovy V. symfonie. V Bachových skladbách na př. ve „Wohltemperiertes Klavier“ I., X. a XI. preludium.

Konečně se septakordy rozvádějí i do jiných septakordů, a to opět dominantně, subdominantně a kombinovaně. *Disonující napětí se neusmíruje, nýbrž přechází do nového akordu, kde vzniká mezi jinými tóny.* Děje se to takto:

1. Z disonujících tónů postupuje jeden stupmo, druhý se zadržuje. Buď vrchní septima klesá, spodní se zadrží, př. 183f), nebo spodní septima (prima) stoupá, vrchní se zadrží. Viz př. 180. Postupují-li septimy opačně stupmo, pak jejich rozvodný tón zazní v jiném hlase. Příklad 191/5. takt. Obvyklejší k němu postupuje druhý z disonujících tónů krokem tercovým. Viz př. 192/4.-5. takt.

2. Postupují oba stažmo k sobě, jsou-li v rozsahu septimovém, příklad 188d), roztažmo od sebe, tvoří-li sekundu. Je-li mezi nimi rozsah nonový, rozvádějí se stejně jako sekunda, př. 189b), nebo vrchní tón klesá k oktávě spodního tónu, nebo spodní stoupá k oktávě vrchního tónu. Druhý tón se zadržuje nebo postupuje volně. Viz př. 182c), d).

3. Jeden z disonujících tónů postupuje volně, druhý se zadržuje. Rozvodný tón prvního zazní v jiném hlase. Viz př. 182f).

4. Postupují oba zcela volně, rozvodné tóny zazní v jiných hlasech, nebo jeden z nich přejde do jiného hlase. Viz př. 209/5. takt.

Jak patrné, při rozvádění septakordů opět do septakordů lze s disonantními tóny zacházeti mnohem volněji než při rozvádění do trojzvuků. K poznání, jaký způsob rozvedení septakordu v daném případě to je, pamatujeme si:

septakord se rozvádí:

*kombinovaně do septakordu o sekundu výše a níže stojícího,
subdominantně do septakordu o tercii a kvintu výše stojícího,
dominantně do septakordu o tercii a kvintu níže stojícího,*

na příklad septakord *e g h d* rozvádí se

*kombinovaně do septakordu f a c e nebo d f a c,
subdominantně do septakordu g h d f nebo h d f a,
dominantně do septakordu c e g h nebo a c e g.*

Přitom kvintové poměry jsou úplným rozvedením, tercové částečným.

Příprava septakordů.

S ohledem na disonantnost čtvero-zvuků byla ve starším slohu disonující septima připravována. Je možno připravit jak *vrchní*, tak *spodní* součást disonujícího intervalu. Septakord lze připravit všemi kvintakordy kromě onoho na *vrchní* sekundě stojícího. Tedy celkem šesti kvintakordy. Příklad pro přípravu septakordu *f a c e* v *C* dur:

181.

S S² D⁶ S S¹ D⁶ D⁶ S² D⁶ T⁶ S⁷ D T⁶ S⁷ T⁷ S⁷ S¹ T⁶

Nastupuje-li septakord *bez přípravy*, pak nejlépe *protipohybem hlasů*, jež přináší disonující interval. V novějším slohu se na přípravu disonance nehledí. O tom však později.

§ 25. TÓNINA DUROVÁ.

a) MOLLOVÉ (MALÉ) SEPTAKORDY.

Nalézají se na II., III. a VI. stupni.

Septakord II. stupně, subdominanta s přidanou spodní septimou, v prvním obratu s přidanou sextou, nebo septakord střídavě dominanty. Bylo o něm pojednáno v příslušné stati. Dodatečně nutno ještě o něm tolik říci, že může býti spojen i s ostatními akordy, troj- i čtyřzvuky.

182.

a) S S² T⁶ D⁷ b) S S⁷ S⁷ D⁶ c) T S² S⁷ D² d) T S⁷ T⁶ D² T⁶

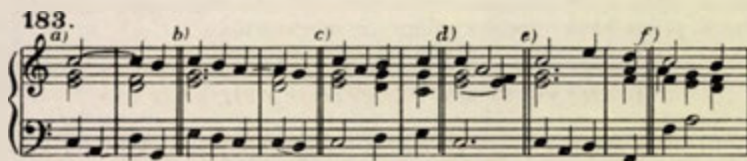
e) S² D⁶ D² f) T S⁷ S⁶ D⁶

a) Kombinované rozvedení do TD , b) částečné subdominantní rozvedení do ST , spodní septima postupuje volně, rozvodný tón je v sopránu, c) rozvedení do septakordu ST , o kvintu výše, rozvodný tón spodní septimy je vypuštěn. Nona $c - d$ se nerozvádí jako sekunda roztažmo, nýbrž jako nona, postupem vrchního tónu stupmo k oktávě tónu spodního, d) kombinované rozvedení do septakordu TD , o 2 výše, vrchní septima pravidelně klesá, spodní se zadržuje, e) částečné dominantní rozvedení o tercii níž, septima se rozvádí sama stupmo dolů, f) úplné subdominantní rozvedení o tercii výše. Septakord je bez kvinty se zdvojenou tercií. Vrchní septima se zadržuje, spodní jde v basu volně jako základní tón, její rozvodný tón zazní v sopránu.

Nejdůležitější rozvedení zůstává vždy jen ono ve funkci střídavé dominanty!

Septakord VI. stupně (ST^7) bývá nejčastěji rozváděn v poměru dominantním, jako třetí dominanta, do střídavé dominanty (ID), obvykle do septakordu. Rozvedení ostatní vznikají opět jen náhodně, průchodnými tóny. Jinak by rozvedení subdominantní, k dominantnímu kvintakordu nebo dokonce do dominantního kvartsextakordu, mohlo vyvolat dojem modulace.

Nastupuje s připravenou septimou, nejlépe po tonice.



$T \text{ ST}^7 \text{ ID}^7 \text{ D}^7 \text{ T}^6 \text{ ID}^2 \text{ ST}^6 \text{ ID}^2 \text{ D}^2 \text{ T} \text{ ST}^6 \text{ D}^2 \text{ T}^6 \text{ T} \text{ ST}^6 \text{ S}^2 \text{ T} \text{ ST}^7 \text{ ID}^2 \text{ S}^6 \text{ S} \text{ ST}^7 \text{ DS}^2$

a) Rozvedení o kvintu níž do septakordu, tedy úplné dominantní, b) v úplném dominantním rozvedení následují za sebou čtyři čtvero-zvuky, c) úplné subdominantní rozvedení do D^2 , spodní septima stoupá k tercovému tónu, d) částečné dominantní rozvedení do septakordu o tercii níž, e) částečné subdominantní rozvedení, spodní septima postupuje ke kvintě, f) rozvedení do septakordu o 2 výš, tedy kombinované.

Septakord III. stupně sotva připouští jiné rozvedení než dominantní do kvintakordu, lépe do septakordu ST . Nastupuje s přípravou septimy, nejlépe po dominantě. Průchodně lze ho ovšem rozvést i do subdominanty i sextakordu S , a konečně i do toniky.

a) Úplné dominantní rozvedení do septakordu o kvintu níž, b) úplné subdominantní rozvedení do S, spodní septima postupuje k tercii, c) kombinované rozvedení do S, při němž spodní septima jde volně, rozvodný tón zazní v altu, rozvedení o 2 výš do septakordu, tedy rovněž kombinované, d) částečné dominantní rozvedení, vrchní septima jde stupmo nahoru, prima klesá o tercii k jejímu rozvodnému tónu.

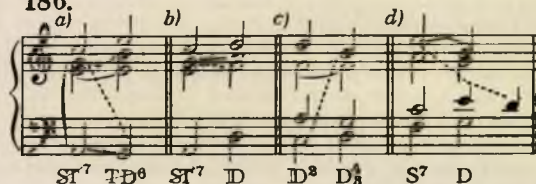
I tento septakord lze považovati za vedlejší dominantu, když ho *dominantně* rozvedeme do troj- nebo čtverořvuku III. stupně, nebo subdominantně do trojřvuku VI. stupně.

188.

D D^{S7} T^D ² D⁹ D^{S7} T^D S^{T7} T⁹ S D^{S⁹} S^T

Poznámka k úkolu: Septakordy nutno připravit. Není-li příprava možná, pak necht' nastoupit hlasy, které přinášejí primu se septimou, protipohybem. Při rozvedení do trojzvuku buď vrchní septima klesá stupeň, nebo spodní septima stupeň stoupá a konečně obě postupují stažmo k sobě, jsou-li sekundou, stupeň od sebe. V žádném případě nesmí být interval septimový rozveden tak, že při postupu obou tónů ústí do oktávy. Postupují-li septimy opačným směrem nebo volně, zazní jejich rozvedení tón v jiném hlase. Pozorujme stále postup septimového intervalu. Viz př. 186.

186.



Ad a) vrchní disonující tón postupuje k tónu, shodnému s rozvodným tónem spodní septimy (primy) septakordu.

Ad b) kvinta přejímá rozvodný tón vrchní septimy, která proto postupuje stupmo nahoru.

Ad c) prima (resp. spodní septima) přejímá rozvodný tón vrchní septimy (je v basu).

Ad d) kvinta postupuje k rozvodnému tónu septimy, která odskočí.

V dominantním rozvedení možno u septakordu vynechati kvintu a zdvojit primu nebo tercii, v subdominantním rozvedení vynechati kvintu a zdvojit tercii.

Rozvádějí-li se septakordy opět do septakordů, postupují septimy stejně jako při rozvodu do trojzvuků. Je nejlépe, když disonující septimy se rozvádějí přísně. Volného vedení se s počátku vystříhejme.

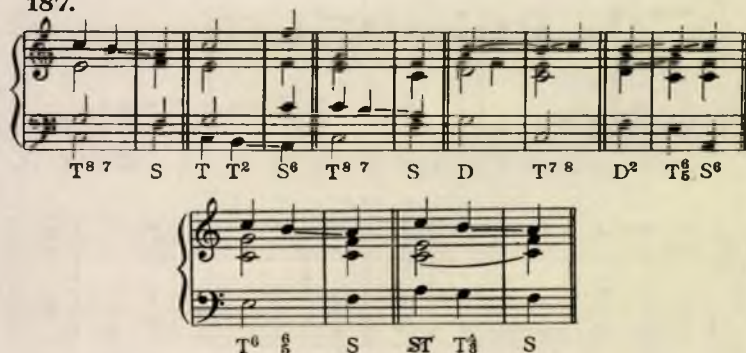
c) VELKÉ SEPTAKORDY

A SEPTAKORDY MOLLOVÉ SUBDOMINANTY V DUR.

Velký septakord nalézá se na I. a IV. stupni.

Septakord tonický v dur nastupuje ve většině případů tak, že septima zazní jako průchodný tón v některém hlase. Rozvádí se do subdominantního kvintakordu, t. j. *dominantně*. Mimo to, následuje-li po dominantě, takže septima je připravena zadrženým citlivým tónem, rozvádí se jen septima *stupmo nahoru* jako průtah, při čemž ovšem ostatní tóny se zadrží. Akord může se však také změnit, což se stává uprostřed věty.

187.



Je zde patrný rozdíl mezi citlivým tónem a týmž tónem jako septimou. Septima klesá při rozvedení, i když je shodná s citlivým tónem. Jen v tom případě by tonická septima byla zároveň citlivým tónem, kdyby se rozváděl stupmo nahoru sám a tonika byla zadržena, jak vidno v př. 187 ve čtvrté ukázce. Ve všech ostatních ukázkách je *h* septimou. Když stupmo stoupá, její rozvodný tón *a* přináší jiný hlas.

Ostatní rozvedení v poměru *subdominantním* a *kombinovaném* jsou možná, avšak nesetkáváme se s nimi v praxi jako se samostatnými akordy. Spojení taková vznikají způsobem náhodným jako průchody; právě tak spojení s ostatními troj- i čtyřzvuky.

188. a) - e)

a) Kombinované rozvedení, b) subdominantní rozvedení, c) částečné dominantní rozvedení, d) kombinované rozvedení o 2 výše do *D*, která je septakordem, tón *c* přechází do sopránu jako septima, e) částečné dominantní rozvedení do septakordu *S^T*. Noty v závorkách naznačují průchodný charakter disonantního útvaru.

Septakord subdominantní nastupuje rovněž většinou tak, že septima je průchodná. Rozvádí se nejčastěji do *dominantního septakordu*, tedy o 2 výše. Může ovšem být rozveden i do *septakordu VII. stupně*, při čemž lze použití i septakordu zmenšeného, když tercií subdominantní snížíme. Septima postupuje *stupmo dolů*. Někdy se i zadrží, zvláště když nad dominantním základním tónem vznikne *průtažný kvartsextakord* nebo *sextakord*.

189.

a) Kombinované rozvedení do dominanty, b) dominantní rozvedení do DS^7 , c) částečné subdominantní rozvedení do průtažného kvartsextakordu, d) subdominantní rozvedení do průtažného sextakordu, e) částečné dominantní rozvedení do S a kombinované rozvedení do septakordu ST , f) rozvedení velké septimy jako průtahu k oktávě a částečné dominantní rozvedení do septakordu D .

Septakordy mollové subdominanty v moll-dur, t. j. $^{\circ}\text{S}^7$, $^{\circ}\text{S}^{+7}$ a $^{\circ}\text{ST}^7$, používají se jen někdy, za účelem zesílení funkce subdominantní. Mnohdy se subdominantní tercie dodatkem o půltón snižuje.

Z těchto septakordů nejčastěji se vyskytuje *zmenšeně-malý septakord* II. stupně ať již ve funkci $^{\circ}\text{S}^{+6}_{\sharp}$ v t. zv. církevním závěru, nebo ve funkci D^7 v závěru autentickým.

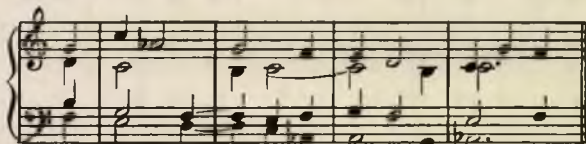
Méně častým je *měkce-velký (mollový [malý] kvintakord s velkou septimou)* septakord subdominantní.

Zřídka nalezneme *zvětšeně-velký septakord* na sniženém VI. stupni.

O septakordu II. stupně bylo pojednáno v § 20. Příklady pro subdominantní septakord jsou v předešlém odstavci. Mají v závorce uvedenou posuvku u tercie.

Zvětšeně-velký septakord na sniženém VI. stupni vznikne jen průchodným nebo střídavým tónem u toniky. Jinak sotva lze ho použít. Ukázkou příklad.

190.



$\text{D}^3 \quad \text{T}^6 \quad \text{ST}^4 \quad \text{D}^7_{\flat} \quad \text{D}^4 \quad \text{T} \quad \text{S}^6 \quad \text{ST}^7 \quad \text{D}^4 \quad \text{D}^7 \quad \text{ST}^7 \quad ? \quad \text{S}^6$

Úkol 24. a) Vypracujeme očíslované basy ze sbírky úloh. Viz návod k úkolu 23.

b) Harmonisujeme neočíslované basy ze sbírky úloh s použitím septakordů všech stupňů. Prvý příklad jest dvakrát vypracován, aby byl patrný výběr septakordů.

Poznámka k úkolu b). Stanovme nejdříve závěry ve 4. a 8. taktu. Dbejme toho, aby závěr byl utvořen z hlavních harmonií. Na to vypracujeme sopránovou melodii. Vedme ji volně, střídajme delší a kratší notové hodnoty tak, aby s basem vytvořila navzájem se doplňující pohyb nebo rytmický útvar. Nevadí, když si někde dovolíme pohyb v menších hodnotách notových, jako naopak můžeme proti živějšímu basu použít delších hodnot v sopránu.

Používejme většinou *protipohybu, stranného pohybu, rovného pohybu* ke všem intervalům *kromě disonancí*, septimy a nony, které musíme připravit. Někdy můžeme použít i souběžného postupu v terciích a sextách, ba dokonce i v kvartách, ale ne více než dvě za sebou. Klesající postup je výhodnější než stoupající.

Postup od septimy nebo nony v *rovném pohybu k oktávě* je vyloučen a samozřejmě i souběžný postup v oktávách nebo kvintách. Máme-li v sopránu *připravenou disonanci*, rozvedme ji *spřávně, vrchní septimu stupmo dolů, spodní stupmo nahoru*. Opačně je můžeme také vést, zvláště kdyby pravidelným rozvedením vznikly *chybné skryté oktávy*.

V závěrech musíme ovšem dbát na to, aby citlivý tón stoupal, což v průběhu melodie není příkazem. Klesá-li citlivý tón, pak budiž harmonisován jako septimová disonance. Ostatně nevedme citlivý tón příliš často *stupmo dolů*.

Když máme soprán vypracovaný, přesvědčme se přehráváním na klavíru, zda je přijatelným dvojhlasem, má-li melodie *jen jeden vrchol*. Pak přistupme k harmonisaci. Je zcela lhostejno, jakých forem septakordu použijeme. Jen toho jest dbáti, aby *dissonance byly připraveny a pokud možno pravidelně rozváděny*. Není-li to možné, mohou postupovat i opačně, po případě i skočmo, je-li jejich rozvodný tón v jiném hlase. Čtvero-zvuk můžeme rozvádět do trojzvuků nebo zase do čtyřzvuků. *Klesá-li bas stupmo, nepoužívejme septakordu, stoupá-li stupmo, nepoužívejme sekundakordu*. Je to tak lépe.

Následuje příklad vypracovaného očíslovaného basu. Soprán byl předem vypracován.

191.

D ² T₆ S₂ D₁ T D² D₁ T S⁷ D⁷ D⁷ S⁷ S⁷ D₁⁷ T S⁷ D₁ D₁

T S⁷ D₁ T₄ S⁷ D⁸ ⁷ T S T

§ 26. POUŽITÍ VEDLEJŠÍCH SEPTAKORDŮ.

V harmonisaci melodií.

Bylo již řečeno, že v praktické skladbě bylo vedlejších septakordů téměř výlučně používáno jen v sekvencích. Skutečně se s nimi nesetkáme ani ve vokální ani v instrumentální tvorbě, v nichž by jich bylo použito jako akordů samostatných. Má to svoji příčinu v jejich disonujících intervalech, jež byly ve stylu kontrapunktickém používány jen s *přípravou na době těžké* a jen jako *tóny průchodné na dobách lehkých*. Použití jich jako akordů samostatných, volně, je daleko pozdějšího data. Teprve v hudbě moderní se s nimi setkáváme. V našich harmonisacích použijeme jich tak, jak jich bylo používáno v době *předklasické* v hudbě *vokální* a *varhanní*, t. j. jen s *přípravou disonujícího intervalu* a většinou jen jako *průchodných tónů na lehkých dobách taktových*.

K tomu cíli použijeme *melodií chordálních*.

Chordální melodie skládají se z krátkých dvou- až čtyřtaktových úryvků, z nichž každý má jiný závěr, k jinému akordu. Ve většině případů úryvek

moduloval do oné tóniny, v níž konečný akord byl tónikou. Naše melodie nebudou zatím modulovati, nýbrž zakončí pouze jiným akordem, a to jen někdy.

K harmonisaci používalo se volně jen *kvint-* a *sextakordů* všech stupňů, kdežto septakordy (i dominantní) byly vždy s *připravenou septimou*, obyčejně *průchodnou*.

Podáváme takto harmonisovanou chorální melodii.

192.

D⁶ T T² ST⁷ D T S⁶ ST⁷ S D⁶ 7 ST ST⁷ S T² S⁶ T D⁸ 7 ST

D D² T D S² D⁷ S⁶ D⁴ 7 T

a) Závěr k ST, b) k D, c) k T. Většina septakordů vzniká průchodnými tóny. Jinak je vždy buď septima nebo prima připravena zadržením z předcházejícího akordu.

1. Volné spojení průchodným tónem v basu. Prima septakordu *fis* a *cis* e postupuje stupno dolů místo nahoru. 2. Subdominantní rozvedení. 3. 8^o za D⁷ je jen vložen, D se ihned vrací. Jinak vrchní septimy vesměs jdou stupno dolů.

Úkol 25. Harmonisujeme melodie v sopráně, troj- a čtyřzvuky.

Poznámka k úkolu. Septakordů použijeme převážně na *lehkých* dobách taktových tak, že u trojzvuků necháme septimě následovati za oktávou zákl. tónu jako průchod. Na *těžkých* dobách musíme septimovou disonanci *připraviti* v kterémkoliv hlasu. Je-li příprava možná, neboť od toho závisí právě použití septakordu, poznáme nejlépe tak, že na tónu, jež chceme harmonisovati, postavíme *septakord*, *kvintsextakord*, *terckvartakord* nebo *sekundakord*. Je-li jeden z disonujících tónů v předcházejícím akordu obsažen v některém ze středních hlasů (v basu použijeme přípravy výjimkou), je příprava možná. Basový tón volíme pak podle okolností co nejhodnější ze zbývajících dvou tónů čtverozvuku. Na př. máme harmonisovati v C dur tón e'' čtverozvukem. Septakord a obraty na tónu e jsou: e g h d, e g h c, e g a c, e f a c. Disonující tóny jsou: e-d, h-c, g-a, e-f. Je-li na př. tón h v předešlém akordu obsažen, je možná příprava čtverozvuku c e g h. Poněvadž v sopráně je e'', ve středním hlasu bude h, může být v basu buď c nebo g. Volíme do basu ten tón, který se nám do melodické linie basové lépe hodí.

Bas vedme pokud možno protipohybem se sopránem. Viz však poznámku k úkolu 24b).

Rozvedení čtverořvuku může se dít do trojřvuku nebo zase do septakordu. V tomto případě musíme ovšem znovu uvažovati o přípravě. Při rozvedení bude buď *vrchní septima klesati stupmo*, nebo *spodní septima stupmo stoupati*, nebo *oba disonující tóny budou postupovati stupmo k sobě*, v obratu, když jsou sekundou, *stupmo od sebe*. Nepravidelné vedení disonujících tónů je sice možné, ve kterémž případě se rozvodný tón objeví v jiném hlase, ale nedělejme z výjimky pravidlo a snažme se rozváděti je přísně, zvláště při rozvedení do trojřvků. Nezapomeňme si závěry předem stanovit.

§ 27. TÓNINA MOLLOVÁ.

V přirozené tónině mollové nacházíme tytéž septakordy jako v tónině durové. Jen ve funkcích je rozdíl, neboť septakordy hlavních akordů v dur jsou v souběžném moll akordy vedlejšími, a naopak, vedlejší akordy v dur jsou hlavními v souběžném moll.

Sekvence septakordů v tónině mollové jsou možné jen v *přirozeném moll* a neliší se taková sekvence v ničem od oné v souběžném dur. Jen závěr D-T je utvořen v tónině smíšené, t. j. s durovou dominantou. Na př.:

193.

°T⁸⁷ °S⁸ 7 °D^{8 7} °D^{8 7} °ST⁸⁷ D^{8 7} D⁶ 6 7 °T

S přirozenou tóninou setkáváme se v praxi jen episodicky. Jinak jde vždy o tóninu smíšenou, dur-mollovou, na podkladě stupnice harmonické. Seznámíme se proto nejdříve se septakordy z harmonického moll.

a) SEPTAKORDY V HARMONICKÉM MOLL.

Septakord II. stupně.

Je *zmenšeně-malý*, a známe ho již ve funkci *střídavé dominanty* nebo *subdominanty s přidanou spodní septimou*. Není co nového o něm říci. Uvádíme jen několik příkladů jeho rozvedení do akordů III. stupně, troj- i čtyřřvuku.

194.

°T D⁶ °D^{6 7} ST °T D³ °D^{6 7} ST °T D⁷ °D^{6 7} °T⁶

Septakord IV. stupně subdominantní.

Je *mollový*. Nastupuje s *přípravenou septimou* za akordy *tonickými* ($^{\circ}T$, $^{\circ}ST^{\circ}$), nebo s *přípravenou primou* za akordy *mollové dominanty*. Rozvádí se do akordů *durové dominanty*, a to nejčastěji do dominantního *septakordu* (obratů), méně do trojzvuků. Může ovšem následovati i *sextakord* nebo *zmenšený septakord VII. stupně*. Lze ho též prostým vedením septimy stupmo dolů vyměnit za septakord II. stupně.

195.

N. B.

$T^{\circ} S^7$ D_4^7 $^{\circ}T^{\circ} S_4^{\circ} D^2$ $D_6^{\circ} T^{\circ}$ $^{\circ}T_6^{\circ} S_8^{\circ} 7$ D_4^7 $^{\circ}ST^{\circ} S_7^{\circ}$ $D^{\#}$

$^{\circ}S_8^{\circ} 7$ $DS^{\circ 6} T_6^{\circ}$ $^{\circ}T^{\circ} S_6^{\circ}$ D_4^7 D_7^7

N. B. Dominanta nastupuje s průtažným kvartsextakordem tonickým!

Septakord VI. stupně.

Na přirozeném VI. stupni vznikne *septakord velký*. Nastupuje po akordech *tonických* nebo *subdominantních*, takže je připravena buď septima nebo prima. Rozvádí se do akordů *subdominantních* nebo *molldominantních*, při čemž septima *stupmo klesá* nebo *stoupá*, nebo se *zadržuje*.

196.

$^{\circ}T^{\circ} S_7^{\circ} D_7^{\circ}$ D_4^7 $^{\circ}T^{\circ} S_7^{\circ} S_6^{\circ} D_7^{\circ}$ $^{\circ}S_7^{\circ} S_7^{\circ} 1\ 3$ $^{\circ}T^{\circ} S_7^{\circ} S_6^{\circ} D_7^{\circ}$ D_4^7 $^{\circ}T^{\circ} S_7^{\circ} S_6^{\circ} D_7^{\circ}$ D_4^7

Septakord I. stupně.

Skládá se z *mollového* (měkkého) kvintakordu a *velké* septimy. Nazýváme ho *měkce-velkým*. Nastupuje po akordech *tonických* nebo *dominantních*. V prvním případě bude připravena prima, v druhém septima (citlivý tón). Septima nemůže klesati, neboť charakter umělého citlivého tónu má snahu stoupati. Rozvádí se proto do akordů tonických — °T a °ST°, jež obsahují rozvodný tón septimy. Někdy mohou následovati i akordy subdominantní, neboť subdominantní kvinta je rovněž rozvodným tónem septimy. Avšak rozvedení toto je spojeno vždy s určitou nesnází ve vedení hlasů a není tak časté.

197.

°T 8 7 # 6 D# °T 7 # 6 °T 8 7 # °ST° °T 7 # °S 6 D# °T 2 D# °7 D# 1 5 # D# 4 #

Septakord III. stupně

skládá se ze *zvětšeného* kvintakordu a *velké* septimy. Nazýváme ho *zvětšeně-velkým* septakordem. Zvětšená kvinta je citlivým tónem a tím je jeho rozvedení dáno. Rozvádí se do akordů tonických — °T°ST°. Jen zřídka postupuje k akordům subdominantním. Nastupuje po akordech dominantních nebo tonických, čímž bude připravena septima nebo prima.

198.

D# 1 5 # T °T 6 D# 1 5 # ST° D# 1 5 # °S 6 ST° °T 6 2 # T D# 1 5 # D# 7 # ST° D# 1 5 # °S 6

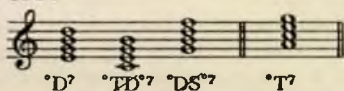
Úkol 26. Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh.

Poznámka k úkolům z předešlé kapitoly o septakordech v tónině durové platí i zde.

b) SEPTAKORDY V PŘIROZENÉM MOLL.

Septakordy s přirozeným VII. stupněm jsou akordy *mollové* dominanty: °D7, °TD7 a °DS7. K nim přistupuje septakord tonický s malou septimou.

199.

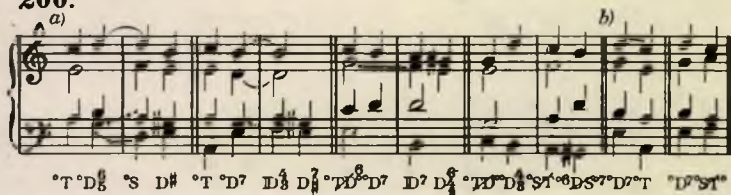


Všechny tyto septakordy nutno rozváděti do akordů *subdominantních*, chceme-li zachovati charakter tóniny mollové, neboť přítomnost přirozeného VII. stupně, jehož přirozený postup směřuje k malé subdominantní tercii, k tomu nutí. Při volném rozvedení, na př. septakordu VII. stupně, nezabráníme zabarvení paralelní tóninou durovou, což ovšem může někdy býti právě docela vhodnou změnou. V našich příkladech uvedeme proto nejdříve rozvedení přísné a poté i volné.

Septakord mollové dominanty.

Je mollový. Zřídka se vyskytne. Lze ho připravit tonikou. Rozvádí se do akordů subdominantních.

200.



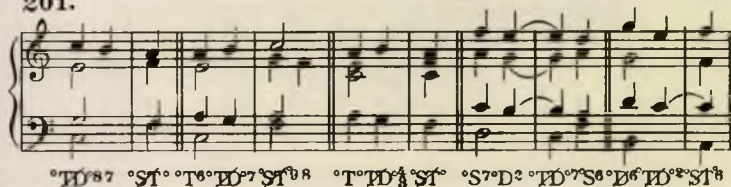
- Rozvedení do subdominantních akordů,
- rozvedení dominantní a kombinované.

Z příkladů pod a) je patrné, že septima se většinou zadržuje a prima a tercie postupuje.

Septakord na III. stupni.

Je *velkým* septakordem. Nastupuje nejčastěji po kvintakordu průchodnou septimou. Mimo to může být uveden po tonice, mollové dominantě a kvintakordu i septakordu přirozeného VII. stupně. Rozvádí se téměř vždy do kvartu výše do akordu VI. stupně (ST). Septima při rozvedení stupno klesá, může však i stoupati.

201.



Septakord na přirozeném VII. stupni.

Na přirozeném VII. stupni nacházíme septakord shodný s dominantním z tóniny souběžné. Nebylo ho také jinak používáno, než k přechodu z tóniny mollové do tóniny souběžné. V tom případě nastupoval po akordech subdominantních ($^{\circ}S$ a $^{\circ}ST^{\circ}$) a tonice, poněvadž tyto akordy jsou rovněž subdominantními akordy v tónině souběžné (S , 8 a ST). Rozvedení vedlo k tonice nebo k akordu VI. stupně z tóniny souběžné, t. j. k oběma tonikám, souběžné durové a hlavní mollové. V kadenci (v závěru) ovšem jen k tonice souběžné. Příklad, část chorálu v harmonisaci J. S. Bacha, nejlépe ukáže jeho použití.

202.

h: $^{\circ}ST^{\circ}$ S^6 $D^{\#}$ $^{\circ}D$ T^7 $^{\circ}DS$ D^6 D $^{\circ}ST^{\circ}$ D^6 D^7 $^{\circ}T$
 $D: S^{\circ}$ $D D^2$ T° D^7 D T

a) Nastupuje po septakordu tonickém a rozvádí se do souběžné toniky. Zarámovaná část je zřejmě vybočení do D dur.

b) i zde nastupuje po tonice a rozvádí se do souběžné toniky. Úryvek kadencuje též v D dur.

Někdy se jen rozvede do jedné z tonik, aniž by došlo k vybočení z tóniny. Na př.:

203.

$^{\circ}DS$ T^6 $D^{\#}$

Zde nastupuje po předcházejícím závěru k D. Nástup je chromatický snížením citlivého tónu.

Septakord tonický

je mollový. Nastupuje nejčastěji s průchodnou septimou po tonickém kvintakordu. Jinak může nastoupiti po všech akordech obsahujících přirozený VII. stupeň. Rozvádí se do subdominanty a jejích akordů.

204.

°T 8 7 °S °T 2 °S6 °T 8 7 °ST° °T 8 7 °ST°7 °T6 6 6

N.B.
°T6 2 °T7 ID2 D8°7 ST°6 ST°6 T7 D8°7 °T

N. B. Příčinnost k zmenšenému septakordu není závadna.

c) SEPTAKORDY S DORSKOU SEXTOU.

Jsou vesměs funkce subdominantní, neboť dorská sexta je *velkou subdominantní tercií*.

205.

S⁷ D₅[#] ST⁷

Nastupují jen po akordech tonických. Zřídka po akordech mollové dominanty. Rozvádějí se do akordů durové dominanty, neboť VI. stupeň jen proto se zvyšuje, aby postupoval k citlivému tónu.

Septakord subdominantní

je shodný ve svém složení se *septakordem dominantním*. Ve spojení s dominantním septakordem je vhodno vynechat jeho kvintu a nahraditi ji zá-

kladním tónem. Nastupuje volně. Nelze-li kvintu vynechat, možno použítí akordu úplného tak, aby dorská sexta se nalézala ve vnitřním hlase, a vésti ji pak volně. Rozvedení dorské sexty přejímá jiný hlas.

206.

°T S₇ D⁷ °T⁶ S₈ ⁷ DS °D⁷ °T S₇ D° °T °D° S₂[#] D°

chybně.

°D° S₆ D⁶ °T⁷ S₇ D⁷ °D° °T S₇ D⁷

Septakord II. stupně

je *mollovým* septakordem. Kvinta je zvýšena. Nastupuje po tonice nebo *molldominantě*. Rozvádí se do *dominanty durové* a jejích akordů. Septima, kdyby se rozváděla stupmo dolů, vedla by k citlivému tónu, k němuž vede již dorská sexta (zvýšená kvinta septakordu), a proto musí septima vždy stoupáti.

207.

°T⁶ D₇[#] D₇[#] °D D₄ D⁶ °D D₄[#] D

Septakord na zvýšeném VI. stupni

na dorské sextě je *zmenšeně malým* septakordem. Nastupuje rovněž po akordech *tonických* a *molldominantních*. Rozvádí se do akordů *durové dominanty*. Septima se buď *zadržuje* nebo *stupmo klesá*.

208.

°T ST°7 D⁶ ⁶/₅ °D° ST°7 D⁶ °T ST°6[♯] D6[♯] °D°6 ST°2[♯] D⁷

°D° ST°4[♯] D6[♯] °T °D ST°4[♯] D6°2[♯]

N. B. Příčinnost ke zmenš. septakordu není závadná.

Septakordy v přirozeném a dorském moll používají se jen občas, a jen v tom případě, když je třeba vésti hlas *diatonicky* od oktávy základního tónu toniky stupmo dolů ke kvintě, nebo naopak, stupmo nahoru od kvinty k oktávě tonické. Kromě toho septakordů přirozené tóniny použije se vždy v *klesající sekvenci*.

Úkol 27. a) Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh.

b) Harmonisujme neočíslované basy.

c) Harmonisujme chorální melodie a použijme v harmonisaci podle potřeby septakordů především přirozené stupnice a poté i harmonické a dorské.

§ 28. VEDLEJŠÍ SEPTAKORDY V HARMONISACI MELODIÍ V HUDBĚ NOVĚJŠÍ.

Harmonisace melodií pohyblivějších a rytmicky živějších s užitím vedlejších septakordů neliší se celkem od harmonisace melodií chorálních. Jen použití septakordů bude ještě volnější v požadavku, aby disonující tóny byly rozváděny přísně. Hlavní podmínkou pro použití septakordu bude *příprava disonujícího intervalu*. A není-li příprava možná, tedy protipohyb hlasů, které disonující tóny přinášejí. Je samozřejmé, že většinou se budou septimy rozvádět *přísně*, t. j. vrchní stupmo dolů a spodní stupmo nahoru, a to zcela bez našeho přičinění, neboť ať rozvedeme septakord jakkoliv, vždy musí jedna ze součástí disonujícího intervalu nebo obě postupovati. Spojujeme-li septakord s *jínými septakordy*, pak se častěji stane, že septimy budou postupovati *stupmo i opačným směrem a někdy i zcela volně*, ve kterých případech *zazní jejich rozvodný tón vždy v jiném hlase*, protože to

jinak není ani možné. Jen v tom případě, když disonující tóny tvoří *sekundu*, musejí se rozvádět směrem od sebe. Tvoří-li spolu *nonu*, pak jsou mnohem volnější. *Vrchní tón může postupovati dolů jako spodní nahoru.*

V následujících příkladech jsou ukázky volnějšího použití septakordů. Pozorujme, že všude tam, kde disonující tón je veden volně, zazní jeho rozvodný tón v jiném hlase, nebo je vůbec vynechán.

209.

N. B. 1.)

D7 S⁷ D⁹ B⁷ S⁷ D⁷ D⁹ T S⁷ D¹¹ S⁷ D⁹ D⁹ $\frac{7}{4\ 3}$ T

*) volná spojení.

N. B. 1.) Souběžné kvinty nejsou závadny, nejsou-li mezi sopránem a basem.

N. B. 2.)

°T S⁷ °D⁹ S⁷ °D⁷ °S⁹ °D⁷ °S⁹ °S⁹ °T⁷ D⁷ D⁹ $\frac{7}{4\ 3}$ T

N. B. 2.) Zdvojení septimy je právě tak přípustné jako jiného tónu.

Ještě ukázka harmonisované melodie na dva způsoby.

210.

T S⁷ T¹¹ S⁹ D⁷ D⁹ T⁷ S⁹ D⁹ S⁹ D¹¹ T D⁹ B⁷ S⁹ S⁷ S⁷ D⁹ D⁹ T

T S⁷ T⁶ S⁷ D⁹ B⁷ S⁷ S⁷ T¹¹ S⁹ S⁹ D⁶ T S⁷ T⁷ S⁷ S⁷ D⁷ D⁹ $\frac{7}{4\ 3}$ T

Pozorujme: V 2. taktu prvního příkladu S_2^7 na první době je spojen s D^7 . Prima v sopráně o tercii klesá, septima v tenoru jde stupmo nahoru. Rozvodný tón septimy je v sopráně. Ve 4. taktu DS^7 se spojuje s S^2 ; rozvodný tón primy e je vůbec vynechán, prima (spodní septima) skočí volně k a . Disonance ostatních septakordů postupují normálně. V druhém příkladu ve 3. taktu je septakord na d , septima v altu postupuje k oktávě, soprán jde k f . Na třetí době zazní T_3^4 s tónem c v basu. Na to v dalším taktu následuje $S+4_3$ s tónem d v basu a b v altu. Zde akord na druhé době 3. taktu je jen průchodným útvarem mezi první a třetí dobou. Septima c z první doby přechází do basu na třetí době a při tom vznikne nový disonantní útvar T_3^4 . Ten se spojí se $S+4_3$. Cítíme, že c z první doby 3. taktu dochází rozvedení ve 4. taktu na první době. Septima tonická e v altu na třetí době postupuje zcela volně k tónu b , co zatím bas obdrží d , její rozvodný tón. Nový útvar na první době 4. taktu spojuje se zase volně. Disonující tóny $f - g'$ postupují skočmo k a a d' , při čemž vzniká nový disonující útvar S_3^4 . Disonující tón f přejde z tenoru do basu, disonující tón g' skočí k d' , jejich rozvodné tóny jsou a v tenoru, po případě f v basu. Jde o rozvedení nony místo sekundy, neboť tenor se sopránem tvoří nonu. V dalších septakordech jsou disonance vedeny vesměs stupmo.

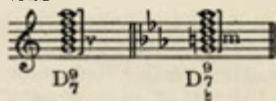
K melodiím je možno předem vypracovati bas. Vše to, co bylo řečeno v poznámce k úkolu 24b) a 25, platí i zde, pokud se týká souběžného postupu, rovného pohybu atd. I bas musí mít svůj vrcholný tón, ba i nejnižší tón nemá se často opakovat.

Úkol 28. Harmonisujme melodie ze sbírky úloh troj- a čtyřzvuky.

§ 29. DOMINANTNÍ NONOVÝ AKORD.

Dominantní nonový akord je pětizvuk, složený ze čtyř nad sebou postavených tercií. Jinak můžeme říci, že k dominantnímu septakordu, jenž jest v dur i moll stejný, přistupuje další tercie, v durové tónině velká, v mollové malá. V dur tvoří nona se základním tónem interval velkí, v moll malé nony, a podle toho nazýváme ho nonovým akordem velkým nebo malým.

211.

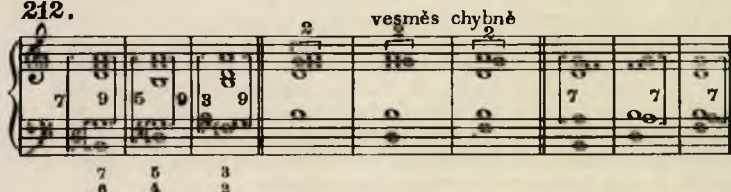


Nonový akord je již akordem složeným, t. zn., že lze ho stejně dobře pojímati jak ve smyslu spodního kvintakordu durového, tak ve smyslu vrchního kvintakordu mollového. $g - h - d - f$ a možno tedy pojímati jako akord základního tónu g , nebo jako akord základního tónu d , $g - h - d - f$ as (c) možno pojímati jako akord se základním tónem g nebo f , přes to, že

kvintakord $f\ as\ c$ je neúplný. Konečně i $g\ h\ d\ f\ a\ (c)$ bylo by možno po-
jímati jako akord základního tónu f .

Má-li však býti nonový akord chápán jen v jednom významu, pak nut-
no dbáti toho, aby nona byla vždy jako *nona*, tedy disonující tón chápána,
nikoliv jako *tercový tón subdominanty*. Z této příčiny nutno akord sestaviti
vždy tak, aby *základní tón a nona tvořily spolu interval nonový* a nebyly ani
přeloženy v interval *septimový* ani nonový interval zúžen na *sekundu*. V dů-
sledku toho nemůže se nikdy nona nacházeti v basu, a proto je možno z no-
nového akordu utvořiti jen *tři obraty* tak jako z akordu septimového.

212.



Názvy těchto obrátů jsou odvozeny z intervalů, jež tvoří základní tón
a nona s tónem basovým:

- první* obrat s tercovým tónem v basu = *sextseptimový* akord,
druhý obrat s kvintovým tónem v basu = *kvartkvintový* akord,
třetí obrat s septimovým tónem v basu = *sekundtercový* akord.

Očíslování generálbasové odpovídá těmto názvům a jest z příkladu pa-
trno. Kromě tohoto užívá se i vysokého číslování k naznačení vzdálenosti
mezi základním tónem a nonou. Musíme tudíž k vyšší číslíci, která značí
nonu, připočítati počet *sedm* a obdržíme: $7+7 = 14$, $5+7 = 12$, $3+7 = 10$.
V tónině mollové přistupuje k očíslení ještě číslice s posuvkou nebo pře-
škrtnutá číslice pro označení citlivého tónu u druhého a třetího obratu:

$\begin{smallmatrix} 6\sharp \\ 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$ neb $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ neb $\begin{smallmatrix} 4\sharp \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$ ve vysokém očíslení: $\begin{smallmatrix} 12 \\ 4 \end{smallmatrix}$ a $\begin{smallmatrix} 10 \\ 2 \end{smallmatrix}$.

Ve čtyřhlasé skladbě vynechává se v *základní formě*, *prvním* a *třetím* obratu
zpravidla *kvintový tón*. V *druhém* obratu s kvintovým tónem v basu možno
vynechati buď *tercový tón* nebo *septimový*. Tohoto obratu, v němž vždy nut-
no vynechati jeden důležitý tón, užívá se poměrně nejméně.

Nastoupení. Nonový akord a obraty nastupují s *přípravou*. Připravují se
buď *oba vrchní disonující tóny*, *septima* a *nona*, nebo *jen nona*. Často je přípra-
ven *základní tón*, septima a nona *k němu přistoupí*. Viz př. 213 až 216. Na-
stupuje-li nonový akord *volně*, pak nechť nastoupí hlas se základním tón-
em s hlasy se septimou a nonou *protipohybem*. Viz př. 213/5, 6, 215/3, 5,
216/3, 4, 5.

Rozvedení nonového akordu a obrátů.

Nonový akord i obraty rozvádějí se do toniky nebo jejích obrátů. Při tom vždy

*nona a septima stupmo klesají,
citlivý tón a kvinta stupmo stoupají.*

Původní forma nonového akordu rozvádí se do *tonického kvintakordu*, někdy do *kvartsextakordu*. Rozvedení do *sextakordu* je možné, avšak *obtížné pro nepravidelné vedení septimy*. (Viz o tom u dominantního septakordu str. 54.) *Septima musí stoupati*, což by bylo možné jen, když by citlivý tón stál nad septimou a tvořil s ní kvartu. Velmi zřídka rozvádí se nonový akord do *ST* nebo do *S*, ve kterém případě se *nona zdržuje* nebo *volně odskočí a základní tón stupmo stoupá*. Jiná rozvedení jsou též možná, ale vyskytují se spoře.

213.

S D_7^9 T S^b D_7^9 D⁷ D $_7^9$ D $_6^8$ D^b D $_3^4$ D $_7^9$ T D $_7^9$ $\frac{6}{4}$ 7 T

\circ S D_7^9 \circ T \circ S^b D_7^9 D⁷ D $_7^9$ D $_6^8$ D $_3^9$ D $_3^4$ D $_7^9$

Prvý obrat, *sextseptimový* akord, rozvádí se do *tonického kvintakordu*, neboť má v basu citlivý tón, jež nutno vésti stupňovitě nahoru k základnímu tónu toniky.

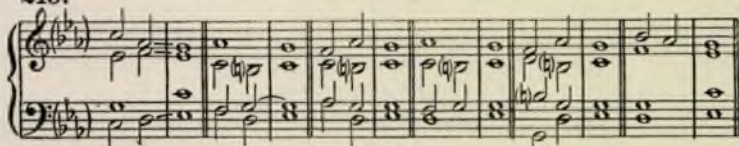
214.

T D $_7^9$ T T^b D $_6^8$ T S D $_7^9$ T S D $_7^9$ T D⁷ D $_7^9$ T D $_6^8$ T

\circ T D $_7^9$ \circ T T^b D $_6^8$ \circ T S D $_7^9$ \circ T S D $_7^9$ \circ T D $_6^8$ $\frac{7}{6}$

Druhý obrat, *kvartkvintový* akord, možno rozvésti pouze do *tonického sextakordu*. Kvintový tón v basu musí býti veden jen stupňovitě nahoru.

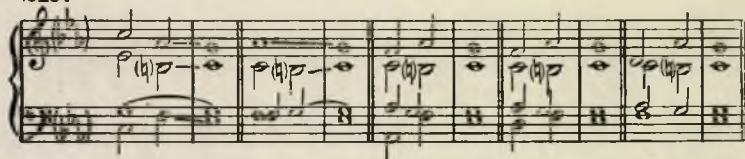
215.



T D $\frac{5}{4}$ T $\frac{6}{4}$ S D $\frac{5}{4}$ T $\frac{6}{4}$ S $\frac{6}{4}$ D $\frac{5}{4}$ T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{4}$ D $\frac{5}{4}$ T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{4}$ D $\frac{5}{4}$ T $\frac{6}{4}$ D $\frac{4}{3}$ D $\frac{5}{4}$ T $\frac{6}{4}$
 °T D $\frac{5}{4}$ °T $\frac{6}{4}$ S D $\frac{5}{4}$ °T $\frac{6}{4}$ S $\frac{6}{4}$ D $\frac{5}{4}$ °T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{4}$ D $\frac{5}{4}$ °T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{4}$ D $\frac{5}{4}$ °T $\frac{6}{4}$ D $\frac{4}{3}$ D $\frac{5}{4}$ °T $\frac{6}{4}$

Třetí obrat, *sekundtercový* akord, rozvádí se do tonického *sextakordu*, septima v basu vede se stupňovitě dolů k tonické tercii.

216.

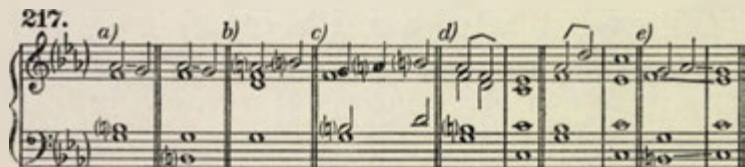


T D $\frac{8}{2}$ T $\frac{6}{2}$ S D $\frac{8}{2}$ T $\frac{6}{2}$ S $\frac{6}{2}$ D $\frac{8}{2}$ T $\frac{6}{2}$ D $\frac{7}{2}$ D $\frac{8}{2}$ T $\frac{6}{2}$ D $\frac{8}{2}$ D $\frac{8}{2}$ T $\frac{6}{2}$
 °T D $\frac{8}{2}$ °T $\frac{6}{2}$ S D $\frac{8}{2}$ °T $\frac{6}{2}$ S $\frac{6}{2}$ D $\frac{8}{2}$ °T $\frac{6}{2}$ D $\frac{7}{2}$ D $\frac{8}{2}$ °T $\frac{6}{2}$ D $\frac{8}{2}$ D $\frac{8}{2}$ °T $\frac{6}{2}$

Rozvedení nony jako průtahu k oktávě nebo k decimě.

Následuje-li za dominantním nonovým akordem nebo jeho obratem opět dominant (septakord), možno nonu vésti ke kterémukoliv tónu dominanty. *Velmi často rozvádí se nona jako pouhý průtah do oktávy základního tónu.* V tom případě nerozvádí se nonový akord, nýbrž jen melodický tón. V generálbasovém očíslení označen jest útvar shodně s akordem. Při analysování nenechme se tedy zmásti a rozeznávejme nonový akord od pouhého nonového průtahu. Podobně může se útvar vyskytnouti jako *průchod*.

217.



D $\frac{8}{2}$ 8 D $\frac{13}{6}$ 13 D $\frac{9}{7}$ 10 D $\frac{8}{7}$ 9 10 D $\frac{7}{2}$ 7 5 T D $\frac{9}{7}$ 13 T D $\frac{13}{6}$ 13 T
 D $\frac{9}{4}$ 8 D $\frac{13}{6}$ 13 D $\frac{9}{7}$ 10 D $\frac{8}{7}$ 9 10 D $\frac{7}{2}$ 7 5 °T D $\frac{9}{7}$ 13 D $\frac{13}{6}$ 13 °T

a) průtah nony k oktávě, b) průtah nony k decimě, t. j. sekundy k tercii, c) průchodná nona, d) nona odskočí k jinému tónu téže harmonie, e) nonový akord vznikl střídavým tónem.

Zvláště budiž upozorněno na průtah nony k decimě, jenž je průtahem sekundy k tercií a u dominantního akordu průtahem k citlivému tónu. Značí se v očíslování D_7^9 10 nebo D_7^2 $_3$. V obou případech musí býti u prvého útvaru *vynechána tercie*. Zato je tam kvinta. Viz nahoře př. b).

Nonový akord může se i jinak rozváděti nebo spojovati.

Následující příklad podává taková rozvedení, resp. spojení.

218.

a) D_7^9 ST b) D_6^2 S⁶ c) D_7^2 T⁷ d) D_7^9 ST⁷ e) D_6^2 S⁴ f) D_7^9 D⁷ g) D_7^9 D⁷

g) D_7^9 D⁹ h) D_7^9 D⁹ i) D_7^9 D⁹

D_7^9 S⁶ D_7^9 T⁷ D_7^9 S⁴ D_7^9 D⁷ D_7^9 D⁹ D_7^9 D⁹

- Klamné rozvedení do kvintakordu VI. stupně.
- Rozvedení do S⁶, subdom. rozvedení, spodní septima stoupá.
- Rozvedení do tonického septakordu.
- Rozvedení do septakordu VI. stupně.
- Rozvedení do septakordu subdominantního.
- Spojení se septakordem D.
- Spojení, resp. vystřídání se sextakordem VII. stupně.
- Spojení, resp. vystřídání se septakordem III. stupně.
- Použití malého nonového akordu v tónině durové.

Z příkladu je patrné, že nona, je-li v následujícím akordu obsažena jako součást, buď se zdržuje, nebo postupuje volně. [Př. a), b), e), f).] Není-li v něm obsažena, postupuje *stupeň dolů* nebo *nahoru*. [Př. g), h).]

Úkol 29. a) Vypracujeme očíslované basy ze sbírky úloh.

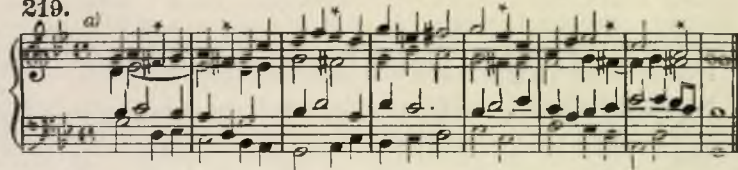
b) Harmonisujeme neočíslované basy a melodie s uplatněním dominantního nonového akordu v rozvedení do toniky i ve spojení s jinými troj- a čtyřzvuky.

Poznámka: Pravidlo o vzdálenosti základního tónu a nony nutno všude zachovati.

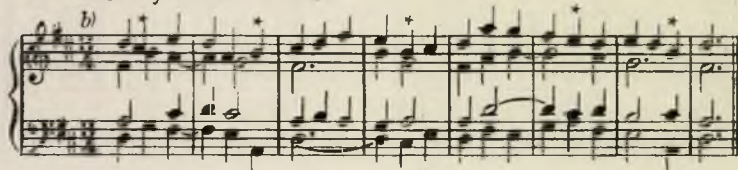
Základní tón musí býti i v obratech umístěn pod nonou a musí s ní tvořiti nejméně interval nonový. V úkolech volných basů a melodií je hvězdičkou naznačeno, kde třeba užiti nonového akordu nebo obratu.

Následuje příklad harmonisovaného neočíslovaného basu a melodie.

219.



Nonový akord označen.*



§ 30. VEDLEJŠÍ NONOVÉ AKORDY.

Na každém stupni je možno postavit nonový akord.

220.



Z těchto vedlejších nonových akordů lze použiti oněch základních funkcí: T, S, D. Ve většině případů budou akordy *průtažnými* nebo *průchodnými*, t. j. vzniknou náhodně opožděným nástupem některých tónů kvintakordu nebo septakordu, nebo za těmito akordy průchodnými. Na př.:

221.





Ve všech ukázaných příkladech nejde o samostatné akordy, nýbrž jen o nahodile vzniknuvší útvary. Právě tak mohly by vzniknouti i všechny ostatní nahoře uvedené pětizvuky.

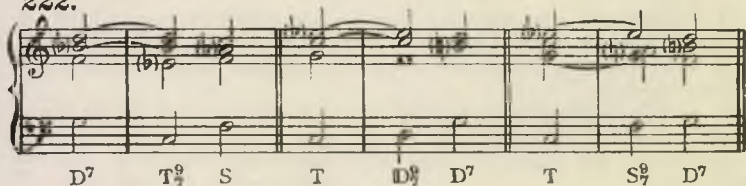
Jako samostatných akordů lze použití základních funkcí s *připravenou septimou a nonou*. Rozvádějí se takto:

T₉ do subdominantního kvint- nebo septakordu,

S₉ do dominantního septakordu,

D₉ do dominantního septakordu.

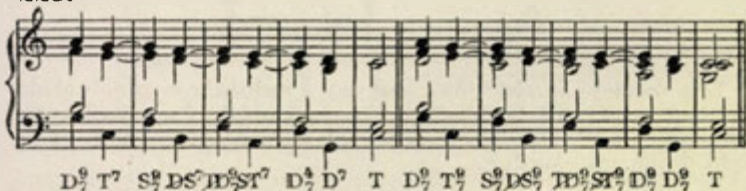
222.



V literatuře se zřídka s nimi setkáme. Teprve v soudobé hudbě nalézáme vedlejší pětizvuky, avšak nikoliv jako nonové akordy, nýbrž jako volnou kombinaci dvou trojzvuků. O nich bude pojednáno zvláště.

Sekvence nonových akordů se septakordy je ve čtyřhlase možná v poměru dominantním, v pětihlase též jen z nonových akordů.

223.



Úkol 30. Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh.

Hlavní podmínkou dobré práce je příprava septimy a nony.

§ 31. MELODICKÉ TÓNY.

Kromě součástí akordů mohou se v průběhu věty vyskytnouti i tóny, které nejsou akordickými tóny přes to, že některé z nich by přece utvořily akord jiné formy. Záleží na tom, máme-li dojem nového akordu, po případě nové jeho formy, nebo nikoli. Při melodických tónech máme dojem, že se akord nemění. Jen některé hlasy postupují, a to buď směrem k akordickým tónům, nebo od nich.

Zahrejme si na tonickém nebo jiném akordu stupnici. (Tedy něco, co se v nesčetných klavírních etudách vyskytuje. Náš příklad je z první etudy Czerného školy zručnosti op. 299-I.)



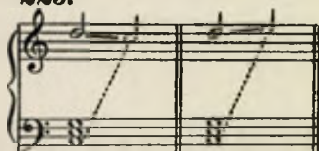
1. Kromě tónů s akordickými tóny podloženého akordu shodných pozorujeme tóny, * označené, jež v poměru k akordu disonují.

2. Tyto tóny spojují melodicky ony tóny, jež jsou shodny s tóny podloženého akordu.

3. Jsou vždy *sousedícím* tónem některého z tónů tvořících akord podložený.

Jiný pokus nás přesvědčí o tom, že lze kterýkoliv tón zahrátí současně s určitým akordem, jehož není součástí, a bude s ním disonovati. Když jej stupňovitě rozvedeme do sousedícího tónu, shodného s tóny akordu, pocítíme určité uspokojení.

225.

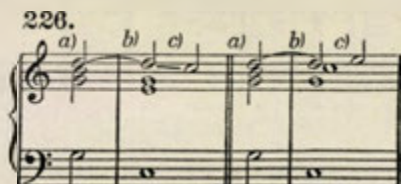


Této vlastnosti *sousedních* tónů používá se k melodickému ozdobení hlasů v harmonické větě. Podle toho, na které taktové době se melodický tón vyskytuje, a podle způsobu jejich nástupu a rozvedení třídíme je na několik druhů, jak následuje.

a) PRŮTAH.

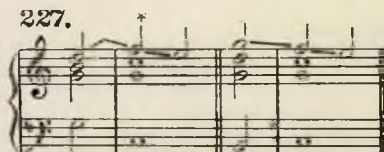
O průtahu byla již zmínka v § 17, jednajícím o průtažném sext- a kvart-sextakordu.

Definice: Průtah je disonantní tón melodický, nastupující na těžké době taktové tak, že tón z předcházející doby lehké se protáhne na dobu těžkou, kde se stane vedlejším (*sousedícím*) tónem některého tónu akordického, disonuje s akordem a rozvede se stupňovitě dolů nebo nahoru do akordického tónu, jejž zastupuje.

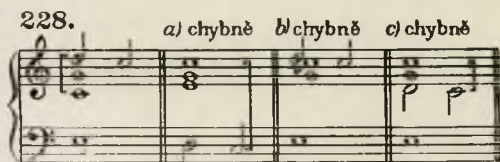


- a) přípravný tón
b) průtažný tón
c) rozvodný tón

Takový průtah nazýváme *průtahem připraveným*. Nastoupí-li vedlejší tón volně, tedy bez protažení, ať již stupňovitě nebo skočmo (viz však třídění v kapitole o průchodu), nazýváme takový průtah *průtahem volně nastupujícím*.



Průtahů může býti použito ve všech vrchních hlasech a též v basu. Jest přirozeno, že tón, který je průtažným tónem zastupován, bude v souzvuku scházeti. Je-li však v jiném hlase zdvojen, jak často bývá u základního tónu, pak musí státi vždy níže než průtah a musí od průtažného tónu býti na rozsah oktávy (septimy, nony) vzdálen. Nesmí tudíž průtažný tón a rozvodný tón (jeho zdvojení) tvořiti spolu interval sekundový.



- a) chybně b) chybně c) chybně

- a) Při průtahu v basu nesmí rozvodný tón v jiném hlase zaznívati.
b) Průtažný tón tvoří se zdvojením rozvodného tónu sekundu.
c) Zdvojený rozvodový tón zaznívá nad průtahem.

Každý akordický tón má dva sousedící tóny, *vrchní* a *spodní*. Podle toho rozeznáváme průtahy *seshora* a *zespodu*. Častější jsou průtahy *seshora*, tedy při rozvedení *klesající*. Podle součásti akordické, do níž se průtah rozvádí, rozeznáváme průtahy:

a) Průtah vrchní nebo spodní sekundy k základnímu tónu nebo nony a septimy k jeho oktávě.

229.

D^7 T^9 8 D T^7 8 D_5^6 T^9 8 D_3^4 T^7 8 D_3^4 T D_5^6 T /

S D_7^9 8 D^7 D_7^9 8 S^6 D^7

Průtah septimy k oktávě u dominanty není možný, ježto *malá* septima v souzvuku není intervalem, z něhož bychom vycítovali snahu rozpínati se. Malá septima je intervalem se snahou zužovati se do sexty. Je *příznačné pro spodní průtahy*, že jsou *spodními půltóny*.

b) Průtah *kvarty* seshora a *sekundy* zespodu k *tercii*. Kvarta tvoří buď celotónový nebo půltónový průtah, takže při průtahu k velké tercii tvoří průtažný tón s tónem základním buď *čistou* nebo *zvětšenou*, při průtahu k malé tercii *čistou* kvartu. Sekunda při průtahu k *velké tercii* může být *celotónovým* průtahem, k *malé tercii* jen *půltónovým*.

230.

S T^4 3 S^6 T^2 3 T S^4 3 D^6 S^6

S T^4 3 S^6 T^2 3

T^6 D_4^7 3 D^7 D_2^7 3

c) Průtah *sexty* seshora a *kvarty* zesponu k *čisté kvintě*. Sexta může být *velká* nebo *malá*, kvarta však jen *zvětšená*, má-li být *půltónovým průtahem*.

231.

S T⁶ 5 S⁶ - T⁴ T S⁴ 5 T D⁶ 7 T⁶ / D²

S T⁶ 5 S⁶ - T⁴ T S⁴ 5

d) Průtah k dominantní septimě je možný jen zesponu, tedy velké *sexty* k septimě, a to ještě jen u úplného septakordu, když kvintový tón je zastoupen. Sexta je v poměru k základnímu tónu disonancí *směřující vždy ke kvintě*. Má-li tudíž být průtahem k septimě, musí být kvinta zastoupena, aby sexta s ní tvořila *sekundu* a tím obdržela opačnou směrovou snahu po rozvedení. Průtah seshora není jako disonance chápateľný, protože *čistá oktáva konsonuje*. Př. 231a).

Všechny průtahy, možné u troj- a čtyřzvuků, jsou možny i u nonového akordu.

232.

D⁹ 7 D⁹ 7 D⁶ 7 D⁷ 3 D⁷ 6 D⁷ 6 D⁵ 4 D³ 4

D⁹ 7 D⁹ 7 D⁶ 7 D⁷ 3 D⁷ 6 D⁷ 6 D⁵ 4 D³ 4

K tomu přistupuje *průtah k noně*, ovšem nikoliv přirozené decimy seshora jako čisté oktávy zesponu, neboť tyto tóny konsonují. Zato lze velmi dobře použití snížené decimy k malé noně a zvětšené oktávy k velké noně. Prvý průtah je krásný i u zmenšeného septakordu. Neboť disonanci i u nonového akordu tvoří průtažný tón s tónem tercovým a nikoliv se základním. Druhý průtah ovšem u septakordu uplatnit nelze, protože disonuje se základním tónem dominanty.

233.

$D \frac{10\ 9b}{7} - D \frac{13b\ 12b}{7} - D \frac{11b\ 10b}{7} - D \frac{8\#\ 9}{7} - D \frac{14\# \ 12}{7} - D \frac{9\# \ 10}{7} - D \frac{8b\ 7b}{7} - D \frac{11b\ 10b}{7} - D \frac{8b\ 5}{7} - D \frac{5\ 4}{7}$

Všechny jednoduché průtahy mohou být uplatněny i u ostatních čtyř- a pětizvuků, pokud jsou disonancemi. Kvartový, sextový, nonový i septimový u čtyřzvuku, kvartový a sextový u nonových akordů.

Několik příkladů na ukázkou.

234.

$D \frac{9}{7} - D \frac{13}{7} - D \frac{9}{7} - D \frac{13}{7} - D \frac{9}{7} - D \frac{13}{7} - D \frac{9}{7} - D \frac{13}{7} - D \frac{9}{7} - D \frac{13}{7}$

Průtahy dvojité i trojité, t. j. ke dvěma i třem tónům akordickým. Postup hlasů děje se v souběžných *tercích a sextách a protipohybem*. V souběžném postupu mohou vzniknouti i *kvarty*, tvoří-li hlasy postupující *sext-* nebo *kvartsextakordy*. U těchto průtahů shledáme se i s útvary, které jsme poznali jako čtyřzvuky nebo pětizvuky. Zde ovšem musí hlasy postupovati *stupmo a bas se zadržuje*. V tom bude mezi nimi rozdíl. V rozvedení nebo spojení postupuje i bas, kdežto u průtahu bude zadržen. Aby byl rozdíl patrný, uvádíme příklad.

235. a) b) a) b) a) b)

a) Průtah, přes to, že tóny tvoří septakord, b) spojení čtyř nebo pětizvuku.

Následují příklady dvojitých a trojitých průtahů.

236.

T $D_5^7 \frac{6}{4}$ D^7 $T_4^9 \frac{8}{3}$ D^7 $T_7^9 \frac{8}{4 \ 3}$ °S $D_7^6 \frac{8}{7}$ T $S_2^7 \frac{8}{3}$
 D_7^9 $T_7^{13} \frac{13}{4 \ 3}$ D_7^9 $D_4^7 \frac{5}{3}$ T $D_2^8 \frac{7}{2 \ 3}$

Současně s průtahem sekundy k tercii lze použiti i průtahů čisté kvarty k čisté kvintě a malé septimy k čisté oktavě.

237.

D^7 $T_2^4 \frac{5}{3}$ S^6 $D_4^7 \frac{8}{3}$

č Průtahů lze použiti i k průtažným tónům, jak velmi často se tak děje u průtažného kvartsextakordu a sextakordu.

238.

S $D_7^6 \frac{6}{5}$ S $D_7^9 \frac{8}{7 \ 5}$ S $D_7^6 \frac{8}{4 \ 3} \frac{7}{5}$ S $D_6^9 \frac{8}{4 \ 3} \frac{7}{5}$
 °S $D_4^7 \frac{6}{5}$ °S $D_4^9 \frac{8}{6 \ 5}$ °S $D_7^6 \frac{8}{4 \ 3} \frac{7}{5}$ °S $D_6^9 \frac{8}{4 \ 3} \frac{7}{5}$

$S^{\frac{6}{b}}$ $D^{\frac{6}{b}}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{5}{b}$ S $\frac{9}{7}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{7}{5}$ -
 $^{\circ}S^{\frac{6}{(b)}}$ $D^{\frac{6}{b}}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{5}{b}$ $^{\circ}S$ $\frac{9}{7}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{7}{5}$ -
 $\frac{4}{-}$ $\frac{4}{-}$ $\frac{4}{-}$ $\frac{4}{-}$

U všech těchto průtahů k akordickým tónům základních akordů shodovalo se generálbasové očíslování jak s intervaly, jež tvořil průtah se základním tónem, tak s intervaly akordických tónů. Jinak je tomu u obrátů akordů. Očíslování, jež naznačuje *vzdálenost vrchních hlasů od basu*, nebude se shodovati s intervaly průtahů. Na př. nonový průtah k oktávě, je-li akord v obratu, bude hudebně týž, ale očíslován bude zcela jinak.

239.

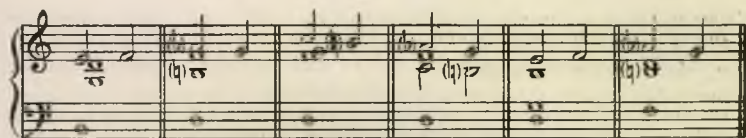
T^9 8 T^7 6 T^7_6 6 -

Nenechme se tím zmásti a rozeznávejme dále správně průtah k základnímu tónu, k tercii, kvintě, přes to, že písmo generálbasové bude jiné.

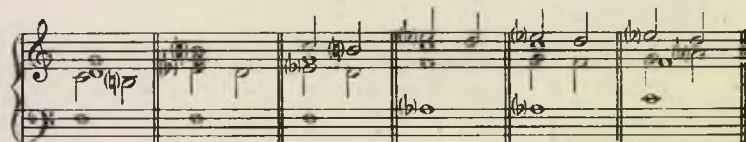
Následuje řada příkladů s průtahy, jež byly již u základních akordů podány, v obrazech akordických. (Viz též průtahy u nonového akordu.)

240.

$T^{\frac{6}{4}}$ $\frac{8}{b}$ $T^{\frac{9}{b}}$ 8 T^7 6 $T^{\frac{13}{b}}$ $\frac{13}{b}$ $D^{\frac{7}{b}}$ 6 $D^{\frac{6}{b}}$ -
 $^{\circ}T^{\frac{6}{4}}$ $\frac{8}{b}$ $^{\circ}T^{\frac{9}{b}}$ 8 $^{\circ}T^7$ 6 $^{\circ}T^{\frac{13}{b}}$ $\frac{13}{b}$ $D^{\frac{7}{b}}$ 6 $D^{\frac{6}{b}}$ -
 $\frac{4}{-}$ $\frac{4}{-}$ $\frac{4}{-}$ $\frac{4}{-}$ $\frac{4}{-}$ $\frac{4}{-}$



$D \frac{6}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{6}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{7}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{7}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{6}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{6}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{-}$
 $D \frac{6}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{7}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{7}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{6}{4} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{-}$

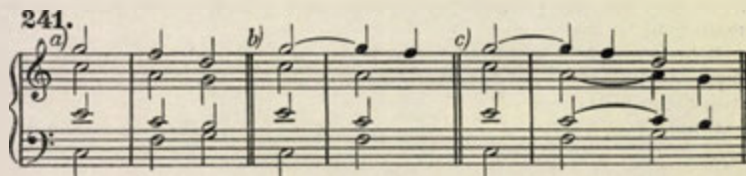


$D \frac{5}{2} \frac{4}{-}$ $D \frac{7}{2} \frac{6}{-}$ $D \frac{7}{2} \frac{6}{4}$ $S^+ \frac{6}{5} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{-}$ $S^+ \frac{7}{5} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{-}$ $D \frac{5}{3} \frac{6}{2}$
 $D \frac{5}{2} \frac{4}{-}$ $D \frac{7}{2} \frac{6}{-}$ $D \frac{7}{2} \frac{6}{4}$ $S^+ \frac{6}{5} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{-}$ $S^+ \frac{7}{5} \frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{-}$

Úkol 31. Ozdobme příklady dané ve sbírce úloh průtahy a správně je označme zkratkami a generálbasovým očíslováním. Chybné kvinty odstraíme průtahy.

Úkol 32. Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a správně je zkratkami označme.

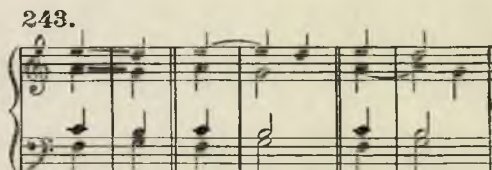
Poznámka k úkolu 31. Každý tón každého akordu může být ozdoben průtahem buď připraveným nebo volným. Přednost dáme ovšem průtahu připravenému. Musíme tudíž zkoumati, je-li tón, který musí být průtažným tónem, v akordu předcházejícím obsažen, abychom ho mohli protáhnouti. Na př. máme ozdobiti akord f a c na těžké době průtahy. Př. 241a).



Tón f v sopráně má sousedící tóny g a e , g nachází se v předcházejícím akordu rovněž v sopráně. Použijeme této možnosti a protáhneme tón g jako průtah k tónu f . Př. 241b).

Dále chtěli bychom ozdobiti i akord g h d, který je však na lehké době. Můžeme jej ozdobiti, když půlovou notu rozdělíme na dvě čtvrtky, pak je každá první těžší než druhá. Sousedící tóny nacházíme v altu a tenoru a použijeme obou, ježto budou postupovati v souběžných sextách. Př. 241c).

Poznámka k úkolu 32. Provedme nejdříve analýsu. Nachází-li se nad basovým tónem *duň* číslice položené za sebou a jsou-li sousedícími číslicemi, pak je to vždy postup v jednom hlase a vždy první číslice je průtah. Na př. $\frac{7}{3} - 6$ čteme jako sextu s průtahem septímy, měřeno od basového tónu nahoru. S ostatními číslicemi je to terckvartakord na basovém tónu *d*. Jiný příklad: 76 znamená: 7 průtažný tón, 6 akordický tón a zároveň sextakord. Tedy nikoliv septakord a sextakord, nýbrž sextakord s průtažným tónem u sexty! K naznačení, že některé součásti akordu nebo průtahy k nim mají být výše položeny než jiné, užívá se t. zv. vysokého číslování 9, 10, 11, 12, 13, 14, znamenají intervaly rozšířeny o interval čisté oktávy. Stačí tudíž odpočítati od vysoké číslice počet *sedm* (oktáva má sedm různých tónů!), abychom obdrželi interval akordický. Na př. $\frac{12}{3} \frac{11}{6}$ znamená 12—7=5, 11—7=4, t. j. průtah 5 ke 4, ale ve vyšším hlase než je průtah 7 6, tedy takto:



Celek, jak patrně, je terckvartakordem s průtahy k sextě a kvartě.

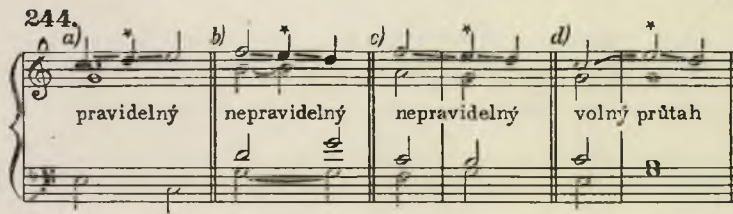
Poznámka: Postup dvou hlasů v čistých kvintách lze napravit průtahem k jednomu z tónů, druhou kvintu tvořících. Příklad 243.

b) PRŮCHOD.

Definice: Průchod je ozdobný tón melodický, který spojuje dva akordické tóny tak, že vyplňuje mezeru mezi nimi v diatonickou (nebo chromatickou) stupnici.

Průchod nachází se pravidelně na lehké době taktové, může se však vyskytnouti i na těžké době, ve kterémž případě má podobnost s volně nastupujícím průtahem.

Průchod na lehké době nazýváme *pravidelným* nebo *lehkým*, na těžké době *nepravidelným* nebo *těžkým*.



a) *d* spojuje v sopránu tóny *c* a *e*, vyplňuje mezeru mezi nimi diatonicky, je průchodem pravidelným, protože na lehké době;

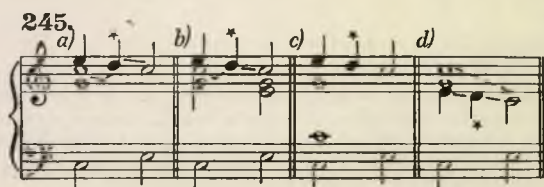
b) *e* spojuje tóny *f* a *d*, vyplňuje mezeru diatonicky, je průchodem nepravidelným, protože na těžké době (třetí je těžší než čtvrtá!);

c) *e* spojuje *f* a *d*, je průchodem nepravidelným, protože na těžké době;

d) *e* je volným průtahem, protože skočmo nastupuje, nevyplňuje tudíž mezeru diatonicky stupňovitě!

V tom bude nyní rozdíl mezi *volným průtahem* a těžkým nebo *nepravidelným průchodem*. Jakmile melodický tón na těžké době bude nastupovati *stupňovitě*, budeme ho nazývati *nepravidelným průchodem*, nastoupí-li skočmo, *volným průtahem*.

I u průchodu rozeznávejme jeho rozvodný tón, t. j. tón, do něhož se průchod rozvádí. Neboť právě tak jako u průtahu, nesmí na témž místě, v téže výši, v jiném hlase zaznívati týž tón, ke kterému průchod směřuje.



a) je chybně, ježto rozvodný tón *c* průchodného tónu *d* zaznívá v altu v téže výši;

b) i tento příklad je chybný, přestože alt přechází k tónu *g*, neboť *c* zní současně s průchodem *d*;

c) je správně;

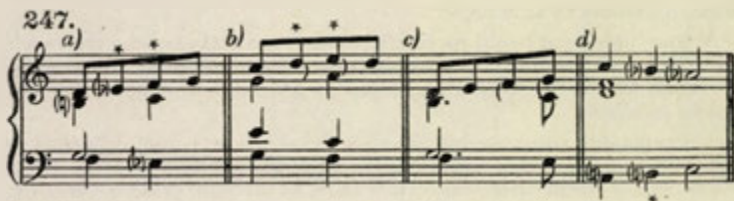
d) je správně, rozvodný tón *c* je zdvojen ve *vyšším* hlase, což výraznosti a plasticity hlasové nevaří tak jako u průtahu, kde by takový případ byl chybný.

Průchody mohou býti současně ve vícero hlasech. Pohyb hlasů děje se opět v souběžných terciích a sextách nebo protipohybem. V protipohybu netřeba se obávat tvrdosti disonujících souzvuků, jež postupem hlasů vzniknou.



V tónině mollové užívá se při průchodech mezi V. a VIII. stupněm stupnice *melodické*, tedy při *vystupujícím postupu zvýšeného VI. a VII. stupně*, při *sestupujícím postupu* týchž stupňů *přirozených*. Z příkladu jest patrné, že mezi kvintou a oktávou akordu nacházejí se dva průchodné tóny.

Průchodnými tóny mohou býti spojovány nejen akordické tóny téže harmonie, nýbrž i akordické tóny dvou různých harmonií.



Příklad:

a) Průchodné tóny spojují akordické tóny dvou různých harmonií, dominanty a toniky.

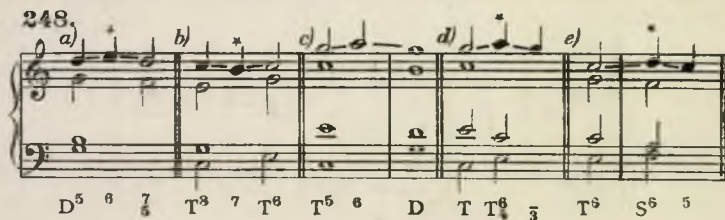
b) Průchodným tónem vznikají čisté kvinty, které *nejsou chybné*, ježto nejsou mezi akordickými tóny. Je-li *druhá* kvinta složena z jednoho tónu melodického a jednoho akordického, nejsou takové kvinty chybné. Je-li *druhá* kvinta z *obou tónů akordických*, je takový postup hlasů *chybný*. Viz příklad c).

c) a d) *Zdvojení disonujícího tónu průchodem*, v našem případě septimy u c) a citlivého tónu u d), *není chybou*. V tónině mollové, jak jest zřejmo z příkladu d), je rozdíl mezi citlivým tónem a průchodem dán různou hodnotou tohoto tónu.

c) STŘÍDAVÝ TÓN.

Definice: Střídavý tón je ozdobný tón melodický, který se střídá s akordickým tónem. Melodická linie vybočí k vrchnímu nebo spodnímu sousednímu tónu a opět se k akordickému tónu vrací. Spodní střídavé tóny bývají nejčastěji půltóny tak jako u spodních průtahů.

Střídavý tón je *pravidelný* nebo *lehký* na *lehké* době taktové, *nepravidelný* nebo *těžký* na *těžké* době taktové.

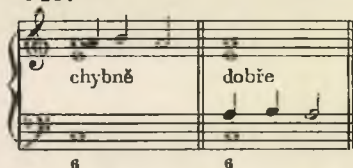


- a) b) Střídavý tón pravidelný k akordickému tónu téže harmonie
- c) Střídavý tón pravidelný k akordickému tónu jiné harmonie.
- d) Střídavý tón nepravidelný, na těžké době, k akordickému tónu téže harmonie.
- e) Střídavý tón nepravidelný, na těžké době, k akordickému tónu jiné harmonie.

Nepravidelný střídavý tón má rovněž podobnost s volně nastupujícím průtahem.

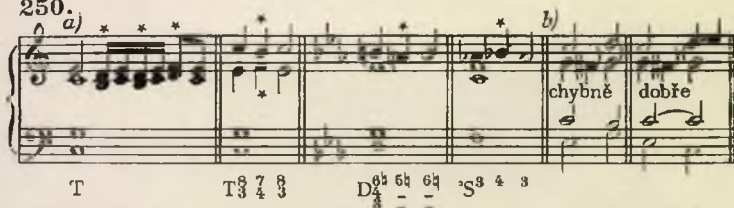
I u střídavého tónu nesmí býti rozvodný tón zdvojen v jiném hlase v téže výši. Může však býti zdvojen i ve hlase vyšším, podobně jako u průchodu.

249.



Střídavé tóny mohou být zároveň ve vícero hlasech. Pohyb děje se opět v souběžných terciích nebo sextách a protipohybem. V tónině mollové užívá se u citlivého tónu a u VI. stupně střídavého tónu z melodické stupnice.

250.

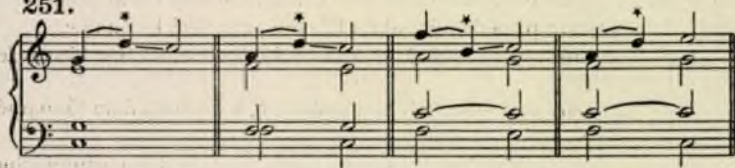


Rozvedením střídavého tónu vznikající čisté kvinty mezi dvěma akordickými tóny jsou chybné. Je-li jeden tón kvinty druhé melodický, nejsou kvinty závadnými. Příklad 250b).

d) STŘÍDAVÝ TÓN VOLNĚ NASTUPUJÍCÍ.

Definice: Střídavý tón volně nastupující je ozdobný tón melodický na lehké době taktové, který skočmo nastoupí a rozvede se do akordického tónu, jehož je vrchní nebo spodní sekundou.

251.



e) ANTICIPACE NEBO PŘEDJÍMKA.

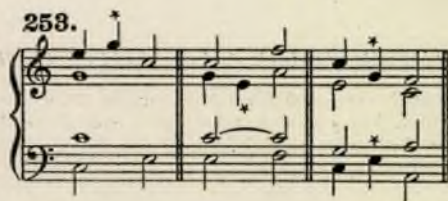
Definice: Anticipace neboli předjímka je akordický tón akordu na těžké době, který zazní jako ozdobný tón již u akordu na předcházející době lehké. Opakuje se na těžké době buď v témže hlase, nebo odskočí k jinému akordickému tónu. V tomto případě nazývá se *opuštěná předjímka*, je-li předjímka střídavým tónem, *opuštěný střídavý tón*.



- a) Předjímka.
- b) Opuštěná předjímka i opuštěný střídavý tón.
- c) Dvojitá předjímka.
- d) Opuštěná předjímka.

f) NÁSLEDNÝ AKORDICKÝ TÓN.

Definice: Následný akordický tón je ozdobný tón na lehké době taktové, shodný s některou součástí zaznívajícího akordu. Není v poměru k akordu tónem disonujícím a nemusí být rozváděn.



Následnými akordickými tóny snadno vznikají chybné postupy hlasové:

254.

S° D T S D

V prvním taktu souběžné kvinty těžkých dob nelze následným akordickým tónem zakrýti. Naopak následné akordické tóny lehkých dob dávají vzniknouti chybným následným oktávám.

V druhém taktu následným akordickým tónem v sopráně vznikají zjevné oktávy, jež jsou chybné. Mezi basem a tenorem vzniklé čisté kvinty rovněž nelze zakrýti následným akordickým tónem.

Je třeba proto velké opatrnosti při používání následných akordických tónů a dobře sledovati jejich postup, zdvojují-li jiný tón nebo tvoří-li kvintový interval s jiným akordickým tónem.

Často vyskytují se následné akordické tóny ve spojení s průchodem tak, že mezeru mezi hlavním a následným akordickým tónem vyplňuje průchod:

255.

T D₄ T₆ S D₄ Z T₇ ₈

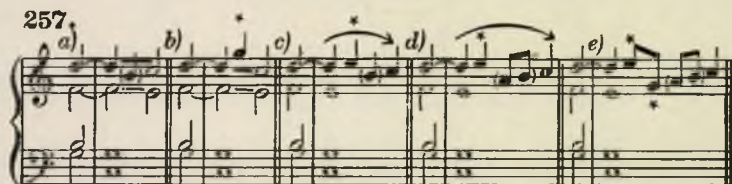
Noty v závorkách jsou tóny průchodné, * označené následné akordické tóny.

Poznámka: Průtah může být připraven průchodným, střídavým a následným akordickým tónem.

256.

**g) PRŮTAHY, PRŮCHODY
A STŘÍDAVÉ TÓNY V ROZVEDENÍ ZDRŽENÉ.**

Průtah může býti v rozvedení zdržen vloženým druhým sousedícím tónem, vloženým akordickým tónem následným nebo průchodným tónem.



a) Průtah je zdržen v rozvedení spodním sousedícím tónem akordického tónu, k němuž průtah směřuje. Tímto zdržením je tón akordický *opsán obkroženými sousedícími tóny*.

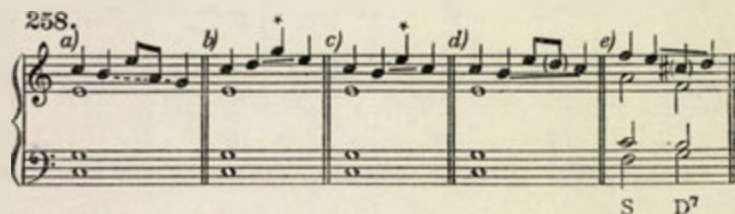
b) Zdržení vloženým následným akordickým tónem.

c) Zdržení následným akordickým tónem a spodním sousedícím tónem.

d) Zdržení následným akordickým tónem a dvěma volně nastupujícími střídavými tóny, z nichž *a* je střídavým tónem k druhému střídavému tónu *h*.

e) Zdržení dvěma následnými akordickými tóny a dvěma průchodnými tóny.

Podobně i průchodný a střídavý tón může býti v rozvedení pozdržen:



a) b) Průchod zdržený v rozvedení následným akordickým tónem.

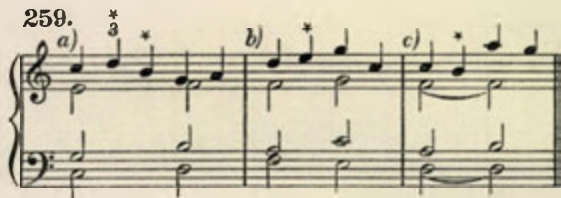
c) Střídavý tón zdržený v rozvedení vloženým následným akordickým tónem.

d) Tón je zdržen v rozvedení následným akordickým tónem a průchodem.

e) Průchodný tón zdržený v rozvedení volně nastupujícím chromatickým průtahem.

Volnější technika opuštěných střídavých tónů připouští i takovéto případy:

259.



- a) Vrchní i spodní střídavý tón volně opuštěný.
 b) Vrchní střídavý tón opuštěný.
 c) Spodní střídavý tón odskočí k průtažnému tónu.

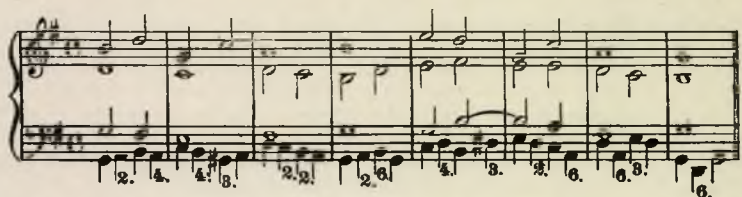
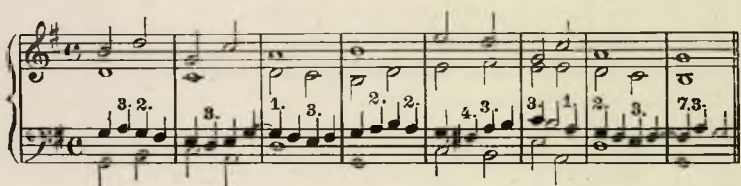
Opuštěný tón je srozumitelný ve smyslu předcházejícího akordického tónu.

h) MELODICKÁ VÝŽDOBA NEBOLI FIGURACE HLASŮ.

Melodických a akordických ozdobných tónů použijeme k figuraci hlasů. Hlasy, jež se pohybují v delších hodnotách notových, oživíme průtahy, průchody, střídavými tóny a následnými akordickými tóny. Dáme stálý pohyb v menších hodnotách buď jen jednomu hlasu, nebo ozdobíme dva, po případě všechny hlasy tak, aby se navzájem v určitý pohyb v menších hodnotách doplňovaly. Doplnuje-li se rytmus v jednom hlase rytmem jiného hlasu na pohyb ve stejných hodnotách nebo na nový rytmus, mluvíme o *doplňujících se* nebo o *komplementárních hlasech*. Následuje příklad ozdobený v každém hlase zvlášť i ve všech hlasech.

280.





Označen jest:

1. Průtah připravený nebo volný,
2. průchod lehký nebo těžký,
3. střídavý tón lehký nebo těžký i volně nastupující,
4. opuštěný střídavý tón,
5. předjímka i opuštěná,
6. následný akordický tón,
7. zdržený průtah,
8. zdržený průchod,
9. zdržený střídavý tón (i volně nastupující).

Úkol 33. Figurujme příklady ze sbírky úloh podle uvedeného vzoru a ozdobné tóny označme. K označení použijme zkrácenin: *ph* = průtah, *pch* = průchod, *st* = střídavý tón, *ost* = opuštěný stř. tón, *př* = předjímka, *nat* = následný akordický tón, *zph*, *zpch*, *zst* = zdržení v rozvedení.

Úkol 34. Harmonisujeme melodie v sopránu a basu ze sbírky úloh, rozlišující v melodii tóny akordické a tóny ozdobné. Správně akordy označme funkčními zkratkami a generálbasem, melodické tóny slovními zkratkami.

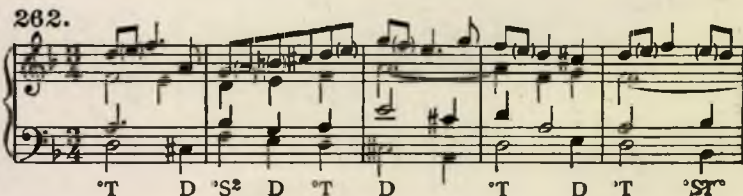
Poznámka k úkolu. Při harmonisaci sopránu postupujeme takto: Když jsme rozpoznali tóninu a formu melodie, analyzujeme ji tak, že vybereme tóny akordické, jež podložíme zkratkou harmonie, již chceme užít. Tóny melodické dáme do závorek. Na to harmonisujeme vhodnými akordy, dbající čistoty ve vedení hlasu. Dodatečně lze i ostatní hlasy figurovati tak, abychom obdrželi určitý pohyb. Dbejme hlavně toho, aby počítací doby byly pohybem zdůrazněny, což jest nutno tam, kde melodie má tečkovaný rytmus. Na vzor následuje příklad melodie harmonisované bez ozdobných tónů, pak táž melodie s ozdobnými tóny v postupu práce jak nahoře jest nastíněn.

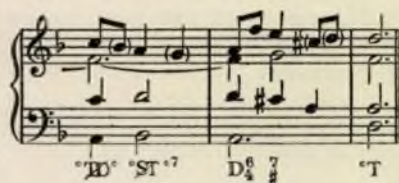
261.



Příklad 261 přináší každý tón melodie harmonisovaný jiným akordem.

262.





Příklad 262 vyloučené melodické tóny v závorkách a podložené zkratky harmonií. Na to celou harmonisaci.

263.

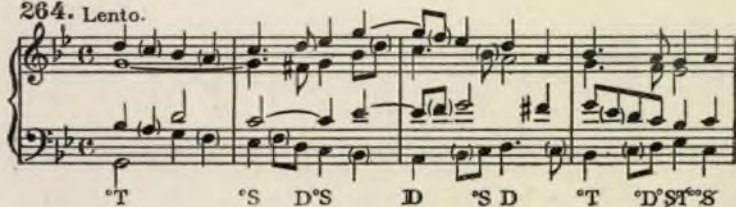


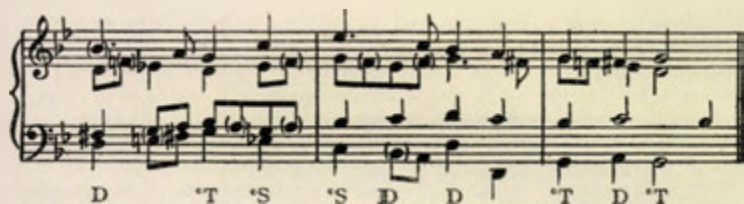
Příklad 263 ostatní hlasy vyzdobeny tak, aby vznikl důsledný pohyb osminový. Pouze ve 4. taktu v závěru je pohyb klidnější.

Srovnáme-li příklad 261 a 262, sledujeme druhý mnohem klidnější, což působí hlavně klidný pohyb basu.

Harmonisujeme-li melodii v basu, postupujeme podobně, vyloučíme melodické tóny, harmonisujeme akordické. Následuje příklad s harmonisovanou melodií v basu.

264. Lento.





§ 32. MODULACE A VYBOČENÍ Z TÓNINY.

Ve stati o prvcích hudební formy definovali jsme hudební větu jako melodický úsek vícetaktový, ohraničený kadencí. Harmonické dění postupovalo od toniky ke *kontrastujícím* s ní akordům a opět se vracelo k tonice. Harmonickou kadenčí byla *charakterisována* tónina, k jejíž stupnici náležely tóny, nalézající se v melodii.

Tónina souvisela s formou hudební. Melodie a harmonie byly *náplní* formy, jejímž byla tónina *pojátkem*.

V krátkých větách čtyř-osmitaktových vystačilo se s kontrastem, který harmonie tonická s jejími dominantami poskytovala. Viděli jsme však, že často se již osmitaktová věta dělila na dvě věty čtyřtaktové, první se závěrem k dominantě (viz perioda), druhá k tonice, nebo i první se závěrem k tonice, ale melodicky zeslabeným, nedokonalým. V národních písních bývá tomu tak velmi často. Tato snaha po dělení osmitaktové věty vytryskla z potřeby kontrastu, neboť v osmitaktové nedělené větě nutně se musely některé harmonie opakovati. Opakováním však ztrácí hudební věta poutavost, zajímavost. Proto, aby se vneslo *nové napětí* do harmonického obsahu hudební věty, vzato na pomoc napětí *meztóninní* místo pouhého meziakordického v okruhu téže tóniny. Na místo napětí mezi tonikou a jejími dominantami nastoupilo napětí mezi tóninou (a její tonikou) hlavní a tóninami nejbližce příbuznými.

V mezích vět osmitaktových a šestnáctitaktových nejdůležitější je vybočení z tóniny *durové* do tóniny *dominantní*, z tóniny *mollové* do tóniny *souběžné*. Po vybočení nastupuje v dur *návrat* z dominantní tóniny do tóniny hlavní, tedy vlastně do tóniny *subdominantní*, když zpětnou modulaci posuzujeme s hlediska tóniny dominantní jako hlavní, a z tóniny *souběžné* do tóniny hlavní, tedy do tóniny *spodní tercie* s hlediska tóniny souběžné. Na příklad:

C dur — G dur, G dur — C dur
a moll — C dur, C dur — a moll.

C dur s hlediska tóniny G dur je tóninou subdominantní, a moll s hlediska tóniny C dur je tóninou *spodní tercie*.

Vybočení do tóniny subdominantní mělo však ještě jiný význam. Subdominantní tónina, právě tak, jako subdominantní akord, znamená větší odklon od toniky než tónina dominantní nebo harmonie dominantní. Proto ve většině starších skladeb hudební věta před závěrem ještě vybočila

Příklad a) končí tonikou, tedy závěrem celým, b) končí dominantou, závěrem polovičním, c) a d) končí tonikou tóniny nové.

Všimněme si *kadenci, závěrů*. Příklad a) má závěr, v němž dominantě předchází *subdominanta*, rovněž tak v příkladě c) a d). Příklad b) má kadenci pouze v akordech přehozenou, místo k T k D, ale subdominanta je tam rovněž.

Subdominantní harmonii v kadenci nazýváme harmonickým vrcholem kadence. S jest akordem mnohem vzdálenějším v poměru k T, než D. Neboť T je sama její dominantou, a proto zaznění subdominanty (nebo její kombinace) jest odklon od T, od akordu, který musí býti výsledkem kadence, uzavřením. Naproti tomu dominanta je již akordem, jehož *cílem je tonika*, a proto nemůže vnést do harmonického poměru takový kontrast, napětí, jako subdominanta. Ještě výraznějším harmonickým vrcholem kadence je *kvintakord* (septakord) II. stupně. Není žádného společného tónu s tonikou, a je postaven, jak bylo již v příslušné stati pověděno, na *druhé čisté tonické kvintě* a bývá nazýván *střídavou dominantou*. Označili jsme ho také dvojitým $D = \text{ID}$. Viz příklad d).

Podobným akordem v *plagálním závěru* je *střídavá subdominanta*, durový kvintakord na *druhé čisté kvartě*, který již známe.

Proti těmto velmi kontrastním akordům je *subdominantní kombinace ST* možnou náhradou, ale je příliš příbuzna s tonikou. Dobře působí, když nenásleduje za tonikou v kadenci.

Je přirozeno, že i *dominanta* může býti v kadenci *zastoupena svými náhradníky*: FD , D . Viz závěry v § 18.

Všimněme si nyní příkladů, které modulují do nové tóniny. Zahrajeme-li příklad c), nepozorujeme až do zaznění akordu na třetí době 2. taktu ničeho, co by nasvědčovalo tomu, že věta moduluje. Teprve zaznění akordu s tónem *cis* na první době 3. taktu je již neklamným znakem, že se něco děje. Kadence nás o tom přesvědčí, že věta modulovala. Tážeme se, jak byl tento obrat k nové tónině proveden, nebo jakým způsobem byly tyto dvě tóniny spojeny.

Zkratky pod akordy to naznačují. Pojítkem obou tónin je akord g h d , který je v *G dur* tonikou, v *D dur* subdominantou. Byla tedy modulace provedena *přehodnocením funkce* u akordu g h d , který je oběma tóninám společný.

O *akordech, které jsou vícero tóninám společny*, t. j. které lze postavit v různých tóninách na různých stupních, pravíme, že jsou *funkčně víceznačnými akordy*.

Lze tedy modulaci prováděti pomocí víceznačnosti akordů.

Všimněme si příkladu d). Ve druhém taktu nastupuje po akordu a c e , který je *S* z *G dur* a zároveň *S* z *e moll*, dominantní septakord z *e moll* a za ním tonika. Prvý dojem je, že modulujeme do *e moll*. Avšak akord e g h se náhle přehodnocuje na ID z *D dur* a věta kadencuje v této tónině.

Věta *vybočila* do *e moll*, a to jen za tím účelem, aby *tonika* zprostředkovala *modulaci* do *D dur*.

Je tudíž rozdíl mezi *modulací* a *vybočením z tóniny*. Při *modulaci* věta *kadencuje v nové tónině*, při *vybočení* nejen že *nekadencuje*, ale ve většině případů je *vybočení* jen *vzednutím harmonické hladiny*, prostředkem k dosažení kontrastu *mezi tóninového* místo *mezi akordického*. Akord *e g h* v *G dur* nepřináší mnoho kontrastu, neboť je *tonickou kombinací ST*, ale *tonika e moll tóniny* tento kontrast přináší, neboť nyní stojí proti tónině *G dur* tónina *e moll* jako dvě kontrastující harmonická pásma.

V našem příkladě je tedy *prostředníkem* mezi tóninou *G dur* a *D dur tónina e moll*, jejíž *tonika* je v obou tóninách obsažena v tonální funkci.

Příklad d) nás dále poučuje, že *modulující věta* má *tři* části:

1. Část v tónině původní.
2. Část *neutrální*, zprostředkující spojení obou tónin.
3. *Kadenci v nové tónině*, dostatečně přesvědčující.

V příkladě c) je *střední část* jen *jeden akord*, oběma tóninám společný.

Když jsme poznali jednotlivé části *modulující věty*, přikročíme k vlastní *modulaci* na základě *víceznačnosti trojzvuků*.

§ 34. MODULACE POMOCÍ VÍCEZNAČNOSTI TROJZVUKŮ.

Kvintakord durový nachází se v tóninách, jejichž *základní tóny tvoří stupnici durovou od I. do VI. stupně*.

c e g : C Dd e Ff Gg a

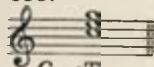
Patrně, že se nachází v *mollových tóninách tercových* (mediálních) a v *durových a mollových ostatních stupních*.

Kvintakord mollový nachází se v tóninách, jejichž *základní tóny tvoří přirozenou stupnici mollovou, klesající od VIII. do III. stupně*.

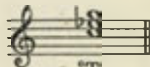
c es g : c Bb As Gg Ff Es

Nachází se v *tercových durových tóninách*, v *dur i moll tóninách ostatních stupňů*.

266.



C : T
Dd : S
e : ST
Ff : D
Gg : S
a : TB



c : T
Bb : D
As : TB
Gg : S
Ff : D
Es : ST

Jsou to *nejbliže příbuzné tóniny*. Modulace *diatonické*, pomocí trojzvuků, užívá se také jen do nejbližších tónin, z nichž *nejdůležitější* je modulace do tóniny *dominantní* a *subdominantní*, jinak do tóniny *dominantní* a *zpět do tóniny původní*, nebo do tóniny *subdominantní* a *zpět do původní*. Kromě toho do tóniny *stejnomené*. V *moll* do tóniny *vrchní* a *spodní tercie* a *zpět*.

Při modulaci postupujeme takto:

1. *Uvážíme, který akord v nové tónině může být harmonickým vrcholem.*

Na př. modulujeme z *D dur* do *A dur*. Harmonickým vrcholem v *A dur* mohou být tyto akordy: $\widehat{d\ f\ a} = S$, $\widehat{d\ f\ a} = {}^{\circ}S$, $\widehat{h\ d\ f\ i\ s} = S\ (D)$, $\widehat{g\ h\ d} = {}^{\circ}S$, $\widehat{f\ i\ s\ a\ c\ i\ s} = ST$. Z těchto akordů, jež mohou být harmonickým vrcholem, jsou, kromě ${}^{\circ}S$, všechny obsaženy v *D dur*.

2. Utvoříme část v původní tónině a na příhodné době přehodnotíme akord z tóniny *D dur* do tóniny *A dur* a uzavřeme větu buď k tonice nebo k dominantě.

Poznámka. Nezapomeňme, že k závěru potřebujeme téměř celé druhé dvojaktí. Přehodnotíme tudíž akord na konci druhého nebo na počátku třetího taktu.

Nepřehodnocujeme akord již v *prvém taktu*, neboť pak by celá věta byla v nové tónině a modulace by pozbyla na výraznosti.

267. a)

T⁶
= S⁶ S D D⁶ D D⁷ T

b)

D₃ ST¹
= S⁶ D₃ D T ST⁶ D

Proti těmto modulujícím čtyřtaktovým větám postavíme jako odpověď druhou čtyřtaktovou větu. Tato může ihned začít opět v *D dur*, i po oněch, které skončily dominantou v *A dur*, nebo můžeme začít v *A dur* a modulovat zpět do *D dur*, tedy vlastně do *subdominantní tóniny*.

Následují příklady k tomu.

268. a)

A: D D T D: T S

A: T⁶ D²T⁶ S⁷ST⁶ S S D T A: T D¹ T⁶ D: D

S⁶ D T D: T S

Poznámka k příkladům: Příklad a) je ve dvojném znění. První počíná ihned v *D dur*, druhý začíná v *A dur* a moduluje zpět do *D dur*.

Příklad b) je rovněž ve dvojném znění. V prvním začíná tonikou z *A dur*, která se přehodnocuje ihned na dominantu z *D dur* a za ní následuje subdominanta, přinášející tón *g*, tedy proti *A dur* tón charakteristický pro tóninu *D dur*. Velmi častý případ. V druhém znění začíná věta ihned v *D dur*. Toto *D dur* může být zahájeno již ve 4. taktu tak, že k tonice *A dur* přistoupí na lehké době malá septima, čímž se stane dominantou z *D dur*.

Je též možno, po závěru k tonice v tónině dominantní, počítí druhou větu dominantním septakordem z tóniny hlavní tak, že se vlastně začne tonikou dominantní tóniny, k níž přistoupí malá septima.

V tóninách mollových moduluje věta obvykle do tóniny vrchní tercie a zpět. Ale i modulace do tóniny dominantní jsou časté.

Postup je též jako v tónině durové. Na př.: modulujeme z *e moll* do *G dur* a zpět. Subdominantní akordy z *G dur* jsou: S = $\widehat{c\ e\ g}$, S = $\widehat{a\ c\ e}$, ST = $\widehat{e\ g\ h}$, S = $\widehat{f\ a\ c}$. Všechny akordy jsou v *e moll*, kromě S. Je tedy možno všemi těmito akordy přehodnocením funkce modulovati.

Úkol 35. a) Vypracujeme očíslované basy ze sbírky úloh. Přehodnocení funkce u akordu modulaci zprostředkujícího správně označme.

b) Harmonisujeme neočíslované basy.

c) Komponujeme modulující věty čtyř- a osmitaktové, podle uvedených vzorů.

Poznámky k úkolům.

K úkolu a). Sledujeme v očíslování změny tónů. Jakmile se objeví u číslíce posuvka, znamená to, že věta již vybočila z tóniny a akord, u něhož se změna stala, náleží již nové tónině. Musíme proto bezprostředně předcházející akord ve funkci přehodnotiti do nové tóniny. V mollových tóninách je kromě předznamenání ještě umělý citlivý tón. Jakmile se citlivý tón ruší, což nastane, když se v akordech objeví přirozený sedmý stupeň, nastává pravděpodobně již přechod do souběžné tóniny durové a je rovněž nutno předcházející akord přehodnotiti do nové tóniny.

V úkolu 35 ze sbírky úloh str. 44 na př. v 1. úkolu objeví se nad tónem *d* zvýšená kvarta *gis*. Je tedy tento akord již z *A* dur a nutno předešlý akord, tonický sextakord z *D* dur, přehodnotiti na subdominantní sextakord z *A* dur. Od tohoto modulačního obratu analyzujeme všechny akordy již v nové tónině *A* dur.

V delších větách může býti modulace již ve 4. taktu. V úkolu 7. je změna ve třetím taktu, proto přehodnotíme předešlý akord, sextakord tonický, na subdominantní z *C* dur. Věta ve 4. taktu uzavírá k tonice v *C* dur. V druhé polovětě, která v *C* dur pokračuje, nastává změna v 7. taktu, kde nad *G* je opět tón *b*. Přehodnotíme proto akord na *F*, subdominantu z *C* dur na toniku z *F* dur. V mollových tóninách na př. v úkolu 17 je změna ve 3. taktu, kde již není citlivý tón *cis*, ale přirozený tón *c*. Věta ve 4. taktu kadencuje k dominantě z *F* dur. Přehodnotíme proto septakord na *e* ve 2. taktu na septakord VII. stupně z *F* dur. Druhá polověta pokračuje v *F* dur a změna nastává teprve v 7. taktu, kde se zvyšují tóny *b* na *h* a *c* na *cis*, t. j. zvýšený VI. a VII. stupeň z *d* moll. Přehodnotíme proto tonický sextakord z *F* dur na třetí době 6. taktu na sextakord III. stupně z *d* moll.

Poznámka k úkolu b). V žádném z úkolů není v basu posuvkou změněn tón, který by nasvědčoval tomu, že věta moduluje. Avšak v závěru je v basu postup tónů, který je charakteristický pro ukončení v jiné tónině. Musíme tedy vycházeti při svém posudku ze zdůvěry, který si předem stanovíme. Potřebujeme k tomu všechny tři funkce. Zkusíme je tudíž v závěru podložit. Na př. v úkolu I. to bude $e = \mathbb{D}$, $A = \mathbb{D} \frac{6}{4} 7$, $d = T z D$ dur. Přehodnotíme tudíž funkci buď již u *d* na první době 2. taktu, nebo u *e* na druhé době téhož taktu. Až do přehodnocení akordu bude věta v původní tónině. V osmitaktové větě může býti modulace provedena již před 4. taktem, který má závěr buď poloviční k *D*, nebo též celý k *T*. V př. 5. končí prvá polověta tónem *cis*, který může býti základním tónem dominanty z *Fis* dur. K polovičnímu závěru je třeba jen dvou funkcí, *T - D* nebo *S - D*. V našem případě *S - D*. Poněvadž změna tónu nastane teprve u tónů dominantního akordu z *Fis* dur na *cis*, přehodnotíme funkci u předcházejícího akordu na *H*, u něhož se funkce *T* mění na *Š* z *Fis* dur. Druhá polověta moduluje zpět do *H* dur, závěr je charakteristický pro tuto tóninu.

U ostatních úkolů počínáme si podobně.

V sopránů snažme se vésti melodii tak, aby v závěru končila nejlépe základním tónem. Než i tercovým tónem může končiti a při závěru v dominantě (polovičním) též kvintou.

§ 35. MODULACE S VYBOČENÍM DO NĚKTERÉ ZE SUBDOMINANTNÍCH TÓNIN.

Přesvědčující bude modulace, když subdominantu nové tóniny, tedy harmonický vrchol kadence, připravíme vybočením do oné tóniny, v níž je tonikou. Na př. při modulaci z *D* dur do *A* dur připravíme akord *h d fis* vybočením do *h moll* a p. i jiné akordy.

Nyní musíme nejdříve hledati společný akord nikoli mezi *D dur* a *A dur*, nýbrž mezi *D dur* a *h moll*. Poněvadž je *h moll* souběžnou tóninou tóniny *D dur*, mají všechny akordy společné.

Následují dva příklady této modulace.

269. Allegretto.

D: 57
h: 57
A: 5
T₄
ST⁷
D T
e: 5
D T
D
T

Tempo di Menuetto.

e: 5
D
a: D D T
G: 5
S
D
T
S
S
a: 5
S
D
T
T
e: 5
D
T

Úkol 36. a) Vypracujeme očíslované basy a harmonisujeme melodie v basu.

b) Komponujeme osmitaktové věty podle daného vzoru v př. 269.

Poznámka k úkolu. V neočíslované basu vybočení do subdominantní tóniny musíme najíti. Je k tomu třeba opět všech tří funkcí. Z těch bude *S* z tóniny subdominantní společným akordem s tóninou původní a *T* zase společným akordem s tóninou konečnou. V prvním úkolu akord *g b d* na třetí době 2. taktu mění funkci z *D* z *F dur* na *S* z *d moll*. Za ní následuje *D* a *T* z *d moll*. *T* se přehodnocuje na *D* z *C dur*. V dalších příkladech je sled akordů:

2. př.: *T D³ T⁶ | D⁷*
d: D⁷ D⁶ T |
A: S | D D⁷ 7 | T ||

3. př.: *T D⁶ T | S⁶*
es: S⁶ D⁶ T |
Des: D | D⁷ 7 | T ||

4. př.: *T D³ | T⁶*
B: D⁶ 7 ST⁶ | S D T |
F: S | D⁷ 7 | T ||

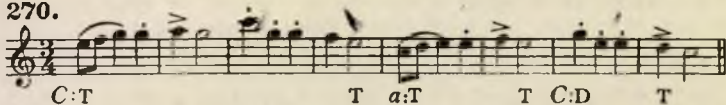
§ 36. TÓNINOVÝ SKOK.

Nazýváme tak začátek druhého dvojtakti nebo věty v jiné tónině bez modulace. Polověta skončí v tónině hlavní, druhá začne v některé příbuzné,

v *dur* obyčejně v *dominantní*, v *moll* v *paralelní*, a moduluje zpět do tóniny hlavní. Obyčejně jde o *transposici dvojtaktí* nebo i *celé věty*. Je to tedy pouhé opakování v jiné tónině. Touto transposicí mohou vzniknouti i delší věty *šestnáctitaktové*, v nichž není vůbec modulace, nýbrž jen tóninové skoky.

Citujeme začátek prvního *Slovanského tance* od A. Dvořáka. Osmitaktová věta o dvou polovětách, druhá začíná bez přechodu v paralelní tónině a po prvním dvojtaktí následuje opět bez přechodu druhé v tónině hlavní.

270.



V národních písních nacházíme velmi mnoho příkladů pro transposici bez modulace.

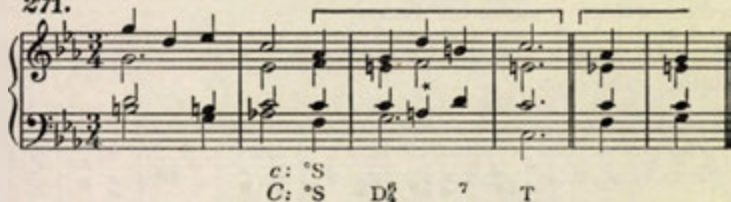
§ 37. MODULACE DO OSTATNÍCH BLÍZKÝCH TÓNIN.

Modulace do t. zv. *doškálných* tónin, t. j. do takových, jejichž toniky můžeme nalézt v hlavní tónině jako akordy doškálné, je právě tak snadná, jako modulace do tóniny dominantní nebo paralelní.

Zvláštní případ je modulace do tóniny *soujmenné*, na př. z *D dur* do *d moll* a naopak, a proto o ní promluvíme zvláště. Bude nám nápomocna při modulaci do tónin vzdálenějších.

Obě tóniny mají všechny akordy společné, ale jen ve smíšených tóninách, v harmonických. Rozdíl je pouze v tonice. Z *moll* do *dur* je modulace velmi snadná, když použijeme na *D* *průtažného kvartsextakordu* durového. Na příklad:

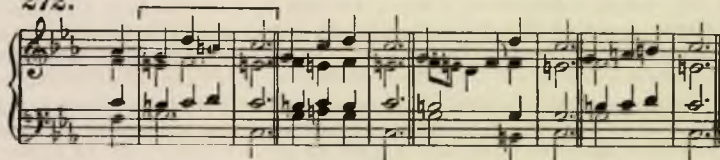
271.



I přímý nástup *durového kvartsextakordu* *chromatickým zvýšením tonické tercie* je působivý. Jinak lze dopomoci charakteristice durové tóniny *velkou tonickou sextou*, která v našem příkladě je jako volný melodický tón použita nad základním tónem dominanty ve třetím taktu (*).

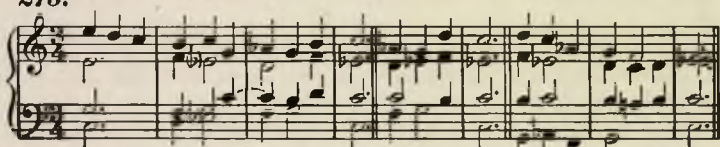
Nepoužije-li se *průtažného kvartsextakordu* nebo *sextakordu* na *D*, nutno charakterisovati durovou tóninu buď *klamným závěrem*, nebo kdekoli použítou průchodnou tonickou tercií nebo velkou tonickou sextou.

272.



Právě tak charakterisuje se opět tónina mollová, při přechodu z dur do moll, malou tonicou tercií nebo malou tonicou sextou.

273.



C: T B⁶ T⁶ S⁶₅ C: D⁷
c: S⁶₅ D T c: D⁷ S⁶ T⁶ S⁶ D T

Modulaci do ostatních došklých tónin provádíme zcela tak, jako do tóniny dominantní a souběžné. V durové tónině máme kromě toniky, dominanty a subdominanty ještě tři mollové kvintakordy na II., III. a VI. stupni a střídavou subdominantu na malé septimě, která je durovým akordem.

Modulace do tóniny II., III. a VI. stupně je zcela shodnou s vybočováním, kterého jsme použili při modulaci do tóniny dominantní a souběžné. Postupujeme ovšem právě tak. Určíme si nejprve shodné akordy v obou tóninách a dáme vždy přednost některému subdominantnímu akordu. Není-li společného akordu, jenž by mohl mít subdominantní funkci, použijeme jiného, jiné funkce.

Jako příklad následují modulace z tóniny A dur. Věty modulují do některé z tónin příbuzných a končí v tónině jiné. Je to tudíž modulace ve spojení s vybočením.

274.



A: D⁶ D⁷ ST
Cis: S S⁶₅ S⁶ D T T⁶
fis: D T ST⁶
h: D⁶ ST⁶ S⁶ D⁶ T

$A: D \quad T \quad D^6$
 $fis: 8^6 D \quad T^6$
 $h: D \quad 6T$
 $G: D \quad S^6 S^6 \quad D^7 D^7 \quad T$

Úkol 37. a) Vypracujme očíslované basy a harmonisujme volné basy ze sbírky úloh. Předn ocenění akordu správně označme.

b) Komponujme samostatné modulující věty.

§ 38. HARMONISACE MELODIÍ MODULUJÍCÍCH.

Jak poznáme, že melodie moduluje? Řekli jsme, že pro modulaci je rozhodujícím *závěr v nové tónině*. Bude tudíž především nutno, abychom si všimli závěru. Víme již, že osmitaktová věta se velmi často skládá ze dvou *polovět čtyřtaktových*. Bude tudíž závěr ve 4. a v 8. taktu. Konečný akord závěru může být buď na 1. době čtvrtého taktu, je-li melodie ve dvou nebo tříčtvrtním taktu, nebo i na 3. době, je-li takt čtyřčtvrtní. Než může tomu být i jinak. Konečný akord může se i ve dvou- i tříčtvrtním taktu nalézat i na poslední době taktové. Poznáme to podle *motivické stavby melodie*. V každém případě však bude k závěru v nové tónině náležeti *druhé dvojtaktí*, ať již celé, nebo jen část třetího a celý čtvrtý takt.

Závěr bude melodicky *dokonalý*, bude-li melodie končiti *základním tónem toniky*, což bývá nejčastější případ, nebo bude melodicky *zeslabený*, když bude končiti *tónem tercovým*. Velmi zřídka končí melodie tonickou kvintou, neboť kvinta by mohla být spíše základním tónem dominanty!

Když jsme posoudili konečný tón melodie, všimneme si dále tónů, které mu předcházejí. V některých případech mohou mu předcházeti tóny, jež zřejmě náležejí již ke stupnici nové tóniny. (Citlivý tón!) Avšak někdy není to zřejmo, neboť tóny tyto mohou právě tak dobře náležeti stupnici tóniny hlavní nebo i jiné. V tomto případě je pak pro modulaci směrodatné jen naše rozhodnutí. K osvětlení příklady.

275.

a) b) c) d)

Věta a) končí tónem *g*, který by mohl býti základním tónem toniky *G dur* i tercovým tónem toniky *e moll*. Věta b) končí zřejmě základním tónem toniky *G dur*, neboť jí předchází citlivý tón z *G dur*. Než i v *e moll* by mohla věta končiti. Bude-li následovati tón *d*, uvedený v závorce, místo tónu *h*, padne rozhodnutí pro toniku *G dur*. Věta c) končí právě tak, buď v *G dur* nebo v *e moll*. Věta d) má závěr na poslední době, *G dur* nebo *e moll*. Věta e) končí tónem *a*, který může býti buď základním tónem toniky z *a moll* nebo kvintou dominanty z *G dur*. Které závěry jsou přirozenější, pro ty se rozhodneme.

Modulační obrat, t. j. akord, u něhož přehodnotíme funkci z tóniny prvé do tóniny konečné, položíme pokud možno již do taktu druhého, po případě na počátek taktu. Není dobře uvéstí jej příliš brzo a také ne příliš pozdě, na poslední okamžik. Nejčastěji bude tomu na konci druhého nebo na počátku třetího taktu. Než i na počátku druhého taktu může býti akord přehodnocen.

Pro prvá cvičení zvolíme *chordlní melodii*. Ta se skládá z úryvků, končících vždy závěrem k jinému akordu, který může býti tonikou nové tóniny. Budou tudíž závěry naznačeny již v melodii a bude jen naším úkolem, modulaci správně provéstí.

Nezapomeňme, že nejlépe jest přehodnotiti takový akord, který je v nové tónině ve funkci *subdominantní*. Mimo to můžeme vybočiti do oné tóniny, v níž subdominantní akord je tonikou. Tím velmi účinně obrat posílíme. Ovšem, není to vždy možno.

Následuje příklad harmonisovaného chorálu.

276.

Harmonic annotations for the first system (1):

G: T S⁶ D ST S⁶ D⁷ T T S D T D: S ST⁶ D D⁷

Harmonic annotations for the second system (2):

G: D S T⁶ S ST S D D⁷ T⁶ S⁶ C: T⁶ D T

3. 4. 2. 3. 4.

D D7 T T⁶ D D⁶ G T⁶ 8 T⁶ S⁶ D⁸⁷ T

K harmonisaci použijeme všech akordů i s vedlejšími septakordy, tak jak toho bylo použito již dříve k harmonisaci chorálu.

Přehodnocení akordů je z podložených zkratk patrno. Úryvek 2., 3. a 5. mohl by býti harmonisován tak, že by vybočením do tónin, v nichž je přehodnocený akord tonikou, byla modulace zesílena. Podáváme tuto změnu jednotlivých úryvků, jež jsou svorkou ohraničeny.

277. 1.)

G: S T⁶ e: T⁶ D⁸⁷ S T⁶ D⁸⁷ T G: S a: T D⁸⁷ T⁶ G: S a: T B⁹ T⁶ e: S⁶ S D[#]

Úkol 38. Harmonisujme dané chorální melodie ze sbírky úloh a přehodnocení akordů zkratkami správně označme.

Poznámka. Některé úryvky začínají v oné tónině, v níž předcházející úryvek skončil, některé začínou ihned v tónině hlavní nebo nové. V tomto případě pak jde o tóninový skok, t. j. prosté přiřazení nové tóniny po závěru.

Harmonisace lidové písně nebo jiné umělé melodie modulující nebude se lišiti od harmonisace chorálu v ničem jiném, než ve větší pohyblivosti tónů, z nichž mnohé budou ovšem jen melodickými tóny. Mimo to budou to jen osmitaktové věty, u nichž prvá polověta obvykle moduluje do tóniny dominantní nebo souběžné, druhá buď začíná ihned v tónině hlavní, tedy bez zpětné modulace, nebo začíná ještě v nové tónině a moduluje nazpět do tóniny hlavní. Jinak v provedení modulace, jež může býti i s vybočením provedena, není rozdílu.

Ukážkou příklad.

278.

A: T D² T⁶ ST
E: D D

T D: D⁶ D² T⁶ S⁶ 8⁶ D⁴ 7^b T

K harmonisaci použijeme ovšem jen onoho akordického materiálu, uvedeného v § 23. Vedlejší septakordy vzniknou jen náhodně průchodnými tóny.

Úkol 39. Harmonisujme lidové písně a umělé melodie modulující. Přehodnocení akordů správně zkratkami označme.

Poznámka k úkolu. V písních:

Dievča, dievča, moduluje druhý úryvek do *E* dur, třetí začíná v *A* dur přímo.

Což se mně, má milá, moduluje 2. úryvek do *F* dur, po repetici začíná ihned v *B* dur a 2. dvojtaktí opět končí v *F* dur, další část začíná ihned v *B* dur.

Inu, děj se vůle Boží, končí 1. úryvek v *C* dur, následující čtyřtaktová mezivěta je opět v *F* dur a také celá třetí část.

Hory, hory zelené, jsou jen tóninové skoky, transposice do tóniny dominantní.

Husar na šenku, 2. dvojtaktí končí v *C* dur, třetí začíná ihned v *F* dur.

Jeníčku, čo robíš, 2. dvojtaktí moduluje do *E* dur, dalších pět taktů je opět v *A* dur, začíná dominantou.

Okolo mlýna, 2. dvojtaktí moduluje do *A* dur, po repetici je celá věta v *D* dur, ač druhý úryvek vhodně by mohl končit dominantou z *h* moll.

Páso! Janko tri voly, 2. úryvek je transposicí do *C* dur, další část je celá v *F* dur. Pozor zde na závěry, které jsou $\text{TD}^6\text{-T}$!

Ej, hora, hora, 2. dvojtaktí končí v *g* moll, 3. dvojtaktí začíná v *B* dur, 4. dvojtaktí končí zase v *g* moll.

Ja keď sa Janoško, 2. čtyřtakt končí v *G* dur, 3. čtyřtakt začíná v *e* moll a končí dominantou v *G* dur, 4. čtyřtakt začíná v *G* dur a končí v *e* moll.

O dalších písních nechť žák uvažuje sám.

V umělých melodiích:

Úkol 1. V druhém taktu přehodnocuje se *S* z *D* dur na *D* z *C* dur, v 5. taktu *D* z *C* dur na *S* z *D* dur.

Úkol 2. Ve třetím taktu *S* z *c* moll na 2. době se přehodnocuje na *D* z *E* dur, v 7. taktu *S* z *E* dur na 1. době na ST z *c* moll.

Sled akordů bude dále naznačen takto: Basové tóny jsou uvedeny písmeny malými z malé, velkými z velké oktávy, číslice jsou generálbasem, posuvky znamenají změnu tónů odlišných od základní tóniny. Každé písmeno platí pro jednu notu v sopráně. Tam, kde v sopráně mají být dvě a více not nad jednou notou basovou, je za číslicemi tolik vodorovných čárek, o kolik sopránových not je více než basových. Je-li v basu více not než v sopráně, budou písmena, o která je v basu více, v závorkách. Vedení vnitřních hlasů je úkolem žákovým. Posuvky v očíslování platí jen pro vnitřní hlasy.

Úkol: 3.) $\frac{9}{8}$ $A^{\sharp} d^{\sharp} - | cis^{\flat}(d) H^{\sharp}(cis) | A^{\sharp} fis^{\flat} e^{\sharp} dis^{\sharp} gis^{\sharp} | Gis^{\sharp} His^{\flat} - |$
 $| cis^{\sharp} gis^{\sharp} a^{\sharp} e^{\flat} gis^{\flat} | a^{\sharp} gis^{\flat} fis^{\sharp} a^{\sharp} A^{\sharp} | H^{\sharp} - e^{\sharp} fis^{\sharp} d^{\flat} | e^{\sharp} 7 A^{\sharp} ||$

4.) $\frac{9}{4}$ $B es^{\sharp} | d^{\flat} - | g - g^{\flat} | f^{\sharp} 2^{\flat} | f - es^{\sharp} | d^{\flat} - | f - d^{\sharp} | H^{\flat} |$
 $| c^{\flat} d^{\flat} es^{\flat} | d^{\sharp} - g | c - F^{\sharp} | B^{\sharp} ||$

7.) $\frac{9}{4}$ $g - c | d^{\flat} 2^{\sharp} c^{\sharp} | B^{\flat} - c^{\sharp}(B) | A^{\flat}(G) F | f B^{\flat} des^{\flat} | es A^{\flat} c^{\flat} |$
 $| F^{\flat} G^{\flat} - | C^{\flat} 10^{\flat} ||$

8.) C $f(es) des^{\flat} c^{\flat} | des^{\flat} c^{\flat} B^{\sharp} | As^{\flat} G^{\flat} A^{\sharp} | d(e) fis^{\flat} - |$
 $| g(d) H^{\flat} B^{\flat} | A^{\flat} 7^{\flat} e^{\sharp} d(cis) | H - cis^{\sharp} | fis^{\flat} ||$

10.) $\frac{9}{8}$ $\sharp | des f^{\sharp} B 8 7 | es^{\flat} 2^{\flat} des^{\flat} - | c^{\flat} 5^{\flat} f^{\sharp} 2^{\flat} | es^{\flat} - f^{\sharp} g^{\flat}(a) h^{\flat} |$
 $| c 5^{\flat} - c 5^{\flat} f^{\sharp} | es^{\flat} - As^{\flat} G^{\flat}(A) H^{\flat} | c 5^{\flat} d^{\flat} - e^{\flat} 5^{\flat} |$
 $fis^{\flat} H^{\flat} - e^{\flat} ||$

§ 39. RYCHLĚ MODULACE DO VZDÁLENĚJŠÍCH TÓNIN

potřebují *zprostředkující tóniny*, jelikož společných akordů není. Je třeba se z hlavní tóniny vzdáliti, abychom se oné vzdálené přiblížili. Docílujeme toho pomocí *tercových* a *kvintových* akordů tak, že představivše si některý z nich jako *toniku*, postoupíme k její *dominantě* nebo *mollové subdominantě* a tím obdržíme již společný akord.

1. *Durové dominanty mollových akordů* přenesou nás do *vyšších* tónin.

2. *Mollové subdominanty durových akordů* přenesou nás do *nižších* tónin.

Vyšší tóniny jsou v kolmé řadě tónin ony, které leží výše, nižší, které leží níže:

7 \sharp
6 \sharp
5 \sharp
4 \sharp
3 \sharp
2 \sharp
1 \sharp
0
1 \flat
2 \flat
3 \flat
4 \flat
5 \flat
6 \flat
7 \flat

Příklad objasňující obě pravidla:

279.

281.

C-Des

Des-C

C: T S
b: D °ST°
Des: S D T

Des: T S
b: °ST°
C: S D T

Podobně lze sledem dvou durových akordů v celém tónu vzestupně i sestupně vzbuditi dojem spoje S—D nebo D—S. Samozřejmě i spojem moll a dur kvintakordů, t. j. °S—D, D—°S. Tím se opět přenéstí výše nebo níže. Durovou subdominantu lze při tom ještě přehodnotiti na dominantu a použití klamného závěru. Na př.:

282.

C-es

C-Ces

C: T D S
f: es: D °ST° °S D °T

T: S D
as: D °ST° °S7
Ces: D7 D T

- Úkol 40. a) Vypracujme očíslované basy.
b) Harmonisujme volné basy a melodie.
c) Komponujme samostatné modulující věty.

CHROMATIKA.

§ 40. ROZŠÍŘENÍ POJMU TONALITA.

Až dosud pracovali jsme s tóny stupnice durové nebo mollové, kterou jsme kombinovali se stupnicemi durovými nebo mollovými téhož základního tónu. Jak harmonické a dorské moll, tak harmonické dur byly kombinace stupnic vždy téhož základního tónu. Nyní přikročíme ke kombinacím těchto tónin s tóninami jinými, avšak nikoliv ještě tak, abychom kombinovali stupnice a z jejich výslední kombinace stavěli akordy, nýbrž použijeme dosud známých akordů k pouhé přípravě doškálných akordů. Bude se to dít tak, že na *zlomek času* stane se kterýkoliv akord *tonikou* a té bude předcházeti její *dominanta* nebo *subdominanta*, po případě obě. Ale musí se tak státi na zcela krátkou dobu, a ještě na nezávažných dobách taktových.

Kdyby taková, řekněme, exkurse měla trvati na př. *celý takt* nebo *celé dvojtaktí*, pak bychom měli určitě *dojem vybočení* do nové tóniny. Zamýšlíme-li však skutečně vybočiti, pak není příprava doškálného akordu časem omezena.

Na př. rozdíl mezi následujícími příklady znázorní to nejlépe.

283.

$C:T \quad ST \quad S \quad D \quad T \quad C:T$
 $a:D \quad D:ST \quad D:T$

V příkladě a) je přípravná dominanta z *a moll* na lehké době, tonika na těžké době. Při zaznění akordu dalšího je již patrný obrat zpět do hlavní tóniny. Naproti tomu v příkladě b) je vybočení příliš zřejmé, abychom ho nepozorovali.

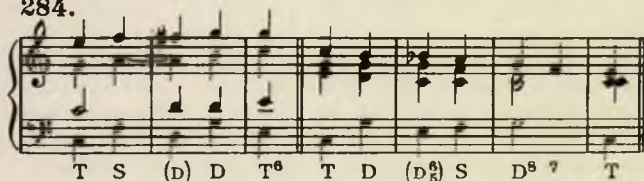
K přípravě doškálných akordů použijeme trojzvuků i čtvero-
zvuků. Opouštíme nyní přísnou půdu diatoniky a vstupujeme na pole chromatiky. Pod názvem „*chromatika*“ rozumíme použití tónů vzniklých bezprostředním zvýšením nebo snížením tónů doškálných, které ovšem pro daný okamžik stanou se tóny *cizoskálnými* z oné tóniny, v níž je připravovaný akord *tonikou*. Tyto cizí dominanty a subdominanty nazýváme *mimotonálními dominantami a subdominantami*.

§ 41. PŘÍPRAVA DOMINANTY A SUBDOMINANTY MIMOTONÁLNÍMI AKORDY. KOMBINACE HLAVNÍ TÓNINY S DOMINANTNÍ A SUBDOMINANTNÍ.

Mimotonální dominanty nastupují často *chromaticky*, t. j. hlavní tónině cizí tón nastupuje *zvýšením* nebo *snížením* tónu přirozeného. Tato chromatická změna přirozeného tónu musí se dít v témž hlase a nesmí býti rozdělena do dvou hlasů. V tomto případě by vznikla t. zv. *příčnost* (relatio non harmonica, neharmonická příčnost), která někdy působí dost nepříjemně. Je však mnoho případů, v nichž ji ani nepozorujeme, a naopak v mnohých případech je opět příčinou zajímavého koloritu v soudobé hudbě. Příklady vše vysvětlí.

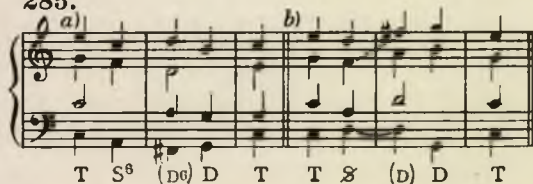
Chromatický nástup mimotonální dominanty:

284.



Příčnost, když je chromatická změna tónu rozdělena na dva hlasy.

285.



V příkladě a) nezní příčnost zvláště nepříjemně. V basu se tón v příčnosti dobře snáší. U b) je příčnost mnohem ostřejší.

Snažme se příčnosti vyhnouti. Jedině příčnost, v níž druhý tón je *zmenšenou kvintou*, *dominantní septimou*, *septimou zmenšené malého septakordu*, je zcela mírná a lze ji používat.

Následuje příklad, v němž příčnost dodává zajímavého koloritu:

286.



Dominantu lze v durové tónině připravit:

a) Dominantním kvintakordem, septakordem a všemi obměnami, t. j. sextakordem a septakordem (zmenšeným i zmenšeně malým) VII. stupně. Časté je rozvedení mimotonální dominanty do *průtažného kvartsextakordu na dominantě*.

287.

T S (D) D T S⁶(D^b) D^b₇ T (D^b) D T (D^b-7) D^b S (D^b-7) D^b₇

N. B. Při rozvedení zmenšeného septakordu z dominantní tóniny do průtažného kvartsextakordu na dominantě zvyšuje se zmenšená septima VII. stupně na durovou tonickou tercii. Častý případ.

b) Mollovou subdominantou lze rovněž dominantu připravit. Častěji objevuje se mollová subdominanta ve spojení s dominantou, takže obě mimotonální dominanty předcházejí. Mnohdy mollová tercie zazní jen jako *průchodný tón* v jednom hlase, co jiný hlas má tutěž tercii durovou, t. j. při znění toniky se zdvojenou tercií snižuje se jedna z nich, čímž stane se mollsubdominantní tercií z dominantní tóniny.

288.

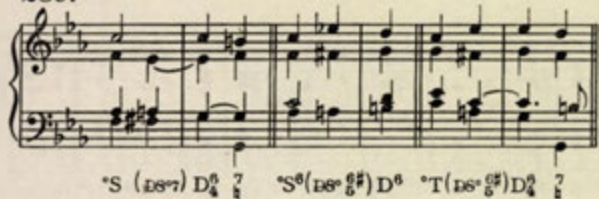
T (S) D T^b D^b T (S D) D⁷ T (D^b₆ D⁷) T (D⁷ D⁷) D^b₇

Mimotonální dominanta k dominantnímu septakordu rozvádí se buď tak, že *citlivý tón* mimotonální dominanty postupuje *stupno nahoru* a u doškalného dominantního septakordu zazní *septima v jiném hlase*, viz př. 288 N. B., nebo *citlivý tón* mimotonální dominanty se *sníží* a snížený tón je *septimou* doškalného septakordu, viz př. 288 N. B. a), pak př. čís. 293. V prvním případě vznikne *příčnost*, která nezní nepřijemně a *připouští se*.

V *mollové tónině* připravuje se dominanta nejčastěji *zmenšeným septakordem VII. stupně*. Příprava ostatními akordy dominantními působí poněkud *dorsky*, neboť *čistá dominantní kvinta* je v hlavní tónině *dorskou sextou*, takže blízkost tohoto tónu u mollové toniky není vítána. Naproti tomu ve zmenše-

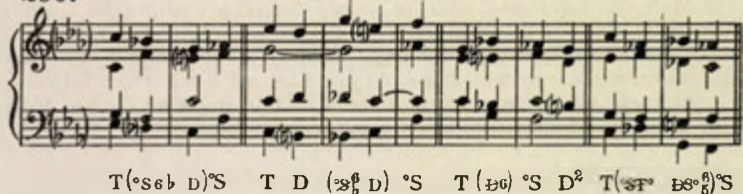
ném septakordu je malá tonická tercie obsažena a svou přítomností ruší vliv dorské sexty. Subdominanta z dominantní tóniny nepůsobí, protože je v tónině obsažena jako tonický akord: $c\ es\ g$ z $G\ dur$ nebo $moll$ je tonikou v $c\ moll$. Přidaná sexta je naproti tomu opět dorskou sextou v tónině hlavní.

289.



Subdominantu durovou i mollovou v tónině durové a mollovou v tónině mollové lze připravit všemi dominantami nebo subdominantami nebo oběma akordy. Příklady podávají dostatek ukázek.

290.



Úkol 41. a) Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy správně označme.

b) Komponujme krátké věty a uplatněme v nich mimotonální dominanty a subdominanty k akordům dominantním a subdominantním.

Poznámka k úkolu a). Příklady očíslovaného basu jsou vesměs tonální, tedy bez modulace, ale s mimotonálními akordy. Tyto akordy jsou: *durový a mollový kvintakord, zvětšený kvintakord, dominantní, zmenšený a zmenšený malý septakord, obraty všech těchto akordů a sextakord zmenšeného kvintakordu*. Je třeba nyní dobře znáti tyto akordy, okamžitě je nejen poznati, ale též věděti, v jaké funkci se v tónině vyskytují. Opakujme si nejdříve z paměti na př.: $a\ cis\ e\ g$ je septakord dominantní z $D\ dur$, může však se vyskytnouti i jako subdominantní v dorském $e\ moll$. Nebo $e\ g\ b\ d$ je zmenšený-malý septakord ve funkci D nebo $°S+$ z $d\ moll$, může však býti i ve funkci DS z $F\ dur$. Kvintakord $h\ dis\ fis$ je durový ve funkci dominanty z $E\ dur$ a $moll$, může však býti i ve funkci subdominantní ve $Fis\ dur$ a v dorském $fis\ moll$, zřídka ve funkci S z $cis\ moll$ i $Cis\ dur$.

Kvintakord $g\ b\ d$ je mollový, funkce mollové subdominanty z $d\ moll$ a $D\ dur$ a střídavé dominanty z $F\ dur$ i $moll$. $a\ c\ fis$ je sextakord zmenšeného kvintakordu funkce D z $G\ dur$ a $g\ moll$, nebo S z $e\ moll$ a $E\ molldur$. Septakord $e\ g\ b\ des$ je zmenšený a má funkci DS z $f\ moll$ a $F\ molldur$.

Vyskytne-li se v příkladech mimotonální akord, určíme nejdříve jeho druh a nejčastější funkci. Na to zjistíme, do jakého akordu se rozvádí. V dominantní funkci rozvádí se do některého doškalného kvintakordu, který je v tom okamžiku *dočasnou tonikou* určité tóniny a cizí akord je z té tóniny *vypůjčen*. Této dočasné tonice dáme *funkční*

značku takovou, jaká jí přísluší jako doškálnému akordu v hlavní tónině a cizímu akordu dáme funkční značku, jakou má v cizí tónině, ale dáme ji do závorky.

V subdominantní funkci rozvádí se rovněž do dočasné toniky a postup analýsy je stejný jako u akordu dominantní funkce, nebo se spojuje ještě s jiným mimotonálním akordem funkce dominantní z téže cizí tóniny, pak dáme oběma akordům funkční značky cizí tóniny, ale v závorce, kdežto cizí tonice dáme funkční značku, jakou má jako doškálný akord v tónině hlavní.

V úkolech 41a) na str. 55 sbírky úloh je v prvním úkolu mimotonální kvintsextakord na *fis*. Je to obrat dominantního septakordu z *G* dur. Rozvádí se do akordu na *g* s průtahem kvartsextovým. Je to tudíž (D) D, t. j. dominanta k dominantě. Ve 2. úkolu je mimotonální akord *e g b d*, zmenšený malý septakord, nejčastější funkce D nebo S+ z *d moll* a *D moll*dur. Nerozvádí se přímo do cizí toniky, nýbrž do obratu dominantního septakordu *e g a cis* z *D* dur, tedy z téže cizí tóniny. Máme zde dva cizí akordy z téže tóniny funkce D a D. Druhý septakord nerozvádí se do trojzvuku, ale opět do septakordu dominantního *d fis a c*, kterému však je podkladem akord *d fis a*, tedy akord, který by byl onou cizí tonikou. Tento septakord je však již doškálnou dominantou hlavní tóniny. Dáme tudíž značky D-D z cizí tóniny do závorky, kdežto doškálnou značku D nikoliv. Je věcí samozřejmou, že cizí akordy se rozvádějí tak, jak by v cizí tónině měly být rozváděny. Tedy citlivý tón a septimy správně rozvádět!

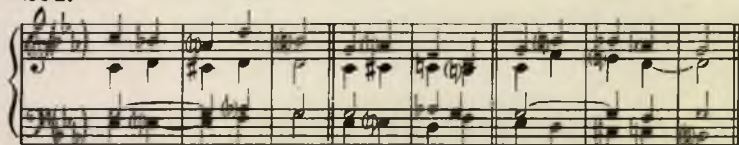
O rozvedení septakordu opět do septakordu viz př. 288 a vysvětlení k němu.

Jak z příkladů jest již patrné, označují se mimotonální dominanty příslušnými zkratkami danými do závorky. Zkratka v závorce přísluší tudíž k následujícímu, zkratkou bez závorky označenému akordu, který je tonikou v oné tónině, z níž zkratka je vzata. Následuje-li za ní čtyřzvuk, pak je zkratka z tóniny, v níž je kvintakord, který je čtyřzvuku podkladem, tonikou. Někdy následuje i přeskrtnutá zkratka. Pak nutno vzít za základ akord, z něž zkratka je odvozena. Na př. (D) D znamená, že (D) je z tóniny dominantní. Rovněž (D) °S, (D) je z tóniny subdominantní. Dominanta k dominantě značí se též: D bez závorky, podobně subdominanta k subdominantě: S

§ 42. PŘÍPRAVA STŘÍDAVÉ DOMINANTY A STŘÍDAVÉ SUBDOMINANTY MIMOTONÁLNÍMI AKORDY.

Střídavá dominanta je *mollový* kvintakord II. stupně a použijeme tudíž k přípravě dominant a subdominant z tóniny, v níž je tonikou. V *mollové tónině* může po mimotonální dominantě následovati septakord II. stupně se sníženou kvintou. Snížení nemusí se ani provést v témž hlase, neboť event. vznikající příčinnost není nikterak závadná. I v tónině durové lze kvintu snížit.

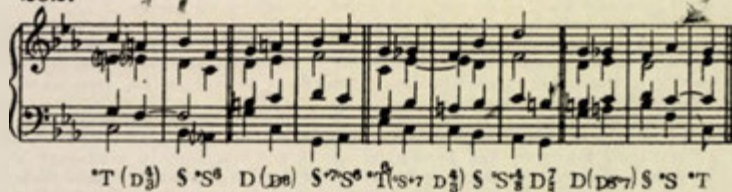
291.



T (D⁷) D(⁴/₃) D⁶ D T (D(⁴/₃)) D⁷_b D² T⁶ D(⁴/₃) (D⁷_b/D)² D⁶

Střídavá subdominanta je *durový* kvintakord VII. přirozeného stupně v *moll*. Může však býti použit i v *durové tónině* na druhé čisté kvartě, t. j. na sníženém VII. stupni. Lze ji připravit jak dominantami, tak subdominantami.

292.



Úkol 42. a) Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy správně označme.
b) Komponujme krátké věty, v nichž uplatníme přípravu střídané dominanty a subdominanty.

§ 43. PŘÍPRAVA KVINTAKORDŮ III. A VI. STUPNĚ V DUR I MOLL.

Kvintakordy III. a VI. stupně v dur jsou mollové, v moll durové. Mají tudíž rozdílné dominanty i subdominanty. Příprava je však jinak zcela shodná s přípravou již probraných akordů. Příkladů neuvádíme. V očíslovaných basech je jich dosti.

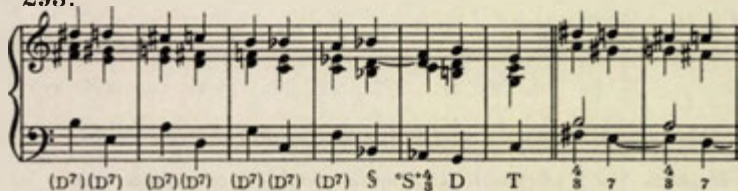
Úkol 43. a) Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy správně označme.
b) Komponujme krátké věty a uplatníme v nich přípravu kvintakordu III. a VI. stupně.

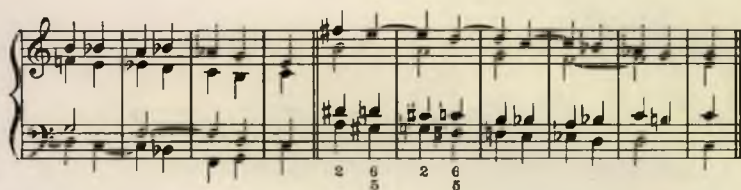
§ 44. SLED VÍCERO MIMOTONÁLNÍCH DOMINANT V DOMINANTNÍM, RESP. SUBDOMINANTNÍM POMĚRU.

Dominantní septakordy, subdominanty s přidanou sextou, velké a malé nonové akordy, mohou za sebou následovat v kvintovém (dominantním) nebo kvartovém (subdominantním) poměru. Vznikne *sekvence*, podobná sekvencím vedlejších septakordů, jen s tím rozdílem, že v tomto případě se s každým rozvedením dominantního akordu *posune* také *tónina* vždy o čistou kvintu níže a s každým rozvedením akordu subdominantního o čistou kvintu výše. Příklady nám vše nejlépe osvětlí.

a) *Sekvence dominantních septakordů a jejich obrátů.*

293.





Z příkladů jest patrné, že vždy u jednoho ze septakordů jest vynechána kvinta a zdvojen základní tón. V obrazech střídají se D_4^7 s D_7^7 nebo D_4^7 s D_5^7 . Dva hlasy mají vždy *chromatický* postup. Prakticky je možno kterýkoliv výsek dvou i více septakordů použití v kadenci. Na př.:

294.



T (D_4^7) (D_5^7) (D_4^7) D S_4^7 S_5^7 D_4^7 T D_4^7 (D_5^7) (D_4^7) (D_5^7) D_4^7 S_4^7 D_5^7 D_4^7 T

b) *Sekvence subdominant s přidanou sextou v poměru kvartovém:*

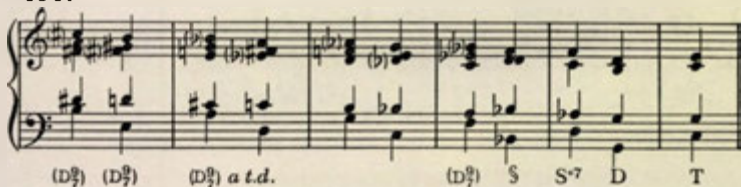


(S_4^7) (S_5^7) (S_4^7) (S_5^7) (S_4^7) (S_5^7) D_4^7 D_5^7 T (S_4^7) D_4^7 D_5^7 T

Srovnáme-li sekvenci dominantních septakordů s onou ze subdominant s přidanou sextou, seznáme větší plynulost i přirozenost u první z nich.

c) *Sekvence dominantních nonových akordů velkých a malých:*

296.



(D_4^9) (D_5^9) (D_4^9) a t.d. (D_4^9) S_4^9 S_5^9 D T

(D5°7) (D5° $\frac{4}{3}$) (D5°7)°5 °5 $\frac{4}{3}$ D T

(V závorkách uvedené posuvky platí pro malé nonové, resp. pro zmenšené septakordy.)

Vynecháme-li základní tóny u nonových akordů, obdržíme z *velkých* nonových akordů *zmenšeně malé*, z *malých* nonových *zmenšené* septakordy, jak jsou v příkladě 296 podány. *Zmenšené septakordy* postupují *půltónově* a *chromaticky*. Poněvadž *obraty* zmenšeného septakordu *znějí zase jako původní forma*, vzniká dojem, že zde následují za sebou vesměs jen původní formy zmenšeného septakordu v *chromatickém postupu*.

d) *Sekvence těchto akordů v poměru subdominantním* nezní tak přirozeně. Zmenšené septakordy postupují opět *půltónově* a *chromaticky* *stupmo*, ale *nahoru*.

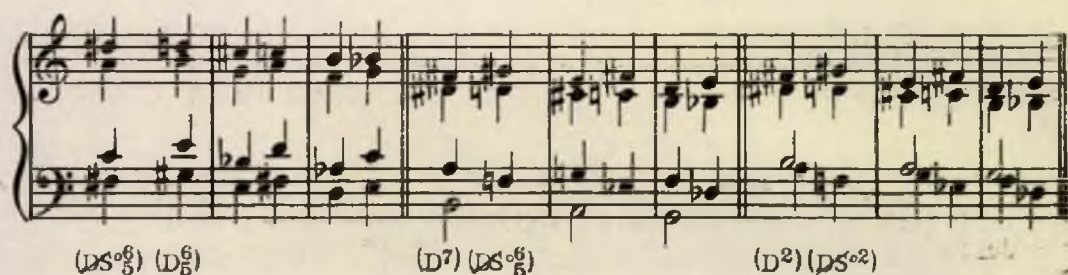
297.

(S° $\frac{2}{7}$) (S° $\frac{2}{7}$) (D5°7) (D5° $\frac{4}{3}$)

e) *Sekvence nestejných akordů*: a) nonových (velkých nebo malých) se septakordy, b) zmenšených (zmenšeně malých) se septakordy. Může tomu býti i naopak.

298.

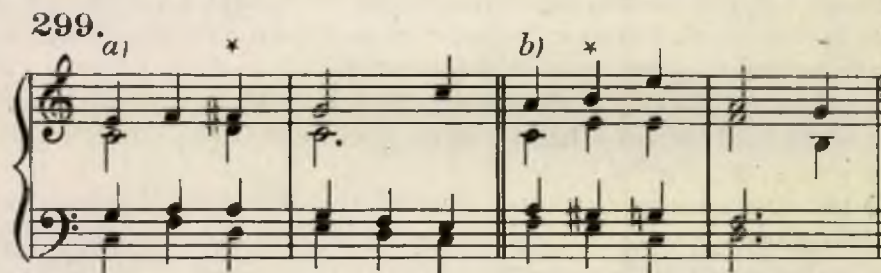
(D $\frac{2}{7}$) (D $\frac{7}{7}$) (D5°7) (D $\frac{2}{7}$)



§ 45. TERCOVÁ PŘÍBUZNOST.

Uvedením mimotonálních dominant do tóniny obdrželi jsme řadu tónině cizích akordů, jež svými poměry a též rozvedením náležejí *příbuznosti kvintové*. Tyto cizí akordy bývají však používány i jinak. Nerozvádějí se jen v poměrech kvintových. Jde nám o to, jak takovému cizímu akordu rozuměti, spojí-li se na př. v poměru *tercovém* nebo *sekundovém*. V takovém případě jsou jen dvě možnosti:

- a) buď je spojení diatonické a pak by náleželo jiné tónině, nebo
- b) je chromatické a pak by nutně bylo spojením dvou dominant nebo subdominant. Na př.:



V příkladě a) jde o spoj, který by mohl býti z tóniny G dur spojením D s S. Avšak zahrajeme-li si příklad, nepoznáváme charakter tóniny G dur, nýbrž tónina C dur zůstává ve svém charakteru neporušena. V př. b) jde o chromatický spoj. Měli bychom slyšeti sled dvou dominant. Ale ani zde neporušuje se tónina C dur. Patrně, že s klasifikací dosavadní nevystačíme a musíme se přizpůsobiti tomu, jak takový sled akordů skutečně slyšíme a pojmáme. V příkladě a) slyšíme pouhou obměnu akordu $\overline{d f a}$, v příkladě b) akordu $\overline{e g h}$. Jen jejich tercie jsou změněny. Budeme tudíž akord $\overline{d f a}$ klasifikovati jako S^\sharp , t. j. s tercií durovou místo mollovou, a akord $\overline{e g h}$ jako TD^\sharp , t. j. opět s tercií durovou místo mollovou. V obou akordech zůstávají *tonálně charakterisující tóny*, t. j. *tercové tóny* T, S a D neporušeny.

V následujícím přehledu podáváme akordy, jež mohou *zastupovati akordy tonální*, jsouce z nich *odvozeny*. *Mimotonálními dominantami* budou jen v těch případech, kdy se budou jako *dominanty resp. subdominanty spojovati*.

$^{\circ}S^{\sharp}_{\flat} = d \text{ fis}$

a
c
a

 $cis \ e = ST^{\sharp}$

e

 g

g

 $TD^{\flat} = e \text{ gis}$

h
d
h

 $dis \ fis = D^{\sharp}_{\flat}$

$^{\circ}S^{\flat}_{\sharp} = des \ fes$

as
c
as

 $ces \ es = ^{\circ}ST^{\flat}$

es

 g

g

 $^{\circ}TD^{\flat} = es \ ges$

b
d
b

 $d \ es \ f = ^{\circ}D^{\flat} = ^{\circ}S^{\flat}_{\sharp}$

300.

Funkce
 mimotonální: (D) ST (D) D (D) TD (D) D ($^{\circ}S$) ST ($^{\circ}S$) TD ($^{\circ}S$) S ($^{\circ}S$) S
 tonální: TD^{\sharp} ST^{\sharp} D^{\sharp}_{\flat} S^{\sharp} S^{\flat}_{\sharp} ST^{\flat} TD^{\flat} D^{\flat} S^{\flat}

Těchto akordů lze použití v témž spojení jako akordů tonálních. Tedy ve spojení s tonikou i ve spojení se subdominantou nebo dominantou, ba i s jejich zástupci, s TD , ST a D . Budeme je značiti jako *mimotonální jen v tom případě*, když se budou rozváděti do svých příslušných tonik. Na př. akord $e \text{ gis } h$ ve spojení s akordem $a \text{ c e}$ bude mimotonální dominantou, kdežto ve spojení s tonikou $c \text{ e g}$, se subdominantou $f a c$, s dominantou $g h d$, se střídavou dominantou $d f a$ označíme jej jako TD se zvýšenou tercií. Tón gis bude vždy postupovat k tónu a nebo zpět ke svému přirozenému tónu g (ve spojení s $c \text{ e g}$ a $g h d$).

Právě tak tomu bude, budou-li durové akordy doplněny septimou na *dominantní septakordy*, nebo bude-li na *zvýšeném* tónu postaven *zmenšený septakord*, nebo budou-li mollové akordy doplněny *přidanou velkou sextou* (spodní malou septimou), nebo *snižný* tón bude harmonisován jako *zmenšená septima zmenšeného septakordu*.

U septakordu bude postupovati *tercový* tón dominanty nebo subdominanty *přísně*, t. j. *půltónově*, *zvýšený* stupno nahoru, *snižný* stupno dolů. Je-li v akordu ještě jiný tón zvýšen nebo snížen, postupuje volně. V některých případech bude tercový tón postupovati chromaticky zpět k tónu přirozenému tak jako u kvintakordů. (Viz př. 302 a) — d) v další kapitole par. 46.) I v těchto případech označíme septakordy jako *mimotonální*, když za nimi bude následovat *septakord*, jemuž je *rozvodní tonika podkladem*. (Viz sekvence v předešlé kapitole.) Ve spojení s jinými akordy označíme je jako *doškalní* s chromaticky změněnými tóny.

Úkol 44. Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy správně označme.

Poznámka k úkolu. V úkolech očíslovaného basu vyskytnou se cizí akordy: *durový*, *mollový*, *sextakord zmenšeného kvintakordu*, *dominantní*, *zmenšeně-malý* a *zmenšený septakord*. Ovšem ne vždy v původních formách, nýbrž též v obrazech. Musíme poznati, ze kterých tónin jsou. Durový kvintakord a dominantní septakord jsou vždy dominantou, mollový kvintakord bývá mollovou subdominantou, někdy i střídavou dominantou, sextakord zmenšeného kvintakordu neúplnou dominantou (D) nebo neúplnou mollovou sub-

dominantou ($^{\circ}8$). Zmenšeně-malý septakord mollsubdominantou s přidanou spodní septimou ($^{\circ}S+7$) nebo střídavou dominantou (D^7), zmenšený septakord kombinací $^{\circ}DS$.

Rozvádějí-li se do své příslušné toniky, jsou mimotonálními dominantami nebo subdominantami k následujícímu akordu. Jejich zkratky dáme do závorky a jejich dočasnou toniku označíme zkratkou doškálného kvintakordu. Je možné, že za subdominantními akordy následují ještě dominantní z téže cizí tóniny a teprve za těmito následuje jejich dočasná tonika. Pak dáme obě zkratky cizích akordů do jedné závorky a dočasnou toniku označíme zkratkou doškálného akordu.

Rozvádějí-li se do jiného akordu než je jejich příslušná tonika, označíme je zkratkou stupně, na kterém by byl týž akord jako doškálný. Na př. *a cis e g*, rozvádí-li se do *d f a*, bude označen (D) D , rozvede-li se do dominanty *g h d*, bude označen $ST^{\circ}D$.

Někdy se rozvádí cizí dominantní septakord opět do dominantního septakordu, jemuž je podkladem kvintakord, který by byl onou dočasnou tonikou. Tedy v *kvintovém poměru*. Ba i několik jich za sebou může následovati. Pak jsou to části sekvencí, jak bylo o nich promluveno v předcházející kapitole. Značí se (D) (D) (D) (D) atd. až když se poslední z nich rozvede do doškálného kvintakordu nebo septakordu, teprve tento doškálný akord označí se zkratkou z tóniny hlavní.

Několik příkladů očíslovaného basu je označeno zkratkami, z nichž je patrný způsob označování. Všimněme si rozdílu mezi označením akordu jako mimotonální dominanty a akordu doškálného s chromatickou změnou tónů.

§ 46. HARMONISACE MELODIÍ S TÓNY MIMOTONÁLNÍCH DOMINANT.

Všimněme si, jak cizí tón v melodii *nastupuje* a jak se *rozvádí*. Z příkladů, jež byly podány, vidíme, že cizí tón nastupuje:

1. po témže tónu *přirozeném* jeho *zvýšením* nebo *snížením*;
2. volně *stupmo* nebo *skočmo*.

V prvním případě nastupuje mimotonální dominanta chromaticky, v druhém volně. V prvním případě není třeba žádné zvláštní pozornosti. Zato v případě druhém musíme si všimnouti, nevznikne-li při nastoupení *příčností*, která v určitých případech může znít velmi nepříjemně. Bylo o tom již promluveno. (Viz str. 148.)

Rozvedení cizího tónu děje se dvojím způsobem:

1. cizí tón postupuje jako citlivý tón (půltónovým krokem) *stupmo nahoru*, je-li zvýšeným doškálným tónem, nebo *stupmo dolů*, je-li sníženým doškálným tónem, k tónu doškálnému, na př. *cis-d*, *dis-e*;

2. cizí tón, nastoupí-li diatonicky, tedy ne chromatickou změnou tónu doškálného, postupuje *zpět* k tónu doškálnému, jehož je obměnou, na př. *g-fis-f*.

V prvním případě vzniká t. zv. *diatonický*, v druhém *chromatický* půltónový postup. Viz př. 301a), b) a 302a)–c).

Diatonický půltónový postup budeme takto harmonisovati:

301.

a)

D T D_2 T_6 B_6 T $D_8^{\#}$ T $^{\circ}TB^{\#}$ $^{\circ}T$ $^{\circ}S$ T $^{\circ}S+7$ T_6 $D_8^{\#}$ T $^{\circ}ST$ D°

Zvýšený tón je vždy *tercovým tónem durového akordu*, t. j. *dominanty*, která může býti ve formě trojzvuku nebo čtverozvuku dominantního, nebo trojzvuku a čtverozvuku VII. stupně, ve kterém případě je zvýšený tón primou. V moll může býti i *kvintou* III. stupně (TD^{\sharp}). Př. 301a).

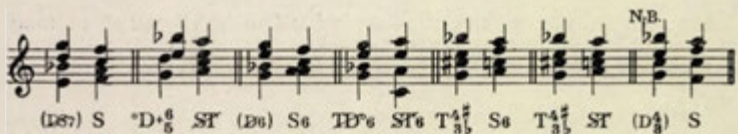
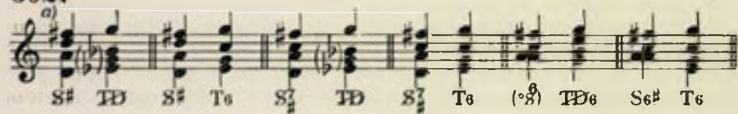
Snížený tón je vždy *malou subdominantní tercií*, t. j. *tercovým tónem mollového akordu*, který přidáním *sextý* (spodní septimy) může býti doplněn na čtyřzvuk. Může býti i *zmenšenou septimou* septakordu VII. stupně, který je kombinací DS° , v řídkých případech primou zvětšeného kvintakordu VI. sníženého stupně v dur ($^{\circ}ST$). Př. 301b).

Snížený VII. stupeň může býti i *malou septimou dominantní* a právě tak zvýšený IV. stupeň *spodní malou septimou subdominantní*. Tedy zvýšený tón *primou zmenšeně-malého septakordu*, snížený *septimou dominantního septakordu*. Viz př. 302 N. B.

Rozvedení. Tyto mimotonální akordy rozvádějí se především do svých příslušných tonik, t. j. *zvýšený* tón se rozvádí do *primy* tonické, *snížený* do *kvinty* tonické. Viz př. 301.

Kromě toho může následovati každý akord, obsahující *rozvodný tón tónu chromaticky změněného*. Rozvádí se tudíž zvýšený i snížený tón i do *tercie* nebo *kvinty* tonické. Tonika je ovšem akordem doškálným, ale může býti i podkladem čtyřzvuku. V těchto případech značí se akord jako doškálný s chromaticky změněnými tóny. Př. 302a), b).

302.



Chromatický púltónový postup harmonisujeme dvojím způsobem. *Zvýšený* a *snížený* tón harmonisujeme tak, jak již bylo nahoře řečeno. Za ním následující *jeho tón přirozený* budeme harmonisovati

a) jako libovolnou součást septakordu dominantního, zmenšené malého nebo zmenšeného. Avšak tento následující septakord musí býti doškálnou nebo některou z *mimotonálních dominant*. Nejčastěji následuje po dominantním septakordu opět dominantní septakord v kvintovém poměru (D) D, když zvýšený tón klesá k svému tónu přirozenému. V tomto případě je *zvýšený tón dominantní tercie, přirozený dominantní septimou*. Naopak lze i postup *snížený a vyšší přirozený* harmonisovati opačně: *snížený* jako *dominantní septimu*, *zvýšený* jako *dominantní tercii*. Viz první a předposlední takt př. 302c).

302 c)

(D7) (D7)S T₇[♯] D₂ T₇[♯] T₅[♯] T₇[♯] T₅[♯] D₆[♯] T₇[♯] D₆[♯] T₇[♯] D₂[♯] T₅[♯]
 = (D)S = (D[♯])D = (D)S = T₇[♯] D₆[♯]

D₆[♯] T₇[♯] T₅[♯] °D+7 T₇[♯] D₂ T₇[♯] D₂[♯] T₇[♯] T₅[♯] T₇[♯] D₆[♯] T₇[♯] D₆[♯] T₇[♯] D₂[♯] T₅[♯] D₆[♯]
 = (D[♯])S = (S+7)S atd.

b) jako chromatickou změnu tercie u téhož akordu, při čemž je výhodné harmonisovati cizí tón kvintakordem a následující doškálný septakordem. Př. 302d).

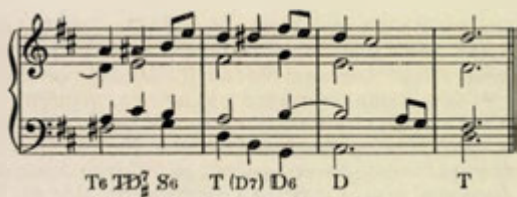
302 d)

T₆ S[♯] °S+7 S₆ °D[♯] D₂

Následuje harmonisovaná melodie na ukázkou.

303.

T S S₇[♯] T₆ D (D[♯]7) D °S+2 D₆ D D T S S₇[♯]



Úkol 45. Harmonisujeme melodie v sopránu a basu. Akordy označíme zkratkami.

Poznámka k úkolu. Zvýšený tón je vždy *tercovým* tónem *dominantního septakordu* (kvintakordu) nebo *primou zmenšeného septakordu*. Rozvádějí se buď do příslušné toniky, která je došklálným akordem, nebo do jiného akordu, jehož je následující tón tercií nebo kvintou. Jaký rozvodný akord to má být, je patrné z dalších tónů melodie, které jsou jeho rozkladem. Není-li tomu tak a další tóny jsou částí stupnicové řady, pak volíme nejlépe některý hlavní akord. Na příklad ve sbírce úloh str. 59, příklad 2. v druhém taktu je zvýšený tón *e*. Budeme harmonisovati septakordem *c e g b* nebo *e g b des* a následující rozvodný tón *f* může býti harmonisován buď akordem *f a s c* = *D* nebo *b d f* = *D*. Následuje-li *f a s c*, tedy příslušná tonika, budou akordy pod *e* mimotonální, následuje-li *b d f* označíme je ST_4^7 , zmenšený $T_4^{7\flat}$.

Snížený tón bude vždy *malou tercií mollsubdominanty* nebo *zmenšenou septimou zmenšeného septakordu*. Následující rozvodný akord bude buď z rozkladu patrný a není-li tomu tak, volíme opět hlavní akord.

V př. str. 61 volné basy př. 1 druhý takt má snížený tón *es*. Budeme harmonisovati buď *c es g a* nebo *fis a c es*. Rozvedeme-li akordy do *g b d*, budou mimotonální. Budeli následovat *d f a* = $^{\circ}T$ nebo *b d f* = $^{\circ}ST^{\circ}$ nebo T_4^{65} , označíme akord jako *došklálný*, tedy v prvním případě $^{\circ}D_4^{\flat}$, v druhém $TD_4^{7\flat}$. Kromě toho lze snížený tón harmonisovati jako *malou dominantní septimu*, dá-li to některou z mimotonálních dominant. V našem případě *f a c es*, což je $(D)^{\circ}ST^{\circ}$. Může být ovšem opět rozveden kterýmkoli způsobem.

Chromatický půltónový postup, zvýšený tón — přirozený, harmonisujeme nejlépe jako $(D) D$, t. j. jako část sekvence. Někdy následuje jich několik za sebou, ale poslední z nich se musí rozvésti do došklálného akordu. Zvýšený tón je opět *tercovým tónem dominanty* nebo *primou zmenšeného septakordu*, následující nižší tón *dominantní septimou* nebo *zmenšenou kvintou zmenšeného septakordu*. Kromě toho může to být i *chromatická změna tercového tónu u téhož akordu*.

Chromatický půltónový postup snížený tón a přirozený harmonisujeme snížený jako *malou subdominantní tercií*, nebo jako *malou dominantní septimu* a přirozený jako *dominantní tercií* po př. *primu zmenšeného septakordu*, nebo to může být *chromatická změna tercového tónu u téhož akordu*, při čemž přistoupí s chromatickou změnou tónu disonující septima.

Na př. str. 60 úlohové sbírky, volný bas úkol 3. šestý takt, má postup *Ais - A*, který můžeme harmonisovati: *ais cis e fis* nebo *ais cis e g* a následující tón *A* akordem *a h dis fis* nebo *a c dis fis*, což bude $(D) D$ nebo $(DS^{\circ}) DS^{\circ}$ z *E dur*. I akordem *ais cis fis a a c e fis*, tedy $8_4^{6\flat}$ a $^{\circ}S_4^{+6}$ lze postup harmonisovati.

Upozorňujeme, že vyskytne-li se v *moll* zvýšený tón, který postupuje nahoru *celotónovým* krokem, je to postup *dorské sexty* k *cillivému* tónu. Může být harmonisován jako *kvinta dominanty* k *dominantě*, *D-D* nebo $(D) D$.

§ 47. NEAPOLSKÝ A LYDICKÝ SEXTAKORD.

Zavedením mimotonálních dominant obdrželi jsme v tónině nové *citlivé tóny k doškalným tónům*. Zavedením dominanty z dominantní tóniny, v C dur d fis a c, obdrželi jsme citlivý tón nejen do základního tónu dominanty, ale také do *kvinty tonické*. Zavedením mollsubdominanty ze subdominantní tóniny obdrželi jsme nejen půltón do kvinty subdominantní, ale též do *primy tonické*.

Kombinujeme-li tyto citlivé tóny v souzvuk, obdržíme kombinovanou dominantu nebo subdominantu, jež se skládá ze tří citlivých tónů a tvoří akordy durové nebo mollové. Jsou vlastně trojdominantou nebo trojsubdominantou. Poněvadž by takové kombinování bylo příliš složité, odvozujeme je z akordů, do nichž se rozvádějí, k nimž mají nejbližší poměr.

Nejdůležitější z nich je t. zv. *neapolský a lydický sextakord*.

304.



T T T T

Durový kvintakord na II. sníženém stupni nazývá se též frygickým kvintakordem, neboť stojí na t. zv. frygické sekundě, charakteristickém tónu staré frygické tóniny. Jeho první obrat nazývá se neapolským sextakordem. Jméno dostal v Anglii, podle skladatelské školy neapolské (zakladatel Alessandro Scarlatti), v jejichž skladbách se hojně vyskytoval. V našem zkratkovém označení má zkratku T, se šipkou směřující vlevo T, což znázorňuje, že je to akord, obsahující půltóny do součástí tonického kvintakordu směrem dolů, podle klávesnice směrem vlevo.

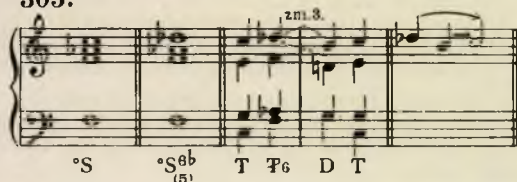
Mollový kvintakord na VII. stupni obsahuje zvýšený IV. stupeň, lydic-kou kvartu, charakteristický tón staré lydické tóniny. Jeho první obrat nazývá se lydickým sextakordem. Ve zkratce vidíme (př. 304), že do mollové toniky, směrem šipky vpravo, podle klávesnice rovněž vpravo, t. j. stupmo, vedou tři citlivé tóny.

Oba tyto akordy, z nichž neapolský sextakord je běžnější, mají své *charakteristické spojení*.

Neapolského sextakordu používá se místo *mollové subdominanty*, již vlastně je, má však místo kvinty *malou (neapolskou) sextu*. Býval proto nejčastěji používán v tónině mollové.

Spojuje se *protipohybem s dominantou*.

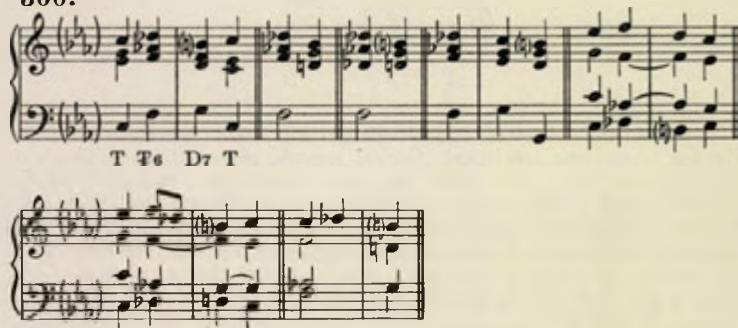
305.



Při tomto spojení vzniká *příčnost* mezi neapolskou sextou a dominantní kvintou, která je pro tento spoj *charakteristická*. Neapolská sexta postupuje k citlivému tónu krokem *zmenšené tercie*. V hudbě diatonické nastupoval neapolský sextakord po tonice. V novější hudbě nastupuje i chromaticky.

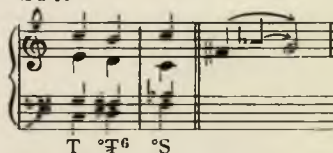
Následuje příklad spojení neapolského sextakordu nebo frygického kvintakordu s dominantou v různých formách.

306.



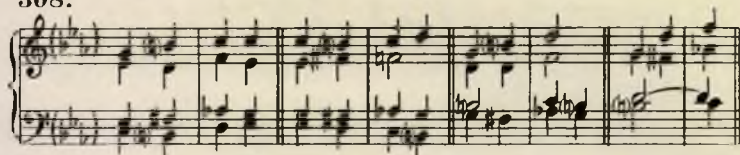
Analogicky postupujícím akordem je *mollový* kvintakord VII. stupně. V c moll $\text{h d fis} = \text{°F}$, který postupuje k *mollové subdominantě*. Lydická kvarta postupuje rovněž krokem *zmenšené tercie* k *malé subdominantní tercii*. I zde vzniká *příčnost* mezi ní a primou subdominantní. Není závadná.

307.



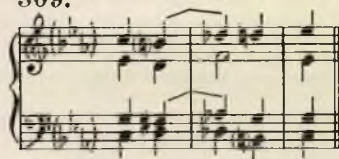
Jako se ve starší i novější hudbě tak často setkáváme s neapolským sextakordem, tak zřídka se vyskytuje *lydický sextakord*. A přec je spojením zajímavým. Následuje několik příkladů jeho spojení v různých formách.

308.



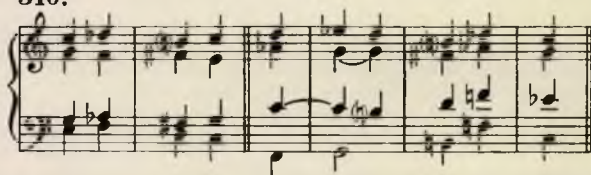
Je dokonce možno spojití lydický kvintakord s frygickým, který je rovněž mollsubdominantním akordem. Při tom se ovšem chromatickému postupu nevyhneme.

309.



Poněvadž $\text{F}\sharp$ je subdominantou a F dominantou, je možný s nimi závěr autentický i plagální.

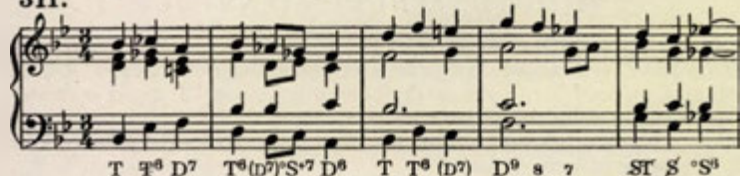
310.

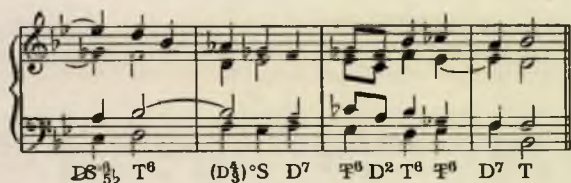


Následuje na vzor harmonisovaná melodie mimotonálními dominantami, neapolským a lydickým sextakordem.

Z příkladu je patrné, že neapolská sexta nebo lydická kvarta může být i ve středním hlase.

311.





Úkol 46. a) Vypracujeme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy správně označme.

b) Harmonisujeme melodie v sopránu a při harmonisaci uplatníme právě probrané akordy.

Poznámka k úkolu 46 a). V předešlé kapitole jsme řekli, že vyskytne-li se cizí durový kvintakord v tónině, bude to vždy mimotonální dominanta. Nyní k tomu přistupuje možnost, že tento cizí durový kvintakord může být i *fyrgickým kvintakordem*, v obratu *neapolským sextakordem*. Jak to poznáme, je-li jím nebo není? Frygický kvintakord se spojuje s dominantou v poměru *zmenšené kvinty*. V C dur *des f as — g h d*. Mezi primami obou akordů *des — g* je poměr zmenšené kvinty. Bude tudíž durový kvintakord všude ve spojení s durovým akordem (dominantním septakordem) o zmenšenou kvintu níže se nalézajícím, vždy *fyrgickým kvintakordem*. Spojuje-li se s tonikou, pak je to poměr *malé sekundy*, *des f as — c e g*. Tonika bude skoro vždy průtažným kvartsextakordem na dominantě.

Mollový kvintakord bude tam *lydickým kvintakordem*, kde se spojuje v poměru *zvětšené kvarty* s *mollovou subdominantou*. Poměr mezi *primou h d fis a f as c* je *zvětšená kvarta*. Musíme tedy trochu uvažovat.

Nezapomeňme na správný a charakteristický postup *fyrgické sekundy* a *lydické kvarty*!

Poznámka k úkolu 46 b). Všude, kde v melodii nalezneme *klesající krok zmenšené tercie*, na př. *des — h*, nebo *as — fis*, budeme *prvým* tón harmonisovati jako *primu durového akordu* (*fyrgickou sekundu — neapolskou sextu*), *druhým* tón jako *velkou tercií dominanty*. Tož *des f as — g h d*, *as c es — d fis a*. Dominanta může být ovšem septakordem nebo i zmenšeným septakordem VII. stupně. I tam, kde bude v melodii postup *des — c — h*, je to krok zmenšené tercie vyplněný průchodem nebo průtahem. V tom případě může dominantě předcházet průtažný kvartsextakord na D.

Naopak, *stoupající krok zmenšené tercie*, *fis-as*, budeme harmonisovati *fis* *lydickým kvintakordem h d fis* nebo *sextakordem a as* jako *malou subdominantní tercií*, nejlépe septakordem $^{\circ}S^{+7}$ nebo $D^{\circ}S^{+7}$.

Neapolského sextakordu lze použít i v jiných případech místo mollové subdominanty. Postup zmenšenou tercií může být ve středních hlasech a i v basu. Viz melodii č. 4, 5. V č. 6 postupuje neapolský sextakord k tonice, za níž následuje hned D.

§ 48 PŘÍPRAVA NEAPOLSKÉHO SEXTAKORDU MIMOTONÁLNÍ DOMINANTOU.

Neapolský sextakord nebo *fyrgický kvintakord* lze právě tak, jako ostatní doškálné kvintakordy, připravit mimotonální dominantou. Zvláště v tónině mollové je to zcela snadné, neboť *kvintakord VI. stupně* je shodný s *dominantou z tóniny fyrgického kvintakordu*. Doplníme-li ho *malou septimou*, máme charakteristickou dominantu. Tak připravil *fyrgický kvintakord* F. Chopin v mazurce *a moll*:

312.

a: D⁷ ST (D⁷) F D⁷ T

Úkol 47. Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh, jež přinášejí podobnou přípravu frygického kvintakordu.

§ 49. KOMBINACE TONÁLNÍCH DOMINANT A SUBDOMINANT S DOMINANTAMI A SUBDOMINANTAMI MIMOTONÁLNÍMI.

V předešlých kapitolách naučili jsme se znáti mimotonální dominanty a subdominanty, které nejenže se rozváděly do svých příslušných tonik a tím na kratičkou dobu zabarvily tóninu hlavní tóninou jinou, ale rozváděly se i přímo do toniky hlavní, ve kterém případě jsme je považovali za doškálný akord s chromaticky změněnými tóny. Každý zvýšený tón jsme považovali za dominantní terciový tón, každý snížený za mollsubdominantní terciový tón. Víme, že dominantní tercie, *citlivý tón*, rozvádí se do *tonické primy* a *malé subdominantní tercie*, *citlivý tón klesající*, do *tonické kvinty*. To je jejich *tonální přirozenost*, že tak postupují. Při rozvedení do jiných tónů staly se však tyto tóny *citlivými tóny* i do ostatních součástí kvintakordů, tedy *zvýšený tón* i do *tercie* a *kvinty*, *snížený tón* i do *tercie* a *primy* kvintakordu. V těchto případech byly mimotonální dominanty použity *tonálně*, t. j. byly z cizích tónin jen *vypůjčeny* a jen za tím účelem, aby hlavní tónině postoupily onen *půltónový postup citlivých tónů* k některé součásti hlavních akordů.

Poznali jsme frygický kvintakord, o němž jsme řekli, že je vlastně *troj-subdominantou*, poněvadž ve spojení s tonikou vznikají *tři půltónové postupy*, z nichž každý je *klesajícím* postupem *malé subdominantní tercie*. Naopak *lydický* kvintakord je *trojdominantou*, poněvadž při spojení s tonikou vznikají *tři stoupající půltónové postupy*, jež jsou vlastní postupům *dominantních citlivých tónů*.

Všechny tyto dosud probrané akordy byly stále tytéž, známé doškální troj- a čtyřzvuky. Jen některé spoje byly nové. *Nové* akordy však vzniknou, budeme-li dominanty a subdominanty z tóniny hlavní kombinovati s dominantami a subdominantami mimotonálními z tónin nejbližší přibuzných. Tedy z tónin dominantní a subdominantní a z tónin terciových.

Nepoužijeme však celých akordů, nýbrž jen jejich *tercových tónů*, charakteristických *citlivých tónů stoupajících*, tedy *dominantních a klesajících*, *moll-subdominantních*. O kombinaci celých akordů bude pojednáno zvláště v kapitolách o harmonii v soudobé hudbě.

Těchto cizích citlivých tónů použijeme místo tónů doškálných v dominantách a subdominantách *tonálních*. Způsob jejich použití byl nazýván *alterací*.

Alterace je *zvyšení* nebo *snížení* tónů doškálných v akordech *dominantních* a *subdominantních*. Alterovati se mohou jen takové tóny, které *rozvedeny směrem alterování* postupují do *součásti tonického kvintakordu*.

Jsou to tedy *sousedící* tóny tonického kvintakordu. Je-li tonika na př. *c e g*, jsou sousedící tóny *h d f a*, čili tóny septakordu VII. stupně. Vidíme hned, že alterovati možno tóny, které jsou na *celý tón* vzdáleny od součásti tonického kvintakordu. Můžeme tedy v *C dur* alterovati: *d snížit* na *des* nebo *zvýšit* na *dis*, *f zvýšit* na *fis*, *a snížit* na *as*. V *c moll* tonika *c es g* má sousedící tóny *h d f as*. Je možno alterovati: *d snížit* na *des*, *f snížit* na *fes* nebo *zvýšit* na *fis*.

Tímto alterováním tónů tonálních dominant vzniknou jednak akordy již známé, jednak akordy *nového složení*, které nazýváme *alterovanými* akordy, neboť se nikde, v žádné tónině nenalézají jako doškálné. Je tedy rozdíl mezi alterovanou dominantou nebo subdominantou a *alterovaným akordem*. *Alterovaný akord* je *vždy* alterovanou dominantou nebo subdominantou, ale alterovaná dominantá nebo subdominantá *nemustí být* též *alterovaným akordem*. Mnohé z nich jsou svým složením známými doškálnými akordy.

Alterované akordy.

Alterované akordy skládají se rovněž z *tercií*, ale *vždy z jedné velké nebo malé, druhé zmenšené*.

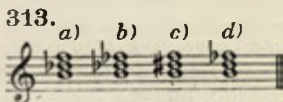
Kombinace jsou celkem čtyři, tedy právě tolik, jako akordů doškálných:

- a) *zmenšená-velká* = *dvojjzmenšený*
- b) *zmenšená-malá* = *trojjzmenšený*
- c) *velká-zmenšená* = *tvrdě-zmenšený*
- d) *malá-zmenšená* = *měkce-dvojjzmenšený*

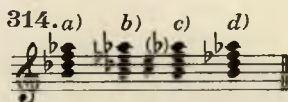
Pojmenování těchto akordů má svůj původ v generálbasu a je *odvozeno z intervalů*, jež tvoří *jednotlivé součásti akordu s tónem nejnižším*, tedy *basovým*:

- a) *zmenšená tercie* — *zmenšená kvinta* = *dvojjzmenšený*,
- b) *zmenšená tercie* — *dvojjzmenšená kvinta* = *trojjzmenšený*,
- c) *velká (tvrdá) tercie* — *zmenšená kvinta* = *tvrdě-zmenšený*,
- d) *malá (měkká) tercie* — *dvojjzmenšená kvinta* = *měkce-dvojjzmenšený*.

Jsou tedy dva z nich pod a) a c) uvedené *v rozsahu zmenšené kvinty*, druhé dva b) a d) *v rozsahu dvojjzmenšené kvinty*.



Tyto trojzvuky doplňují se septimou, která je obyčejně doškálným tónem. Na př.:



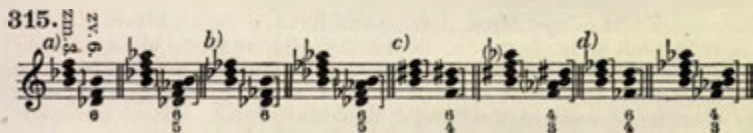
Zmenšená tercie je těžce srozumitelná. Je enharmonicky shodná s velkou sekundou, která je snadno chápateľná. Nejsnadněji se zmenšená tercie chápe, když vzniká bezprostředním zvýšením nebo snížením tónu. Děje se tak často. Zato její obrat, *zvětšená sexta*, je zcela snadno chápateľná, zvláště když je v tom ještě jiným tónem podporována. Proto alterované akordy byly používány většinou v obrazech, které podle zvětšené sexty nazývány jsou *zvětšenými*.

Zvětšený sextakord je *první* obrat, proto vznikne jen z akordu, který má *prvou* (spodní) tercii zmenšenou. Tedy z akordů pod a) a b) uvedených.

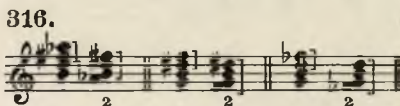
Zvětšený kvintsextakord je rovněž *první* obrat a vznikne z týchž akordů, doplněných *septimou*.

Zvětšený kvartsextakord je *druhý* obrat a vznikne z akordů, jež mají *druhou* (vrchní) tercii zmenšenou. Tedy z oněch pod c) a d) uvedených.

Zvětšený terckvartakord je rovněž *druhý* obrat a vznikne z týchž akordů doplněných *septimou*.



Konečně může vzniknouti i *zvětšený sekundakord*, jenž je *třetím* obratem *septakordu*. Zmenšená tercie musela by býti mezi *kvintou* a *septimou*. Kvintakord by musel býti tudíž *mollový*, *durový* nebo *zvětšený*. Na př.:



Chceme-li všechny uvedené zvětšené obraty přímo na určitém tónu postavit, je třeba postavit jen *zvětšenou sextu* a mezeru vyplnit takto:

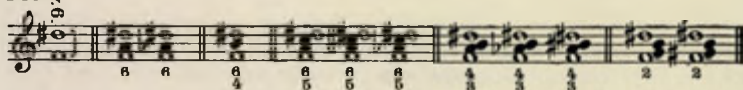
1. zvětšený sextakord: velkou nebo malou tercií;
2. zvětšený kvartsextakord: zvětšenou kvartou, zřídka dvojzvětšenou;
3. zvětšený kvintsextakord: kvintakordem durovým, mollovým nebo zvětšeným se zvětšenou nebo velkou sekundou nahoře;

4. zvětšený terc kvartakord: dvěma velkými terciemi s velkou sekundou uprostřed nebo velkou a malou tercií se zvětšenou sekundou uprostřed;

5. zvětšený sekundakord durovým, zvětšeným nebo mollovým kvintakordem s velkou nebo zvětšenou sekundou dole.

Na př. na tónu *f* je zvětšená sexta *f*-dis. Zvětšené akordy budou tyto:

317. ^{9. AZ}

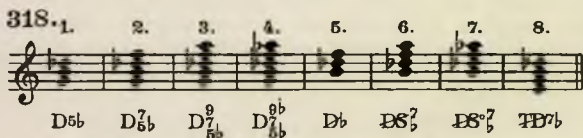


Úkol 48. a) Postavme na různých tónech alterované trojzvuky a čtyřzvuky a utvořme z nich zvětšené obraty.

b) Postavme na různých tónech zvětšené obraty přímo.

§ 50. DOMINANTA SE SNÍŽENOU KVINTOU.

Snížená dominantní kvinta je vypůjčeným citlivým tónem klesajícím, tedy mollsubdominantní tercií z tóniny subdominantní. Všechny akordy, které touto kombinací dominanty z hlavní tóniny s mollsubdominantou z tóniny subdominantní vzniknou, budou v obou tóninách, tedy v hlavní i subdominantní, stejně použitelné. Rozdíl bude jen ve funkci. V hlavní tónině to budou *dominanty se sníženou kvintou*, v subdominantní zase *mollsubdominanty se zvýšenou primou*, protože tam zvýšená subdominantní prima je zase vypůjčeným citlivým tónem, dominantní tercií, z tóniny hlavní. Již frygický kvintakord je vlastně akordem z mollsubdominantní tóniny. Rozdíl mezi mollovou tóninou hlavní a mollovou subdominantní je právě jen ve frygické sekundě. Jakmile zavedeme do mollové tóniny frygickou sekundu, přikláníme se směrem k mollsubdominantní tónině. *Snížená dominantní kvinta* je shodná s frygickou sekundou, tedy se sníženým II. stupněm.



V těchto souzvucích poznáváme:

1. tvrdě-zmenšený kvintakord, v obratu zvětšený $\frac{6}{4}$,
2. týž s malou septimou, tvrdě zmenšeně-malý septakord, v obratu zvětšený $\frac{4}{3}$,
3. týž s malou septimou a velkou nonou,
4. týž s malou septimou a malou nonou,
5. dvojnásobně zmenšený kvintakord, v obratu zvětšený 6,
6. týž s malou septimou, dvojnásobně zmenšeně-malý septakord, v obratu zvětšený $\frac{6}{4}$ se zvětšenou kvintou,

7. *týž se zmenšenou septimou, dvojjmenšeně-zmenšený septakord, v obratu zvětšený 8.*

8. *mollový kvintakord se zmenšenou septimou, měkce-zmenšený septakord, v obratu zvětšený 2.*

Z příkladu je též patrné, že *snižená dominantní kvinta* je v akordech VII. stupně *tercií*. *Zvláště na tuto okolnost upozorňujeme.*

Akordy 3. a 6., t. j. velký nonový akord V. stupně a dvojjmenšeně-malý septakord VII. stupně jsou jen v durové tónině možné, ostatní v dur i v moll.

Nastoupení. Alterované akordy *nastupují volně*. Velmi často se však kvinta *dodatečně snižuje* až po zaznění přirozené dominanty, což je vlastně *ta skutečná alterace*. V tom případě jde vlastně jen o chromatický průchod.

Rozvedení. Alterované akordy *rozvádějí se do toniky*. Snižená kvinta postupuje směrem alterace, tedy *stupmo dolů k tonické primě*.

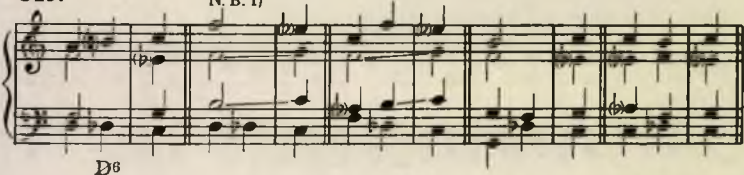
Následující příklady přinášejí nastoupení a rozvedení alterovaných dominant.

1. *Zvětšený sextakord VII. stupně* = D^6 ($\text{D}^6\sharp$).

Ve čtyřhlase zdvojuje se *jeho tercie*, neboť ani *citlivý tón* ani *snižový (alterovaný) tón* není *zdvojitelný*.

319.

N. B. 1)



D^6

v moll: $\text{D}^{6\flat}$

N. B. 2)

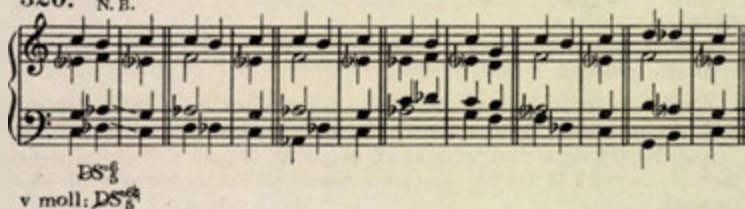


N. B. 1. Kvinty ve středních hlasech, z nichž jeden postupuje celotónově, druhý půltónově, jsou přípustny.

N. B. 2. Příčnost není závadna, neboť druhý tón nastupuje krokem zmenšené tercie, což příčnost mírní.

2. *Zvětšený kvintsextakord VII. stupně* = $^{\circ}\text{D}\text{S}^{\sharp}_5$ ($^{\circ}\text{D}\text{S}^{\sharp}_5\sharp$).

320. N. B.



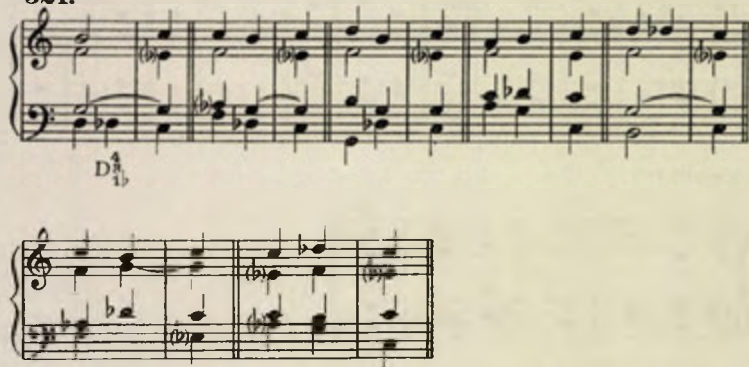
Z příkladu je patrné, že v basu může býti kterýkoliv tón čtyřzvuku.

N. B. Chromatické kvinty, nejsou-li v sopráně, jsou přípustny.

Všimněme si, že zvětšený kvintsextakord VII. stupně, jenž je obratem zmenšeného septakordu se sníženou tercií, je zvukově (enharmonicky) shodný s dominantním septakordem: *des f as h = des f as ces*. Tedy žádný nový zvuk, nýbrž jen nové rozvedení intervalu septimového enharmonicky zaměněného za zvětšenou sextu: místo stažmo k sobě roztažmo půltónovým postupem do čisté oktávy. Podobně i zvětšený sextakord VII. stupně je shodný s neúplným dominantním septakordem s vynechanou kvintou: *des f h = des f ces*. Zapamatujme si to.

3. Zvětšený terckvartakord V. stupně = D_3^{\sharp} .

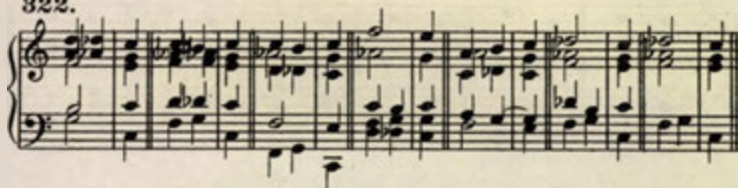
321.



Zvětšený terckvartakord dominantní je novým svým zvukem. Je to obrat tvrdě-zmenšeného kvintakordu doplněného malou septimou. Je vlastně jediným od doškálných akordů zvukově odlišným, tedy skutečně t. zv. alterovaným akordem.

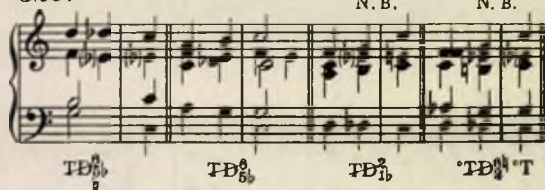
4. *Nový akord se sníženou kvintou.*

322.



5. *Zvětšený sekundakord III. stupně.*

323.



N. B. Rozvedení zvětšeného sekundakordu III. stupně do toniky, jež jest v kombinaci zastoupena, nezní výrazně. Jest vhodné a prakticky se užívá, změnití při rozvedení tonickou tercií z moll na dur. Spoj se stane mnohem výraznějším. To znamená, i v durové tónině používati kombinace mollové T, nebo naopak.

Rozvedení do akordů subdominantních a kombinovaných.

Řekli jsme již, že *dominanty se sníženou kvintou* jsou i tónálními alterovanými *subdominantami se zvýšenou primou* v tónině subdominantní. Bude tedy zcela přirozené, když se budou rozváděti i do akordů subdominantních. Ale nejen to. Jestliže se mohou rozváděti do *toniky* i *subdominanty*, pak jistě též do *kvintakordu VI. stupně*, který je jejich kombinací. Skutečně v tónině VI. stupně, hlavně v moll, je klamný spoj alterované D se $^{\circ}ST^{\circ}$ velmi působivý, neboť s tímto spojením shledáme se v tónině VI. stupně, kde bude spojením DS^{7} nebo S^{+7} s tonikou. Oba tyto akordy budou tam *dominantou se zvýšenou kvintou* a *subdominantou se zvýšenou přídanou sextou*. O všech těchto alteracích bude ještě pojednáno. Zde budiž jen upozorněno na *víceznačnost alterovaných akordů*.

Následují příklady různého rozvedení alterované dominanty do subdominanty z téže tóniny, jež jest v těch případech, kde se akord rozvádí do trojzvuku, shodno s rozvedením jiného alterovaného akordu do toniky z tóniny subdominantní. Jakmile přidáme k S *charakteristickou přídanou sextu*, je spoj z tóniny hlavní. *Příčností*, v tomto případě vzniknuvší mezi sníženou dominantní kvintou a *přídanou subdominantní sextou*, netřeba se obávat.

324.

N. B. N. B.

$^{\circ}S_4$ $^{\circ}S^{+2}$ $^{\circ}S_4$ $^{\circ}S^{+2}$ $^{\circ}S^{+2}$ $^{\circ}S^{+4}_3$

N. B. Rozvedení do kvartsextakordu podmiňuje další stupňovité vedení basu. Tento spoj s kvartsextakordem na těžké době vyvolává snadno modulační obrat s průtažným kvartsextakordem na dominantě ze subdominantní tóniny. Jest lépe vyhnouti se tomuto spoji tím, že volíme jiný tón v basu, jak následující příklady ukazují.

325.

N. B. N. B.

$^{\circ}S^6$ $^{\circ}S^{+7}$ $^{\circ}S^6$ $^{\circ}S^{+7}$ $^{\circ}S^{+7}$ $^{\circ}S^{+4}_3$ ST ST^6 $^{\circ}S^2$

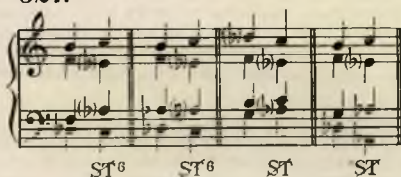
N. B. I zcela volné vedení frygické sekundy jest možné.

Rozvedení do *durové* subdominanty lze provést tak, že *malá* subdominantní tercie postupuje *chromaticky* k *velké* subdominantní tercii. V tomto případě přičinnost by zněla nepříjemně a byla by tedy chybná. Mimo to nutno se v tomto případě vystříhati zmíněného rozvedení do kvartsextakordu, jež by vždy vyvolalo dojem modulace.

326.

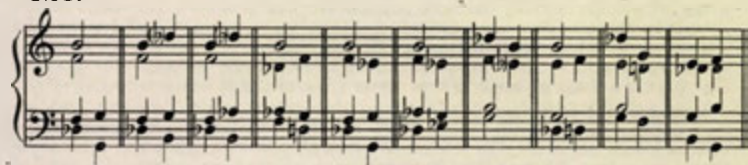
Rozvádí-li se alterovaná dominanta do toniky i do subdominanty, bude zcela přirozeno, když bude následovati kombinace ST .

327.



Konečně lze je spojit s akordy *dominantními* a jejich kombinacemi, neboť dominantu již obsahují. Bude to pouhé vystřídání kombinované s rozvedením. Tak může následovati kterákoliv dominanta *kombinovaná i čistá*, dále kombinace *FD*.

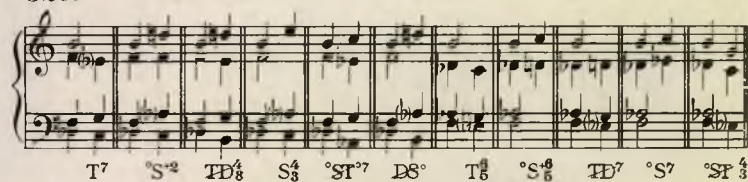
328.



Dospěli jsme těmito spoji k poznání, že *alterované dominantní akordy* v jakékoliv formě mohou býti *spojeny se všemi došklánnými akordy a jejich kombinacemi*. Těmito jsou i *došklánné septakordy*, s nimiž rovněž lze je spojit. Zůstaneme věrni podmince, že *interval septimový nutno připravit*, nebo při *volném nastoupení užití protipohybu*.

Následuje jen několik příkladů, ježto spojení nepřináší ničeho nového.

329.



Z uvedených příkladů je patrné, že může býti dán kterýkoliv tón do basu. Je však zvukově výhodno, aby *frygická sekunda* (snížená dominantní kvinta) s citlivým tónem tvořily *zvětšenou sextu*.

Úkol 49. a) Vyhledejme v různých tóninách *dominantní akordy se sníženou kvintou*, uvedme je a rozvedme do toniky. Všechny najdeme ve formách *zvětšeného sext-*, *kvintsext-*, *terc-kvart-* a *sekundakordu*, postavených na *frygické sekundě*.

b) Vypracujeme očíslované basy ze sbírky úloh. Budiž upozorněno, že číslice nad basem naznačují intervalovou vzdálenost vrchních hlasů od basu. Bude-li tudíž snižena dominantní kvinta v basu, nebude u číslic žádná posuvka pro snižení, a naopak, bude-li myšlena ve vrchním hlase, bude u příslušné číslice posuvka.

c) Harmonisujeme melodie ze sbírky úloh s použitím alterované dominanty se sniženou kvintou.

Poznámka k úkolu c).

Nyní musíme již rozlišovati mezi tóny *cizozkálnými* a mezi *doškálnými*, ale *alterovanými*. Zatím půjde jen o snižený tón, který vede buď k tonické kvintě nebo primě. V melodii bude snižený tón, který vede k tonické primě, řídkým zjevem. Zato může býti častější ve středních hlasech a v basu. Máme-li harmonisovati snižený tón, ať již v sopráně nebo v basu, uvážíme nejdříve, *do jakého tónu se rozvedl. Rozvodný tón* je součástí *toniky*, kterou tím zjistíme. Snižený tón bude pak součástí mollsubdominanty nebo dominanty, po případě jejich kombinace ($D\bar{S}^\circ$) *z té tóniny, do jejíž toniky se rozvedl*. Na př. v *D* dur vyskytne se snižený tón *es*, rozvedený do tónu *d*. Rozvodný tón *d* je součástí toniky *d fis a* nebo *g h d*. Která z nich to bude, poví nám za tónem *d* následující tón, jež jsou jejich rozkladem. Není-li takového rozkladu akordického, mohou to býti oba akordy. Záleží na tom, kterým akordem v tom místě bude harmonisace výhodnější. Snižený tón bude pak součástí buď *D* nebo *S*, což nutno zkusiti, nebo je kombinací $D\bar{S}^\circ$ v obou případech. Mějme za to, že bude následovati tonika *d fis a*, pak tón *es* bude součástí *D* nebo $D\bar{S}$, tedy buď *a cis es g*, nebo *cis es g b*. Kdyby následoval akord *g h d*, pak zkusmo shledáme, že tón *es* bude součástí $S^+ c es g a$ nebo $D\bar{S}^\circ fis a c es z G$ dur a akordy budou ovšem v hlavní tónině *mimotónálními* akordy.

Jinak můžeme alterované dominanty použiti všude tam, kde bychom i jinak použili dominantních akordů. Velmi dobře zní alterované akordy, když dominantní snižená kvinta následuje jako *příchod za kvintou přirozenou*. V příkladech k harmonisování jsou tóny, jež mají býti harmonisovány alterovanou dominantou tonální, označeny hvězdičkou. Ostatní cizí tóny harmonisují se tak jak jsme je dosud harmonisovali.

Jinak můžeme harmonisovati alterovanou dominantou i doškálné tóny, které bychom harmonisovali dominantou, když za ní bude následovati tonika. Tedy v *C* dur nebo moll i tóny *g, h, f, as*.

Následují-li za sebou dva tóny, jež ale oba mohou býti součástmi dominanty, může se forma akordu vyměnit a teprve ta druhá rozvésti. Na př.:

330.

N.B. a)

N.B. b)

N. B. a) Zvětšený krok při výměně akordu téže funkce je vždy přípustný.

N. B. b) Charakteristický postup *frygické* sekundy k *citlivému* tónu jest vhodněji harmonisovati *neapolským sextakordem a dominantou*. V tomto případě jest možno zdvojití *frygickou* sekundu a při spoji *zadržeti*, čímž obdržíme alterovaný akord.

Následuje melodie harmonisovaná s použitím alterovaných dominant.

Ostatní cizí tóny jsou harmonisovány mimotonálními dominantami nebo akordy tercové příbuznosti známým již způsobem.

331.

N.B. 1) N.B. 2)

D_4 T S_4T D_5^b6 $D_5^b7 (D_7)D_6$ $D_5^b7T_4D_6$ S_6 DS_2 D_4^b5

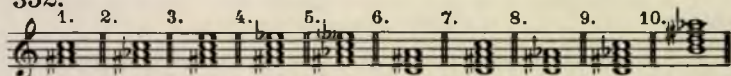
T ° S T_6 DS_2 D_4^b7 7 T_4 3

N. B. 1. Akord tercové příbuznosti ve formě čtyřzvuku, jenž by jinak byl mimotonální dominantou. Zde se však jako mimotonální dominanta *nerozvádí* a proto nutno jej považovati za akord tercové příbuznosti se septimou. Podobně N. B. 2.

§ 51. SUBDOMINANTA SE ZVÝŠENOU PRIMOU.

Subdominantní *zvýšená prima* je vypůjčeným *citlivým* tónem, *dominantní tercií*, z tóniny *dominantní*. Byla o tom řeč v předešlé kapitole. Je to tedy opět kombinace *subdominanty s dominantou*, která je v obou tóninách, jak v hlavní, tak v dominantní možná, a je opět jen rozdílné funkce a rozdílné alterace. V *dominantní* tónině to bude *dominanta se sníženou kvintou*, tedy akordy, které jsme právě v předešlé kapitole probrali. Vzniknou-li alterací subdominantní primy akordy, které známe jako doškálné, pak ovšem i v *dominantní* tónině by to byla *dominanta* jen doškálná a nikoliv alterovaná.

332.



Poznáváme :

1. zmenšený kvintakord,
3. zmenšeně-malý septakord,
4. zmenšený septakord,
6. durový kvintakord,
7. dominantní septakord.

Tyto akordy, které známe jako doškálné, nejsou ani nové, ani jejich rozvedení není nové. Všechny jsme je již používali. Jsou to dominantní akordy z dominantní tóniny; užívali jsme jich jednak jako (D) D, jednak jako akordů II. a IV. stupně v rozvedení do toniky. Jenže jsme nemluvili o alterovaných tónech, nýbrž o tónech *chromaticky pozměněných*. Nyní, když se budou rozváděti do toniky, budeme je nazývat *subdominantou se zvýšenou*, *alterovanou primou* a může to býti buď *subdominanta s přídanou sextou* nebo *subdominantní septakord*.

Akordy sub :

2. dvojzmenšený kvintakord, v obratu zvětšený sextakord,
 5. dvojzmenšený kvintakord se zmenšenou nebo malou septimou, dvojzmenšeně-zmenšený nebo malý septakord, v obratu zvětšený kvintsextakord a též se zvětšenou kvintou,
 8. tvrdě-zmenšený kvintakord, v obratu zvětšený kvartsextakord,
 9. tvrdě-zmenšený kvintakord s malou septimou, tvrdě-zmenšeně-malý septakord, v obratu zvětšený terckvartakord,
 10. mollkvintakord se zmenšenou septimou, měkce zmenšený septakord, v obratu zvětšený sekundakord,
- nejsou doškálné.*

Z obou trojzvukových forem používá se opět jen *zvětšeného* sextakordu (2.) se zdvojenou jeho tercií. Jinak zní lépe čtyřzvuky.

Nastoupení : Nastupují opět *zcela volně*, nebo *alterováním* po týchž akordech přirozených.

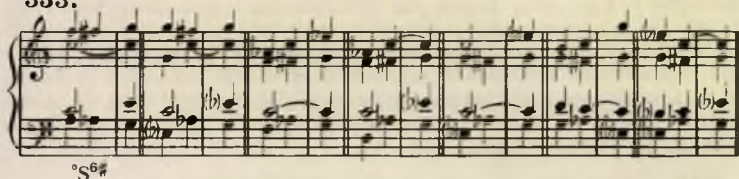
Rozvedení : Rozvádějí se do toniky, *zvýšená* subdominantní *prima* postupuje nahoru *půltónově* k *tonické kvintě*.

Následují příklady nastoupení a rozvedení alterovaných akordů se zvýšenou subdominantní primou.

Upozornění. Všechny zvětšené obraty těchto akordů lze postavit do mezer *zvětšené* *sexty*, postavené na *malé* *subdominantní tercii*: v C dur i moll as — *fis*.

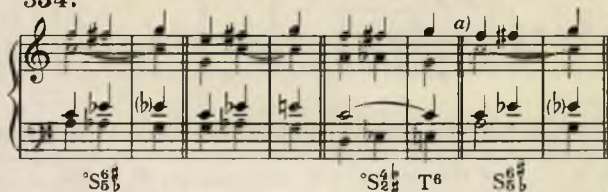
1. Zvětšený sextakord:

333.



2. *Zvětšený kvintsextakord (s durovou subdominantou kvintsextakord zmenšeného septakordu na zvýšeném IV. stupni)*. Př. 334a).

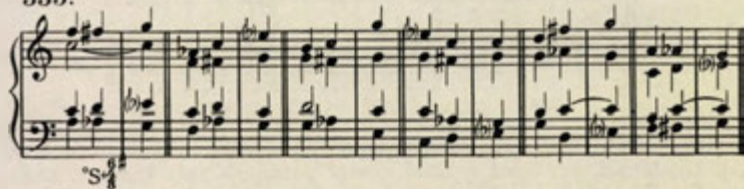
334.



Velmi často používá se zvětšeného kvintsextakordu z *mollové* tóniny (t. j. kombinace s tonickou moll-tercií) v tónině *durové*. Při rozvedení postupuje pak *mollová* tonická tercie *chromaticky nahoru* k tercií *durové*. Tato kombinace je však enharmonicky shodná s jinou, kterou poznáme dále.

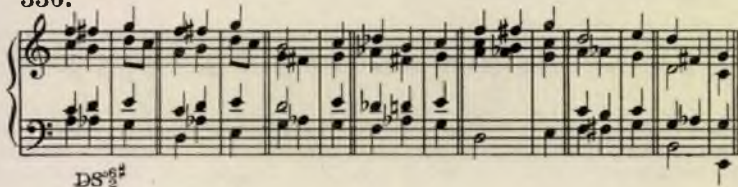
3. *Zvětšený terckvartakord:*

335.



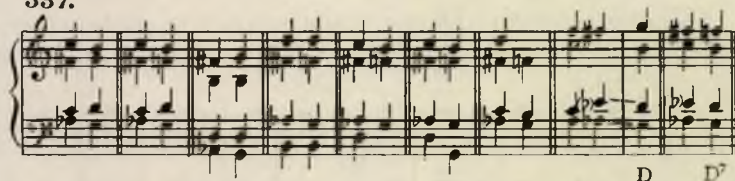
4. Zvětšený sekundakord:

336.



Rozvedení do akordů dominantních a kombinovaných. Víme již, že subdominanta se *zvýšenou primou* je v *dominantní tónině* buď *přirozenou dominantou*, nebo je-li to *alterovaný akord*, pak též *alterovanou dominantou*. Proto rozvedení do dominanty tóniny hlavní je zcela *přirozené*. V tom případě budou vlastně *alterované subdominanty* *mimotonálními* dominantami k dominantě a budou se rozváděti nejen do kvintakordu, ale i do septakordu dominantního zcela tak, jak jsme je již rozváděli. Zvýšená subdominantní prima, vlastně *tercie* *mimotonální* dominanty, často *postupuje zpět k tónu přirozenému*, jenž je pak *dominantní septimou*.

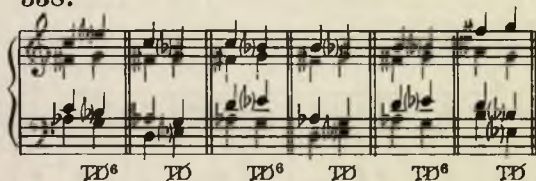
337.



Rovněž do kombinace TD nechá se *alterovaná mollsubdominanta* rozvésti, a to hlavně v *tónině mollové*, neboť s těmito *alterovanými akordy* setkáme se v *tónině III. stupně*, kde budou funkcí S^+ a DS , se *zvýšenou subdominantní* *přidanou sextou* nebo *zvýšenou tercií* septakordu VII. stupně. Jsou tedy i tyto *alterované akordy víceznačné*.

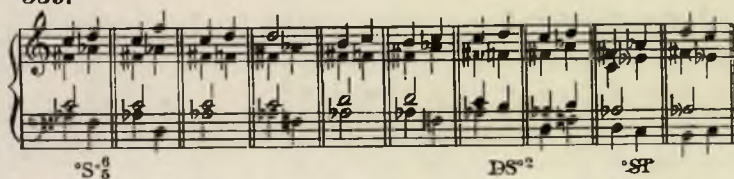
Spojení s kombinací TD.

338.



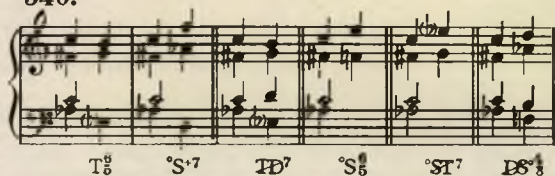
Alterovanou subdominantu lze spojit s přirozenou subdominantou nebo její kombinací, při čemž *lydická kvarta* *postupuje zpět k přirozenému tónu*, nebo podobně jako u spoje *lydického sextakordu* s *mollsubdominantou*, k *malé subdominantní tercii* *krokem zmenšené tercie*.

339.



Spojení s došklými septakordy.

340.

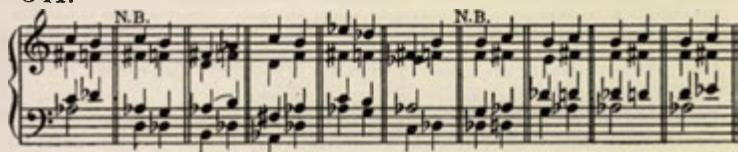


Spojení alterovaných akordů mezi sebou.

Přirozeným důsledkem možnosti spojení alterované dominanty se subdominantou a alterované subdominanty s dominantou bude možnost, spojití *alterované akordy jedné funkce s alterovanými akordy funkce druhé.*

Následuje několik příkladů.

341.



Spoje N. B. označené možno vybudovati v sekvenci. Spoj není než poměrem kvintovým, t. j. (D)D.

342.



Úkol 50. a) Vyhledejme v různých tóninách alterované subdominantní akordy (zvětšené obraty na malé subdominantní tercii!) a rozveďme je do toniky a spojujme s ostatními přirozenými akordy i s alterovanou dominantou.

b) Vypracujeme očíslované basy ze sbírky úloh. Všechny probrané akordy v rozvedení do toniky i ve spojení s jinými akordy jsou v nich obsaženy. Správně analyzujeme.

c) Harmonisujeme dané melodie v basu a sopránů. K harmonisaci použijeme *obou* probraných forem alterovaných akordů.

Poznámka k úkolu c). Dosud jsme zvýšený tón harmonisovali jako tercový tón dominanty. Nyní bude zvýšený tón i *zvýšenou subdominantní primou*, tedy citlivým tónem *k tonicé kvintě*, jež můžeme harmonisovati alterovanou subdominantou. Opět bude záležet na tom, jakým akordem budeme harmonisovati *rozvodný tón* tónu zvýšeného. Na př. v *G* dur zvýšený tón *cis* rozvádí se do tónu *d*. Budeme-li tón *d* harmonisovati akordem *d fis a*, bude tón *cis* tercovým tónem dominanty z *D* dur, tedy dominanty *mimotondní*. Bude-li tón *d* kvintou toniky *g h d*, bude tón *cis* součástí *alterované subdominanty tondní*. Všech forem alterované subdominanty lze použít a nemusí to být ani alterovaný akord. Víme, že alterací primy vznikají i formy jinak známých akordů doškálných. Rozlišujeme tedy mezi *alterovanou subdominantou* a *alterovaným akordem*. Alterovaná subdominanta nemusí být i alterovaným akordem, t. j. nemusí obsahovati interval zmenšené terci.

Postupuje-li zvýšený tón *zpět* k tónu přirozenému, na př. *fis* — *f*, tedy když vzniká chromatický půltónový postup od cizoskálného nebo alterovaného tónu k témuž tónu přirozenému, harmonisuje se tento postup, jak již bylo v § 46 ukázáno. Buď následují za sebou dva charakteristické septakordy, nebo oba tóny harmonisují se týmž akordem a jde jen o chromatickou změnu jednoho z tónů. Je však i v tomto případě lépe, když se tón v akordické sestavě mění. Když na př. *zvýšený tón* je *tercovým tónem* a *snížený kvintovým tónem*, na př. *d fis a c*, *h d f as*, t. j. $S^{+2} - DS^{+7}$. Viz př. 339.

Následuje melodie harmonisovaná pomocí alterovaných akordů s rozvedením do toniky i ve spojení opět s alterovanými nebo jinými přirozenými akordy.

343.

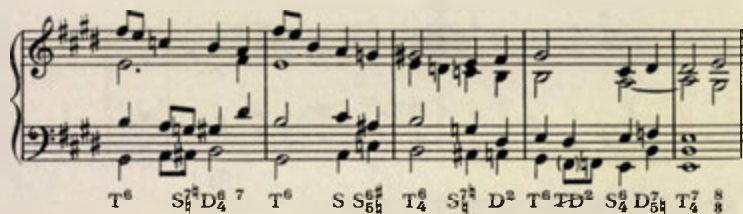
Harmonic symbols for the first system:

$$^{\circ}T \quad ^{\circ}S^{+2}_{\frac{3}{2}} \quad ^{\circ}T^{\frac{6}{4}} \quad ^{\circ}S \quad DS^{\frac{6}{3}}_{\frac{3}{2}} \quad ^{\circ}T^{\frac{6}{4}} \quad DS^{\frac{26}{3}}_{\frac{3}{2}} \quad ^{\circ}T \quad ST^{\circ}S \quad D^{\#}S^{+2}_{\frac{3}{2}} \quad T^{\frac{6}{4}} \quad ^{\circ}T$$

Harmonic symbols for the second system:

$$DS^{\frac{6}{3}}_{\frac{3}{2}} \quad ^{\circ}T^{\frac{6}{4}} \quad DS^{\frac{6}{3}}_{\frac{3}{2}} \quad ^{\circ}T \quad T^{\frac{6}{4}} \quad DS^{\frac{26}{3}}_{\frac{3}{2}} \quad T^{\frac{6}{4}} \quad D^{\frac{6}{4}}_{\frac{3}{2}} \quad ^{\circ}S^{+2}_{\frac{3}{2}} \quad ^{\circ}T \quad ^{\circ}S^{\frac{6}{4}} \quad D^{\frac{6}{3}}_{\frac{3}{2}} \quad ^{\circ}T^{\frac{4}{3}}$$

344.



V příkladě 344 je hojně využito rozvedení alterované subdominanty z tóniny mollové v rozvedení do durové toniky.

§ 52. DOMINANTA SE ZVÝŠENOU KVINTOU A SUBDOMINANTA SE ZVÝŠENOU PŘIDANOU SEXTOU V DUROVÉ TÓNINĚ.

Zvýšená dominantní kvinta je vypůjčeným citlivým tónem dominantním z tóniny III. stupně, tedy z tercové tóniny. Všechny alterované akordy dominantní z tóniny hlavní budou buď doškálnými nebo opět alterovanými akordy i v tónině tercové. Tedy alterované dominanty z C dur budou rovněž dominantami z e moll, doškálnými nebo alterovanými.

Dominanta se zvýšenou kvintou.



Poznáváme:

1. *zvětšený kvintakord,*
2. *týž s malou septimou,*
3. *týž s malou septimou a velkou nebo malou nonou,*
4. *tvrdě-zmenšený kvintakord,*
5. *týž s malou nebo zmenšenou septimou.*

Zvětšený kvintakord, který známe již jako $^{\circ}\text{FD}$ z mollové tóniny, nebo $^{\circ}\text{ST}$ z tóniny durové. Není tudíž vlastně akordem alterovaným ve vlastním slova smyslu. Než v této kombinaci se s ním mnohem častěji setkáváme, a proto bývá mezi alterované akordy počítán. Je *dominantou* se *zvýšenou kvintou* a může býti doplněn *septimou* na *septakord* a *nonou* na *nonový akord*. *Septima a citlivý tón k tercii* tvoří spolu *zmenšenou tercii*, jejíž obrat dá *zvětšenou sextu*. Vznikne tedy *zvětšený sekundakord* na *tercii frygického kvintakordu*. Př. a).

346.

$D^{5\#}$ $D_2^{6\#}$ $D_5^{9\#} 7$
 $D_7^{9\#} 5\#$ $D_7^{9\#} 5\#$

Zvětšený terckvartakord na *tercii frygického akordu*.

347.

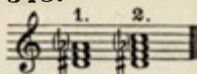
DS_4 DS_7 $DS_4^{5\#}$ $DS_7^{5\#}$

Subdominanta se zvýšenou přídanou sextou.

Zvýšená subdominantní sexta je též citlivým tónem z *tercové tóniny* a budou proto všechny subdominantní akordy alterovanými akordy též v *tercové tónině*, ale funkce DS . Mimo to je subdominantní prima ještě

klesajícím citlivým tónem, tedy charakteristickým půltónem, ke kvintě tonicke z tóniny spodní tercie, budou se tudíž všechny subdominantní alterované akordy nacházeti i v tónině *spodní tercie*, kde budou septakordy subdominantními se *zvýšenou primou*. Tedy alterované subdominanty z C dur budou alterovanými i z e a a moll.

348.



Poznááme:

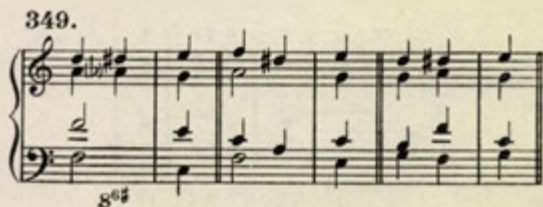
1. Dvojzmenšený a trojzmenšený kvintakord,
2. tytéž doplněné septimou.

Jsou to akordy II. stupně, jež před tonikou jsou funkce subdominanty s přidanou sextou. Prima II. stupně je *přidanou spodní septimou* nebo v obratu *přidanou sextou*.

Obrat trojzmenšeného kvintakordu dá v obratu rovněž *zvýšený* sextakord, který se ovšem skládá z *malé* tercie a *zvýšené* sexty, kdežto obrat dvojzmenšeného kvintakordu má dole *velkou* tercii.

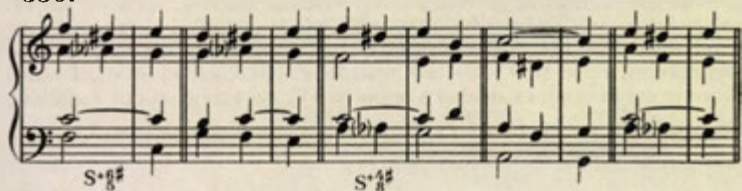
Nastoupení a rozvedení těchto alterovaných akordů neliší se v ničem od způsobu použití akordů dříve probraných.

- a) *Zvýšený sextakord na tercii frygického akordu.*

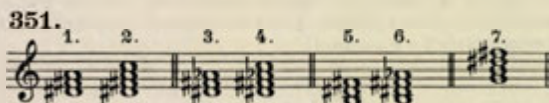


- b) *Zvýšený kvintsextakord na tercii frygického akordu.*

350.



*Subdominanta se zvýšenou primou a přídanou sextou
a dominantanta se zvýšenou kvintou a septimou.*

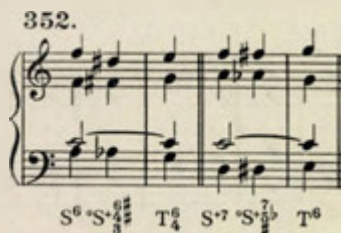


Kombinovanou alterací vznikají:

1. zmenšený kvintakord,
2. zmenšený septakord,
3. měkce-dvojszmenšený kvintakord, v obratu zvětšený kvartsextakord s dvojszvětšenou kvartou,
4. týž se zmenšenou septimou, měkce-dvojszmenšeně-zmenšený septakord, v obratu zvětšený terckvartakord s dvojszvětšenou kvartou,
5. durový kvintakord,
6. durový kvintakord se zmenšenou septimou, tvrdě-zmenšený septakord, v obratu zvětšený sekundakord s dvojszvětšenou kvartou,
7. zvětšený kvintakord s velkou septimou, jež známe co doškálný zvětšeně-velký septakord.

Alterovanými akordy jsou jen ony pod 3, 4 a 6 uvedené.

a) Zvětšený terckvartakord s dvojszvětšenou kvartou na kvintě frygického kvintakordu.



Porovnejme tento akord s alterovaným septakordem mollsubdominantním z mollové tóniny! Př. 334 je s ním enharmonicky shodný.

Použije-li se durové subdominanta, vznikne zmenšený septakord na II. zvýšeném stupni, není akordem alterovaným, ale je ve funkci alterované subdominanty. Nahoře podaný příklad lze vypuštěním posuvky u subdominantní tercie (as — a) pro zmenšený septakord upravit. I tento akord je enharmonicky shodný s oním na IV. zvýšeném stupni z mollové tóniny: $\text{dis-fis a c} \approx \text{fis a c es}$.

b) *Zvětšený sekundakord na kvintě frygického akordu.*

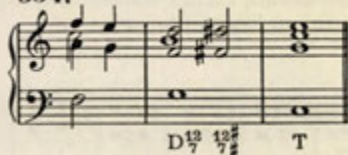
353.



c) *Zvětšeně-velký septakord dominantní.*

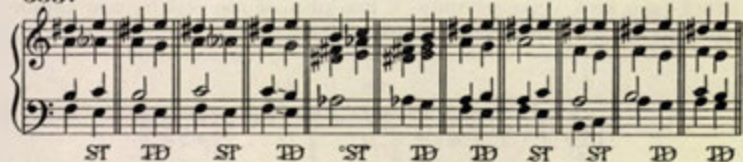
Sotva ho lze jinak použití než průchodně, ač ve volné skladbě může dobře zapůsobiti.

354.



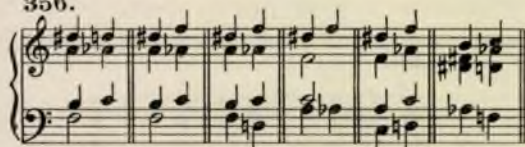
Všechny tyto alterované dominanty a subdominanty mohou býti rozvedeny i do tonických kombinací \overline{TD} a \overline{ST} , neboť, jak již bylo řečeno, nalézají se v tercových tóninách rovněž jako akordy alterované. V tom případě budou vlastně *mimotonálními* akordy.

355.



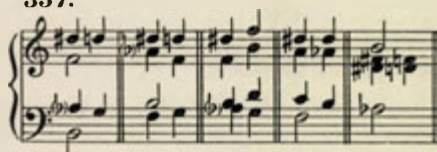
Mimo to může následovati i *přirozená subdominanta*, neboť akord je její složkou. V tom případě může citlivý tón k tercii postupovati buď *krokem zmenšené tercie k základnímu tónu S*, nebo *zpětnou alterací k přirozené sextě*. Příčností ev. vznikající nejsou závadny. Obyčejně předchází *tonický akord*.

356.



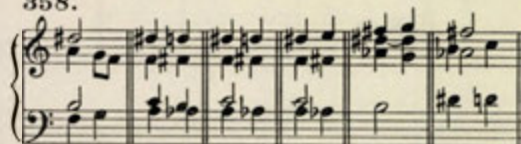
Spojení resp. výměna s dominantou přirozenou je rovněž možná.

357.



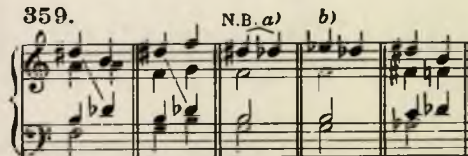
Alterované akordy mohou rovněž následovati, a to buď akordy téže třídy, nebo ony s lytickou kvartou kombinované.

358.



Naproti tomu akordy s frygickou sekundou nemohou následovati než s příčností frygické sekundy a tercového citlivého tónu. Sled těchto tónů za sebou v jednom hlase *není srozumitelný* jako krok *dvakrát zvětšené primy*, nýbrž jako krok velké sekundy. V tom případě jde však o jinou kombinaci, nikoliv již o alterovaný akord.

359.



N. B. a) *dis—des* nesrozumitelný krok. b) Správné pojetí, *es* průtah k tónu *des*. *g h f es* je kombinace DT^{03} (D s tonickou tercií).

Úkol 51. a) Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy označme příslušnými zkratkami.

b) Harmonisujeme melodie ze sbírky úloh a uplatníme v harmonisaci alterované akordy.

Poznámka k úkolu b). V tónině durové můžeme nyní všechny zvýšené a snižené tóny harmonisovati buď dominantou nebo subdominantou, neboť do všech součástí tonickeho kvintakordu vedou zespodu i shora citlivé tóny, jež jsou v dominantách a subdominantách tóny alterovanými. Nyní naše pravidlo, že každý zvýšený tón je tercií dominanty a každý snižený tón tercií mollsubdominanty, opravíme takto:

Každý zvýšený a snižený tón je součástí dominanty nebo subdominanty z té tóniny, do jejíž toniky se rozvádí.

Nebudeme tudíž voliti dominantu podle zvýšeného nebo sniženého tónu, nýbrž podle akordu, jehož součástí je za zvýšeným nebo sniženým tónem následující tón rozvodný. Následuje-li za nimi součást toniky hlavní tóniny, bude zvýšený nebo snižený tón součástí doškálné dominanty nebo subdominanty alterované, bude-li součástí toniky z cizí tóniny, budou dominanty nebo subdominanty mimotonálními, buď přirozenými nebo alterovanými. Na př. v C dur tón *fis* rozvádí se do *g*. Záleží na tom, jak budeme pojímati tón *g*. Bude-li součástí toniky *c e g*, bude tón *fis* součástí subdominanty alterované. Její forma je libovolná a závisí od vedení hlasů. Pojmeme-li tón *g* jako součást akordu *g h d*, budeme tón *fis* harmonisovati dominantou z G dur, přirozenou nebo alterovanou. Tato dominantá bude mimotonální dominantou k akordu *g h d*, tedy k D. Jiný příklad: Tón *gis* rozvádí se do *a*. Bude-li tón *a* součástí subdominanty, budeme *gis* harmonisovati dominantou nebo subdominantou alterovanou z F dur, které budou mimotonální. Budeme-li tón *a* harmonisovati II), bude tón *gis* součástí subdominanty z d moll, která bude opět mimotonální.

Upozorňujeme: Alterované dominantní septimě se vyhneme a volme v tom případě raději alterovanou subdominantu.

Jako vzor následuje harmonisovaná melodie.

360.

T D⁵# S⁶ D⁶# S⁶ T S⁶# TB⁶ DS⁶ DS⁶# T⁶# S⁶# S⁶#

D⁶# TB⁶ D⁶# S⁷ S⁷ S⁴# S⁵ D⁶# T

§ 53. MOLLSUBDOMINANTA SE SNÍŽENOU PRIMOU A DOMINANTA SE SNÍŽENOU SEPTIMOU V TÓNINĚ MOLLOVÉ.

Snížený IV. stupeň vede k malé tonické tercii. Je však klesajícím citlivým tónem, ve své přirozenosti vede k tonické kvintě a je proto vypůjčen z tóniny spodní tercié, z As dur. Je ovšem též přirozené, že akordy s tímto tónem budou v obou tóninách doškálnými akordy. V tónině mollové se však vyskytnou velmi zřídka.

a) *Mollsubdominanta se sníženou primou.*

Citlivý tón k tercii mollové kombinuje se s tercií a kvintou mollsubdominanty, čímž vznikne opět zvětšený kvintakord, který jeví se nám jako mollová subdominanta se sníženou primou. Může být doplněn spodní septimou (přidanou sextou) na septakord, malou (nebo velkou) spodní nonou na nonový akord. Akordy rozvádějí se do toniky.

361.

Figured bass notation for exercise 361:

°S¹¹ °S⁷ BS⁹_{5b} °S⁶_{1b}

°S¹¹T D °S⁶₃ °T⁴ °S⁶BS⁹_{5b} °T D⁹BS⁹_{5b} °T

D²°S⁶ °T⁶ °S⁷°S⁶ °T⁶

b) *Dominanta se sníženou septimou.*

V této kombinaci obdržíme řadu akordů, které se vyskytují mnohem řídkěji v hudební větě než akordy v tónině durové. Příčina je asi v menší výraznosti jejich rozvedení do toniky.

362.

Figured bass notation for exercise 362:

1. D⁷_{5b}

2. D^{5b}_(b)

3. BS⁷_(b)

Poznáváme:

1. Durový kvintakord se zmenšenou septimou, v obratu zvětšený sekundakord. (Tvrdě zmenšený kvintakord se zmenšenou septimou, v obratu zvětšený terckvartakord s dvojzvětšenou kvartou mezi tercií a sextou.)

2. Měkce dvojzmenšený kvintakord, v obratu zvětšený kvartsextakord s dvojzvětšenou kvartou.

(Trojzmenšený kvintakord, v obratu zvětšený sextakord s malou tercií.)

3. Týž se zmenšenou septimou, v obratu zvětšený terckvartakord s dvojzvětšenou kvartou.

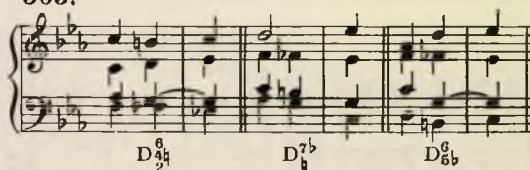
(Trojzmenšený se zmenšenou septimou, v obratu zvětšený kvintsextakord.)

Nastoupení je volné, často však alterováním přirozených akordů.

Rozvádějí se do toniky známým již způsobem.

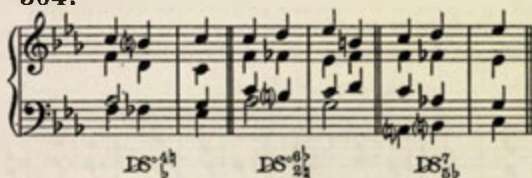
a) Zvětšený sekundakord na frygické malé tercií.

363.



b) Zvětšený terckvartakord na snížené tercií frygického akordu:

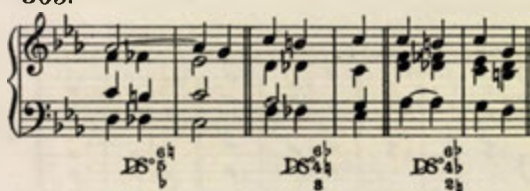
364.



Velmi zajímavé spojení je ono s mollovou tercií dominantní.

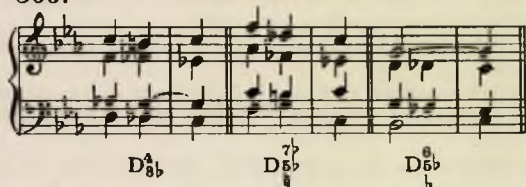
c) Zvětšený kvintsextakord na frygické sekundě:

365.



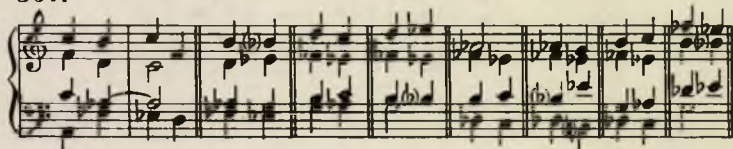
d) Zvětšený terckvartakord na frygické sekundě:

366.



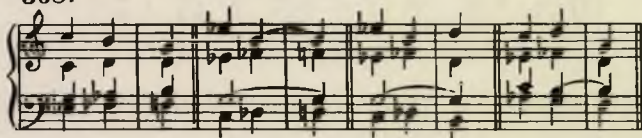
Víceznačnost. Tonická tercie, k níž nový citlivý tón vede, je též kvintou kvintakordu VI. stupně, t. j. °ST°. Budou se tudíž všechny uvedené alterované akordy rozváděti dobře i do kombinace °ST°. Je též primou °TD. I do tohoto akordu nechají se rozvésti.

367.



Po této kombinaci dominantní může následovati i přirozená dominant. Tóny, jež jsou u srovnání s přirozenou dominantou alterovány, mohou býti vedeny zpět k tónům přirozeným, nebo přirozené tóny nastupují v příčnosti, která není závadná. Předcházejí *tonické akordy*.

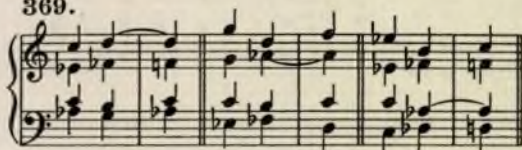
368.



atd.

Rovněž přirozená subdominanta může následovati. Předcházejí pak rovněž tonické akordy.

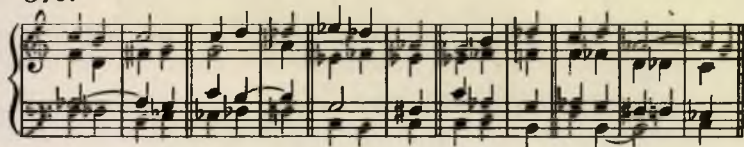
369.



atd.

Konečně lze je spojit s ostatními alterovanými akordy, vyhneme-li se nesrozumitelným krokům dvojzvětšené primy. V příčnosti je však nezávadná.

370.



Úkol 52. a) Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy označme příslušnými zkratkami.

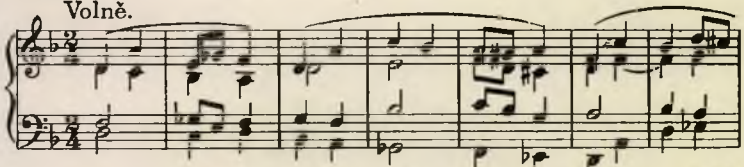
b) Harmonisujme melodie ze sbírky úloh s uplatněním kombinací alterovaných akordů této třídy.

Poznámka k úkolu b). Všechno to, co bylo řečeno v poznámce k úkolu 51 b) o zvýšených a snížených tónech v tónině durové, platí stejně i pro tóninu mollovou.

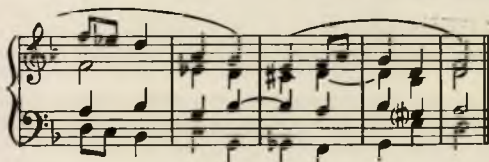
Na vzor následuje harmonisovaná melodie v *d* moll.

371.

Volně.



°T °B⁷₆ °T °S⁶ °T⁶₄ B⁷₉ °T⁶ °S⁷ D⁶₄ °T °T⁶ °S⁷ D⁶₄

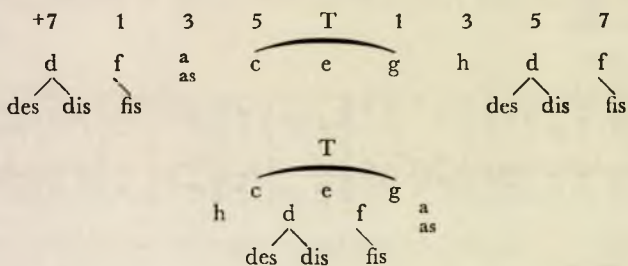


°T (D⁴₃) °S⁷ (°S⁶₅) °S °B⁷₉ °T⁶ °S °S⁷ °T

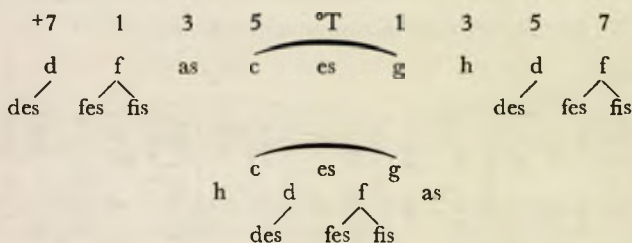
§ 54. SOUHRN POZNATKŮ O ALTEROVÁNÍ.

V předešlých statích ukázali jsme, že alterování, t. j. zvýšení nebo snížení tónů akordických, děje se vždy jen u dominantních a subdominantních akordů. Rozdíl, a to zcela nepatrný, je jen mezi tóninou durovou a mollovou. Následující obrázek jasně nám znázorní, co a jak se může u dominant a subdominant alterovati.

372. *V dur:*



V moll:



Jak z obrázku vidíme, alteruje se:

u *dominanty kvinta a septima,*

u *subdominanty prima a přidaná sexta* (spodní septima).

Zvýšení nebo snížení závisí na tom, je-li mezi tónem, jež chceme alterovat, a sousedící primou, tercií nebo kvintou tonickou vzdálenost *celého tónu*.

Nejčastěji vyskytuje se alterace *dominantní kvinty* a *subdominantní primy*, pak i *subdominantní přidané sexty*. Dominantní septima *nebývá často alterována*. Všechny dominantní a subdominantní alterace je možno provést i u septakordu VII. stupně, kde to budou *tercie* a *kvinta*, jež budou alterovány. Zde častější je alterace *tercie*, méně častá alterace *kvinty*.

Alterací vznikají jednak známé akordy doškálné a pak nový druh, akordy *alterované*. Z těch používají se hlavně čtverořvky, z nichž pouze tři jsou *zvukově nové*: *tvrdě-zmenšeně-malý*, *dvořmenšeně-malý* a *zvětšeně-malý septakord*. Ostatní jsou zvukově shodny s akordy doškálnými

Dejme si úkol: Vyjmenujme všechny alterované dominanty a subdominanty na př. v *A* dur.

Alterované dominanty a subdominanty jsou:

dominanta se zvýšenou a sniženou kvintou:

e gis his, e gis his d,
e gis b, e gis b d,

akordy VII. stupně se zvýšenou a sniženou tercií:

gis his d, gis his d ^{fis}_f
gis b d, gis b d ^{fis}_f

subdominanta se zvýšenou primou:

dis fis a, dis fis a ^{cis}_c (z moll)
dis fis a + h
dis f a, dis f a ^{cis}_c (z moll)
dis f a + h
dis fis + h, dis f + h (5 vynechána),

dominanta se zvýšenou septimou:

e gis h dis, e gis his dis,

akordy VII. stupně se zvýšenou kvintou:

gis h dis, gis his dis,
gis h dis f, gis his dis f,
gis h dis fis, gis his dis fis,

subdominanta se zvýšenou sextou:

d fis a his, d f a his,
dis f a his, dis fis a his,
dis f + his, dis fis + his.

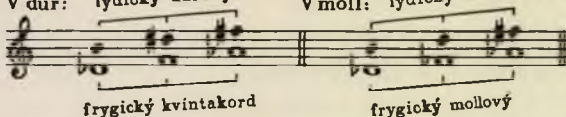
Jsou mezi nimi i akordy jinak došklánné. Chceme-li jen alterované akordy rychle vyjmenovati, nalezneme *zvětšené sexty* v tónině *a* do mezery každé *sexty* vložíme příslušné tóny.

Alterované akordy v obratu *zvětšené sexty* nacházejí se na tónech *frygického durkvintakordu*, v *moll* na tónech *frygického mollkvintakordu*. Tóny těchto akordů jsou *primami* zvětšených *sext*, kdežto *zvětšené sexty* jsou v tónině *moll*ové součástí *lydického mollkvintakordu*, v tónině *durové* součástí *lydického durkvintakordu*.

373.

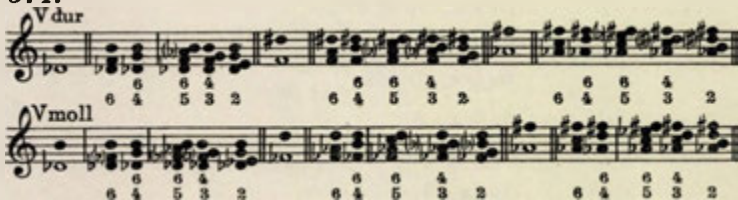
V dur: lydioký durový

V moll: lydioký



V rozsahu těchto zvětšených sext možno utvořit všechny alterované akordy obou tónin. Je třeba jen mezeru vyplnit. Podáváme dále přehled těchto akordů.

374.



Akordy na *primě* a *kvintě* jsou *shodny* v moll-dur a dur-moll, *rozdílny* jsou jen ony, postavené na *tercových* tónech.

Všechny tóny stupnice dur i moll možno harmonisovati alterovanými akordy a kromě toho i *stoupající* a *klesající* citlivé tóny k *primě*, *kvintě* a *tercii* toniky.

Alterované akordy *rozdělují* se do toniky. Mohou však býti *spojeny* se všemi ostatními akordy, *troj-* i *čtyřzvuky* a též *opět* s alterovanými akordy. Při těchto spojích nutno se ovšem vyvarovati postupu ve *dvojzvětšené primě*, na př. v dur: *des-dis*, v moll: *fes-fis* a naopak. Naproti tomu mohou se tyto dva tóny zcela dobře objeviti v *příčnosti*, t. j. ve dvou akordech za sebou, ale v různých hlasech.

Příčnost před nebo po alterovaném akordu není nikdy závadná. Neobávejme se jí.

Úkol 53. Harmonisujme melodie ze sbírky úloh a použijme alterovaných akordů všech druhů.

Poznámka. Věta nemusí býti přeplněna alterovanými akordy. Stačí též, když jen alterované tóny budou jimi harmonisovány.

§ 55. DVOJSTRANNÁ ALTERACE DOMINANTNÍ KVINTY V DUR A SUBDOMINANTNÍ PRIMY V MOLL.

Nejlépe zní dvojstranná alterace v tónině *durové* u *sextakordu VII. stupně*, v tónině *mollové* u *sextakordu II. stupně*. V obou případech je to snížení a zvýšení tónu basového a jeho oktávy. Je ovšem nejlépe, když snížený tón je v basu a zvýšený v sopráně. Vzniká-li alterace tónů průchodně za tóny přirozenými, mohou býti alterované tóny i v jiných hlasech.

Ani tyto velmi komplikované akordy nezní nově. Oba jsou enharmonicky shodný s velkým nonovým akordem.

375.

a) b) a) b)

$D_6^{9\sharp}$ $^{\circ}8_4^{9\sharp}$ D_7^9 D_7^9

Tyto kombinace nastupují zcela volně nebo chromaticky a rozvdějí se do toniky.

376.

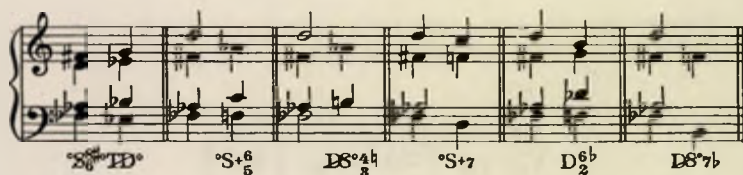
$^{\circ}S_7$ $D_6^{9\sharp}$ T D $D_6^{9\sharp}$ T_6 D_2 $D_6^{9\sharp}$ D_6° 7 S $D_6^{9\flat}$ T_6

$^{\circ}S_6$ $^{\circ}S_6^{9\sharp}$ $^{\circ}T_6$ $^{\circ}S_6$ $^{\circ}S_6^{9\sharp}$ D_6° $\frac{5}{3}$

Je přirozeno, že lze tuto kombinaci spojit i s ostatními akordy. Především s kombinacemi tonickými, v dur zvláště s ST , v moll s $^{\circ}FD^{\circ}$. Mimo to i vystřídání dominantou nebo subdominantou zní zcela hladce, zvláště s kombinovanými, t. j. s alterovanými akordy. Při spojení nutno se vyhnouti kroku ve dvojzvětšené primě (des-dis). Naproti tomu v příčnosti je změna zcela nezávadná, protože srozumitelná.

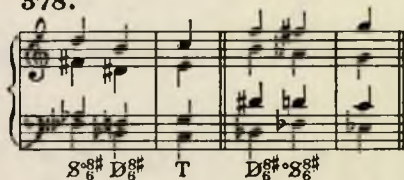
377.

$D_6^{9\sharp}$ ST_6 $^{\circ}S_7$ $D_6^{9\sharp}$ D_7 $D_7^{9\sharp}$ $D_6^{9\sharp}$ $D_6^{9\flat}$



Konečně lze obě kombinace spoiti k přechodu z dur do moll a naopak.

378.



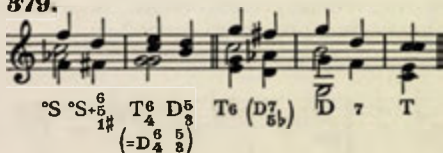
Úkol 54. Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh.

Poznámka. Zmenšený sextakord VII. stupně s dvojalterací primy nalézá se na frygickém sekundě v dur. V moll nalezneme též útvar II. stupně na snížené subdominantní primě (fes).

§ 56. ALTEROVANÉ DOMINANTY A SUBDOMINANTY MIMOTONÁLNÍ.

Je zcela přirozeno, že lze v tóninu uvést i alterované mimotonální dominanty. Některé z nich jsou shodny s alterovanými tonálními dominantami. Rozdíl mezi nimi bude jen v rozvedení. Tak na př. $d\ \text{fis}\ a\ c$ je alterovanou mollsubdominantou při rozvedení do toniky v C dur, ale zároveň alterovaným dominantním septakordem z tóniny dominantní při rozvedení do dominanty.

379.



Jednoduše alterované akordy, t. j. tvrdě-zmenšený, dvojjmenšený a jejich septakordy, mohou býti ve trojí funkci ze dvou tónin dur i moll a z jedné durové.

Trojzvuky: S a D, mimo to buď D nebo °S.

Čtyřzvuky: S+ a DŠ, mimo to buď D⁷ nebo °S⁷.

Se dvěma alterovanými tóny jsou ve funkci S resp. S+ z dur nebo D resp. DŠ° z moll. Na př.:

380.

$cC: S \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \#$ $Cc: S$ $C: S \begin{smallmatrix} 3 \\ 1 \end{smallmatrix} \#$ $c: D \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \flat$
 $Es: S+ \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix} \#$ $Es: D \#$ $e: D \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix} \flat$ $As: S+ \begin{smallmatrix} 7 \\ 1 \end{smallmatrix}$
 $Gg: D \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \flat$ $Gg: D \begin{smallmatrix} 5 \\ 5 \end{smallmatrix} \flat$

Rozvádí-li se alterovaná mimotonální dominanta do *septakordu*, při čemž postupuje *chromatický* tón, který se stane septimou, budeme alterovaný akord považovati za mimotonální dominantu opětně k dominantě. Je to případ, kde následují za sebou dominanty v kvintovém poměru. Na př.:

381.

$(D \begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix})$ $(D7)$ $D \begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

Někdy následuje mimotonální dominanta za svou tonikou, ale rozvádí se v jiné funkci, do jiné toniky. V tom případě bylo by nutno funkci přehodnotiti. To by však vedlo ke komplikacím. Budeme proto v takovém případě označovati akord ve funkci, v níž se rozvádí. Spojuje-li se však *chromaticky*, pak ho označíme podle *předcházející* toniky. Na př.:

382.

T $S \begin{smallmatrix} (S+7) \\ \# \end{smallmatrix}$ $D6$ T D $[D] \begin{smallmatrix} (D \begin{smallmatrix} 8 \\ 5 \end{smallmatrix} \flat) \\ \# \end{smallmatrix}$ $D6$ $D7$

Úkol 55. a) Vypracujme očíslované basy ze sbírky úloh a akordy správně označme.

b) Harmonisujme chromatické melodie ze sbírky úloh a uplatněme v harmonisaci i mimotonální alterované dominanty.

Poznámka k úkolu a). V očíslovaných basech je použito většinou měrou mimotonálních dominant. Každý akord chromaticky pozměněný, ať ve formě doškálných nebo alterovaných akordů, bude *tam* mimotonální dominantou nebo subdominantou, kde za ním následuje jeho tonika. Rozvádí-li se do toniky hlavní, je dominantou nebo subdominantou doškálnou alterovanou, i když není z druhých akordů alterovaných. Rozvádí-li se do akordu jiného, je mimotonální dominantou nebo subdominantou z třídy doškálných nebo

alterovaných akordů z tóniny *cizí*. Záleží tedy na tom, jak, do jakého akordu se rozvádí. Nezapomeňme při tom na sled dvou a více mimotonálních dominant v kvintovém poměru.

Poznámka k úkolu b). V melodiích je rovněž použito vydatně chromatiky. Vše to, co bylo řečeno v poznámce k úkolu 51b), platí i zde ve zvýšené míře.

§ 57. MODULACE POMOCÍ PŘÍPRAVY DOŠKÁLNÉHO AKORDU MIMOTONÁLNÍMI DOMINANTAMI.

Kterýkoliv doškálný akord lze připravit mimotonální dominantou. Mimotonální dominanta může nastoupiti *diatonicky*, *chromaticky*, po případě pomocí enharmoniky, a *chromaticko-enharmonicky*, t. j. některé tóny nastupují diatonicky nebo chromaticky, co jiné se enharmonicky přemění a zadrží. Na př.:

383.

a) b) c) d)

C: $\text{D} \text{D} \text{D} \text{D} \text{D}$ C: $\text{D} \text{B} \text{D} \text{D}$ C: $\text{S} \text{a} \text{D} \text{G} \text{D} \text{Des} \text{D} \text{D}$
C: D
D: $\text{D} \text{D}$

Nastoupení: a) *diatonické*, b) *chromatické*, c) *diatonicko-enharmonické*, d) *chromaticko-enharmonické*.

Při *diatonickém* nastoupení nutno vždy *předcházející akord přehodnotiti*, neboť jde o diatonickou modulaci.

Poněvadž je počet možností skutečně veliký, uvádíme jen několik příkladů modulace. Z nich největší role v hudbě klasické a romantické příslušela *dominantnímu a zmenšenému septakordu*. Se zmenšeným septakordem setkáme se jako s akordem *alterované subdominanty* ještě ve stati o modulaci alterovanými akordy.

K analysování jsou doporučení hodny skladby, hlavně klavírní a písňové, F. Schuberta a R. Schumanna.

384.

d: $\text{T}^6 \text{S}^7 \text{D}$ $\text{D} \text{D}$
e: $\text{S}^4 \text{D} \text{D}$
H: $\text{T} \text{D}^7 \text{T}$
d: $\text{T}^6 \text{S}^7 \text{D}$ $\text{D} \text{D}$
H: $(\text{D} \text{D}) \text{D} \text{D} \text{T}$

$d: T^6 S^+7 \quad D^{\sharp 4}$
 $e: S^-2 \quad T \quad H: S \quad D^{\flat 4}_3 \quad T$

$d: T^6 S^+7 \quad D^{\sharp 4}$
 $E: D^{\flat 8-7} \quad T \quad H: S \quad D^7 \quad T$

Úkol 56. a) Vypracujme očíslované a harmonisujme neočíslované basy ze sbírky úloh.
 b) Komponujme krátké modulační věty pomocí přípravy některého doškálného akordu nové tóniny jeho mimotonální dominantou nebo subdominantou.

Poznámka k úkolům. Nastupuje-li mimotonální dominanta nebo subdominanta chromaticky nebo chromaticko-enharmonicky, nepřehodnocuje se akord ve funkci do nové tóniny. V takovém případě jde o nejtěsnější spojení dvou akordů. Nastupuje-li mimotonální dominanta diatonicky, nutno předcházející akord přehodnotit ve funkci do té tóniny, z níž mimotonální dominantu je vzata. Generálbasové příklady přináší přípravu různých doškálných akordů. Podle těchto kratičkových kadencí budtež komponovány i vlastní modulační kadence, jak je žádá úkol 56 b).

Jako průpravu k tomu doporučujeme cvičení:

- připojit k určitému durovému a mollovému kvintakordu nebo jeho obratu všechny dominantní a zmenšené septakordy, případně i zvětšené kvintakordy;
- připojit k dominantnímu septakordu nebo jeho obratu všechny ostatní dominantní septakordy;
- připojit k dominantnímu septakordu nebo jeho obratu všechny zmenšené septakordy a též naopak.

Všechna tato cvičení možno provést písemně i na klavíru.

§ 58. CHROMATICKY MODULUJÍCÍ A Z TÓNINY VYBOČUJÍCÍ MELODIE A JEJICH HARMONISACE.

Uvedeme-li ve stupnici tóny všech mimotonálních dominant a subdominant, obdržíme již celou chromatickou stupnici.

385.

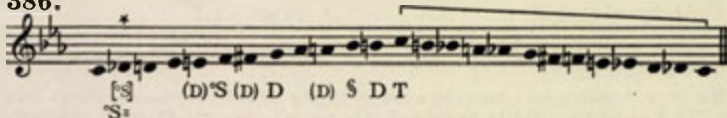
$(D) D(D) T D \quad (D) D D S F \quad (s) D S T \quad (s) D (s) S$
 téz: $S^{\sharp} \quad D^{\sharp} \quad S^{\sharp} \quad D^{\sharp} \quad S \quad S \quad S^{\sharp} \quad S^{\sharp} \quad S$

Hvězdičkou označené tóny nahrazují scházející citlivé tóny. Neboť na VII. stupni není ani durového ani mollového akordu, aby do primy mohl vésti stoupající, nebo do kvinty klesající citlivý tón.

Tato chromatická stupnice, u níž vzestupně je VI. zvýšený stupeň nahrazen VII. sníženým a V. snížený IV. zvýšeným, je starší chromatická stupnice. Německými theoretiky nazvaná „mozartovská“ chromatická stupnice má ještě malou tonickou tercií místo zvýšeného II. stupně.

V *mollové* tónině není vlastně samostatné stupnice chromatické. Cizí tóny jsou vzaty pouze při *vzestupné* z tóniny mollové, kdežto při *sestupu* je použito *sestupné durové*. Poněvadž v moll nalézá se zmenšený kvintakord na II. stupni, nevede k němu stoupající citlivý tón. Nahrazuje se sníženým II. stupněm. (*)

386.



N. B. V hranaté závorce uvedená zkratka značí tóninu, z níž je vzat akord pod ní označený. °S z mollsubdominantní tóniny.

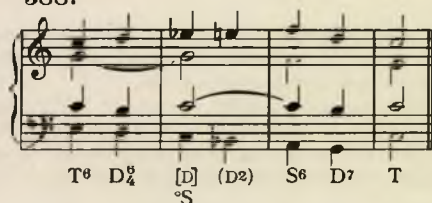
Srovnáme-li s touto chromatickou stupnicí tóniny C dur chromatické stupnice tónin doškálných, shledáme velmi málo rozdílu.

387.



Patrně, že ve vzestupných jsou odlišnými pouze e moll, G dur a f moll, a to jen jediným tónem. Ostatní tóny, i když jinak pojmenované, jsou přece jen *enharmonicky totožny s oněmi v C dur*, a jsou i v C dur možny, neboť mimotonální dominanta nebo subdominanta může za svou toniku následovati a spojit se s jinou dominantou. Na př. u tónu *es* v C dur. Může býti harmonisován subdominantou z G dur a za ní může následovati jiná dominanta s tónem *e*.

388.



Na *chromatickém postupu melodickém* nepoznáme bezpečně tóninu. Připouští různý výklad. Tóninu lze poznati jen na *diatonickém postupu melodickém*, pokud obsahuje *charakteristické tóny*. A i v tom případě je možný nejméně dvoji výklad, v tónině a její paralele.

Na doklad toho uvádíme příklad.

389.

C: T D (D $\frac{4}{3}$) \overline{D} T \flat S D \flat (D $\frac{4}{3}$) (D \flat)
d: (D \flat) \circ S \flat \circ T \flat D \flat \circ S \circ \overline{D}

\circ S \circ [\circ S \circ] D $\frac{6}{5}$ T \flat (D \flat) S \flat S \flat (D \flat $\frac{6}{5}$) \overline{D} \flat D \flat T
S \flat D \flat D \flat S \flat S \flat (D \flat $\frac{6}{5}$) \overline{D} \flat D \flat T

■ Diatonický postup ve 4.—6. taktu je vykládán v *d moll*. Právě tak dobře mohl by býti vyložen v *F dur*:

390.

(D $\frac{4}{3}$) (D \flat) F: (D \flat) D D $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{5}$ T T \flat S [\circ S] D \flat
S

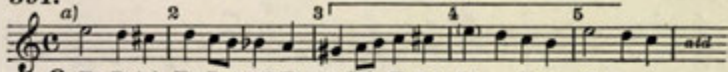
Patrné, že příklad mohl by býti harmonisován s vybočením do *d moll* nebo *F dur*.

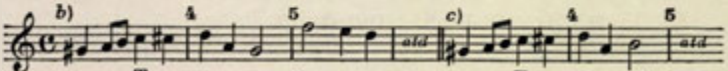
Při *modulaci* je tomu jinak, neboť je pro ni charakteristický závěr k *tonické primě* nebo *tercii*, k *dominantní primě*, *tercii* nebo *kuintě*. K závěru je však třeba posledního *dvojtaktí* věty, nebo, je-li závěr na poslední době taktové,

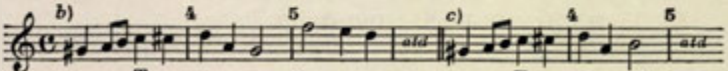
nejméně *posledního taktu*, po případě *koniec předposledního taktu s posledním taktom*. Musí tedy býti závěr buď *diatonický*, nebo *diatonický s chromatickou výplní* z tóniny, do níž věta moduluje.

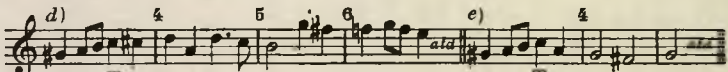
Několik příkladů k osvětlení právě řečeného.

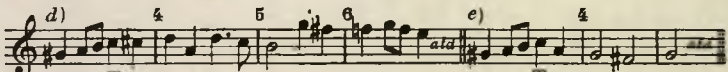
391.

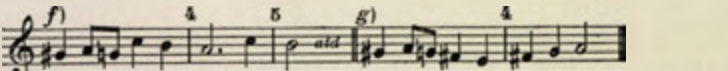
a) 
C: T D (D) D D (S⁷) D (D) S⁷ T (D) D D T
též (D) (D) D

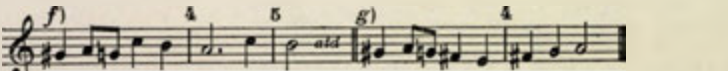
b) 
G: S (D) D T

c) 
G: S (D) D T

d) 
G: S (D) D D T

e) 
G: (D) D S S D⁶₄ ⁵/₈ T

f) 
C: (D) S⁷ D T
G: (D) D T S T D
též a: S⁷ D °T

g) 
G: (D) (D) D S⁷ D S⁶ D⁷
též D: (D) D T° S⁶₈ T S⁶ D!

Příklad a) nemoduluje, připravuje se pouze D v závěru k D z C dur,

b) c) moduluje, připravuje se D z G dur,

d) moduluje, připravuje se D z G dur, k níž věta uzavírá,

e) f) moduluje, připravuje se D z G dur, větu končí D z G dur,

g) moduluje, sled tří dominant v kvintovém poměru, věta končí D z G dur.

Příklad f) a g) mohl by uzavírat i v jiné tónině, jak jest ve zkratkách naznačeno.

Úkol 57. Harmonisujme melodie v sopráně a v basu ze sbírky úloh, vybočení i modulaci zkratkami správně označme.

Poznámka. Nejdříve melodii analyzujeme, abychom poznali, kde vybočuje do jiné tóniny, nebo kde, v kterém taktu, moduluje a uzavírá v nové tónině. Je možno, že melodie končí v jiné tónině. Na to přistupme k harmonisaci, respektující tóninu a její chromatickou výplň. Zvýšené a snížené tóny, ať již v diatonickém nebo chromatickém postupu, harmonisují se podle návodu daného k úkolům 51b), 52b), 55b).

Jako vzor následuje harmonisovaný soprán i bas s provedenou analýsou.

392.

Soprán

D: T (D⁷) D D⁶ T (D⁶₂) D

h: (D⁶₂) S D⁷ T⁶ D⁶ S⁶ D⁶₃ T (D⁶₃) S⁶

D⁷ D⁶₂ T S (D⁶₂) D (D⁶₂) D S⁶ (D⁶₃) D⁶ S⁷ S⁷ D T

d: °T D⁶₄ T⁶ °S °D⁶₃ (°S D) S (D⁶₂) D⁶₄ °S D⁶ (D²)

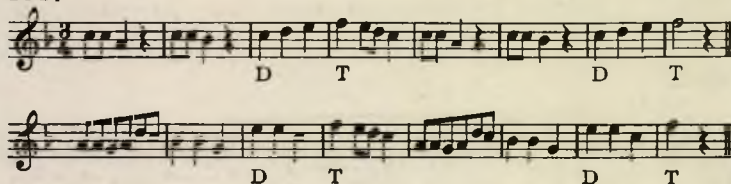
C: (D²) D (D²) S °S D T

§ 59. DVOU- A TŘÍDÍLNÁ MALÁ PÍŠŇOVÁ FORMA.

Dvoudílná písňová forma skládá se ze dvou vět. Věty mohou být zcela rozdílné, jsouce jen *postaveny vedle sebe*, obě se samostatným závěrem v téže

tónině, nebo mohou dohromady tvořiti *vyšší formový celek*, jsouce spojeny nejen *motivicky*, ale i *tonálním okruhem*. Na př. lidová píseň „Andulko, mé dítě“:

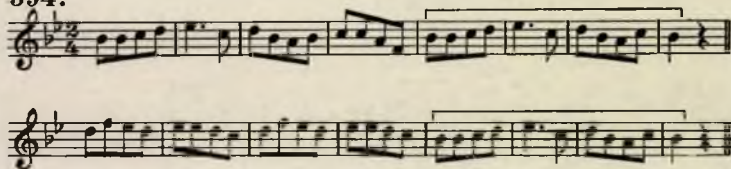
393.



je typem prvního druhu.

Naproti tomu lidová píseň „A já vždycky, co mně má hlavička pobolívá“,

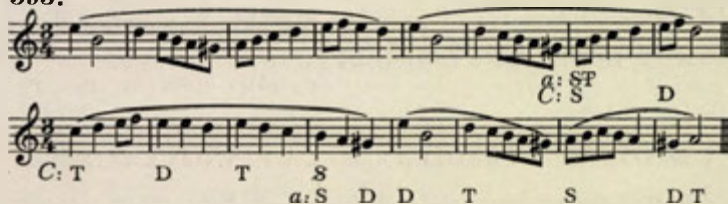
394.



v níž ve druhé větě dochází k opakování závětí z věty první, je již poněkud vyšším typem dvoudílné formy, neboť zde druhá věta má dvě části. První čtyřtakt je nový, druhý z první věty. Je zde již zárodek třídílnosti. (Viz na př. Beethoven, op. 2, č. 2, začátek „Ronda“.)

Konečně mohla by první věta modulovati do jiné tóniny, druhá v nové tónině začínat a modulovati zpět do tóniny hlavní, v níž by mohlo dojít k opakování závětí nebo celé první věty. Na př. lidová píseň „Což ten slaviček“:

395.



Prvá věta moduluje z *a moll* a končí dominantou z *C dur*, druhá začíná tonikou v *C dur*, aby ve čtvrtém taktu modulovala k dominantě z *a moll*, načež dochází k opakování závěti z první věty, ovšem pozměněně, se závěrem k tonice z *a moll*.

To je již forma vyššího typu, neboť zde je celek spojen tonálním okruhem *a moll-C dur-a moll*. (Viz též: thema k variacím Beethoven, op. 14, č. 2, adagio z I. sonáty.) Bylo by třeba všechny části jen rozšířit, abychom obdrželi formu menuetu, jak ji nacházíme na př. u Beethovena v jeho sonátách. Promluvíme o tom v dalších statích.

Dvoudílnou písňovou formou je však i t. zv. *velká perioda* a *dvojperioda*. Ve velké periodě jsou dvě osmitaktové věty navzájem podřaděny, ve *dvojperiodě* jsou *dvě periody navzájem podřaděny*. Formy tyto nalézáme hojně v lidových písních. V umělé hudbě setkáváme se s nimi ve formách složených (rondo, thema k variacím). Na př. thema k variacím v Beethovenově sonátě op. 26 (dvojperioda), v adagiu sonáty op. 10, č. 1 (dvojperioda), v menuetu sonáty op. 10, č. 3 (velká perioda), v menuetu sonáty op. 14, č. 1 (velká perioda) a j.

Úkol 58. Harmonisujme melodie ve formě dvoudílné ze sbírky úloh.

Třídílná písňová forma vznikne, když po středním dílu bude se opakovat celý první díl. Zde první díl zpravidla moduluje do tóniny dominantní, v *moll* do souběžné. Může ovšem modulovat i jinak, nebo též zakončit v tónině původní. Střední díl bývá obvykle v durových tóninách podložen *dominantním septakordem* hlavní tóniny, což mu, zvláště po předchozí modulaci prvního dílu do dominantní tóniny, propůjčuje zabarvení *mixolydické*, t. j. durový akord (tonika) s malou septimou. H. Riemann nazývá tuto část také „*mixolydickou částí*“. I s touto formou shledáváme se v lidové písni.

Z umělé hudby má formu třídílnou na př. první část adagia v sonátě Beethovenově, op. 27, č. 1; *A* končí v hlavní tónině, *B* (osmitaktové) počíná v tónině dominantní a moduluje zpět do hlavní tóniny, končí dominantním septakordem, nato dochází k opakování *A*. Mixolydickou část střední má na př. „*Soldatenmarsch*“ z dílka „Album pro mládež“ Rob. Schumanna. Tyto malé formy v instrumentální hudbě najdeme hlavně u Schumanna. Analysujme zmíněné „Album pro mládež“, pak *Kinder-szenen*, *Waldszenen*, pak téměř celé dílo E. Griegovo „*Lyrische Stücke*“, N. Gadeho „*Aquarely*“ a mnoho jiných klavírních skladbiček.

Úkol 59. Harmonisujme melodie ve formě třídílné ze sbírky úloh.

§ 60. VĚTA PRODLOUŽENÁ.

Ve stati o prvcích hudební formy dospěli jsme k *složené osmitaktové větě*, jako motivicky nedělitelnému, ale metricky dělitelnému celku, pak k větě *složené ze dvou polovět*, která konečně mohla být *periodou*, když polověty byly v obsahovém protikladu.

Věty delší než *osm* taktů jsou vždy *prodlouženy*. *Vnitřně* může být věta prodloužena:

1. *Opakováním*.

Opakován může být *celý čtyřtakt, dvojtakt* nebo jen *jeden takt*, tento i vícekrát, zvláště pomocí t. zv. *sekvence*.

Příklady nám ho lépe objasní.

396. Allegretto. L. v. Beethoven op. 2. čís. 1. III. transponované předvěti

The musical score for example 396 is in 3/4 time and G major. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4, labeled 'předvěti'. The second staff contains measures 5 through 8, labeled 'závěti'. There are also labels for 'opakovaný závěr' (repeated ending) at measures 7a and 8a.

Vidíme, že prvý čtyřtakt je *transponován* do souběžné tóniny, tedy *opakování spojeno s transposicí*. Tím vyroste předvěti na *osm* taktů. Závěti je *čtyřtaktové*. Poslední dvojtaktí, *závěr*, je ještě opakován. Jde tudíž o *vnitřní* prodloužení opakováním, třeba transposicí, a o *vnější* prodloužení, již po *ukončení věty, opakováním závěru*.

Další příklad z téhož menuetu.

397.

The musical score for example 397 is in 3/4 time and G major. It consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. There are labels for '5a', '5b', and '6'.

Zde opakuje se pátý takt ještě dvakrát. Opakování je rovněž transposicí, ale t. zv. *sekvencí*, posunováním motivu vždy o stupeň výše.

Opakování může tudíž být *věrné*, pak *transposicí* i *sekvencí*.

2. *Dělením motivu a zpracováním pouze dílčího motivu*. Na př.:

398. Allegro.

L. v. Beethoven op. 7. III.

D T D

D_4^{\sharp} 7_{11} ST B: D T D

T D . . T D . . T D . . T . . (D) D_4^{\sharp} 7 T . . (D)

D_4^{\sharp} 7 T

Závěti věty vzrostlo zpracováním dílčího motivu, jednak transposicí a pak několikerým opakováním a konečně opětne opakováním posledního dvojtaktí již po závěru, na 16 taktů. Patrně, že jde zároveň o *modulaci* věty do tóniny dominantní. V závěru vyskytuje se i mimotonální dominanta.

3. Harmonickými prostředky: vybočením do jiné tóniny, klamnými závěry.

Jako příklad pro prvý způsob prodloužení věty mohla by sloužiti věta uvedená jako příklad pro vybočení z tóniny v př. 389.

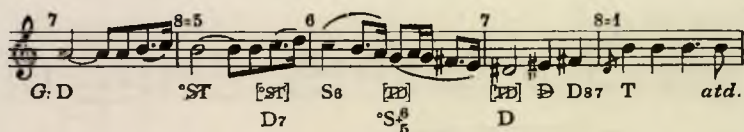
Samozřejmě, že s vybočením do jiných tónin spolupůsobí i prostředky již uvedené, t. j. opakování motivu nebo zpracování motivů dílčích.

Druhý způsob, *klamný závěr*, vede na konci věty vždy k opakování ale spoň posledního dvojtaktí. Může však vésti k většímu ještě prodloužení věty tak, že navazuje naň i další čtyřtakt, po případě také prodloužený.

Cituji z K. B. Jiráka smyčcového kvarteta op. 9. vedlejší thema prvé věty, původně osmitaktové, při opakování, transponované a takto rozšířené:

399.

5 5a) 6 6a)



Opakován jest pátý takt. V osmém taktu klamně se tonice vyhýbá, aby pomocí několika chromatických spojů znovu se vrátil k dominantě z *G* dur.

Jest samozřejmo, že i věty prodloužené mohou býti součástí dvou- i tří- dílné písňové formy, neboť i naše příklady jsou z nich vyňaty.

Úkol 60. Harmonisujeme melodie ve formě prodloužené věty. Než přikročíme k harmonisaci, analyzujeme melodii formálně.

§ 61. SEKVENCE MODULAČNÍ.

Sled dominanta tonika, posunovaný věrně co do jakosti intervalů směrem nahoru nebo dolů, dá zároveň sled tónin. Ač taková modulace s hlediska harmonického je mechanická, přece oživena motivicky sloužila za podklad hudební větě. Setkáváme se s ní často. Na př. v Beethovenově menuetu I. klavírní sonáty za repeticí je tento harmonický postup:



Harmonický postup $D\sharp^\circ - T$ prvního dvojaktu je posunut o celý tón výše, při čemž zmenšený septakord ve třetím taktu nastupuje chromaticky. Takty jsou označeny číslicemi, jež prozrazují, jak věta opakováním se rozšiřovala. Celk je modulací z *As* dur k dominantě z *f* moll, za níž následuje pak opakování prvního dílu v *f* moll.

Sonáta třetí má ve scherzu v provedení tento postup:

401.

$c: D^{\circ}$ $\circ T^{\circ}$ $b: D^{\circ}$ $\circ T^{\circ}$ D° $\circ T$ $A: D^{\circ}$ T $G: D^{\circ}$ T $\circ S$ T

Prvý čtyřtakt je sekvencí věrnou, kdežto druhý čtyřtakt má změnu v akordu, místo zmenšeného septakordu VII. stupně má dominantní kvintsextakord. Celek je větou procházející: c moll, b moll, A dur, G dur. G dur je dominantou z tóniny hlavní, C dur.

Sekvenci v púltónovém postupu má F. Chopin v mazurce č. 36 po repetici:

402.

$E: D^7$ T $E: D^7$ T $D: D^7$ T

J. S. Bach má modulující sekvenci v c moll fuze I. dílu tempérovaného klavíru, takt 5.—10.

Podobné modulující sekvence bylo by možno i s akordy disonantními provést. Na př.:

403.

$C: D^7$ $a: D^{\frac{4}{3}}$ $B: D^7$ $g: D^{\frac{4}{3}}$ $A: D$ T
 $E: S$ $S^{\circ} D^7$ D T

Púltónová sekvence z F. Chopinovy mazurky č. 7:

404.

Es: $\text{S}^{\flat}_{\text{6}} \text{D}^2$ *f*: $\text{ID}^7 \text{DS}^{\flat}_{\text{6}}$ *e*: $\text{ID}^7 \text{DS}^{\flat}_{\text{6}}$ *es*: $\text{ID}^7 \text{DS}^{\flat}_{\text{6}}$ *d*: $\text{ID}^7 \text{D}^{\sharp}_{\text{4}}$ °T

§ 62. CHROMATICKÁ MODULACE
PŘÍMÝM NASTOUPENÍM DOŠKÁLNÝCH AKORDŮ
Z NOVÉ TÓNINY.

Nejen připravením doškálného akordu mimotonálními dominantami, ale i *přímým nastoupením* některého doškálného akordu z nové tóniny lze modulovati. Do blízkých tónin lze modulovati *diatonicky* přehodnocením akordu z tóniny jedné do tóniny nové, po případě spojení bude z některé pomocné tóniny. Bude tomu tak vždy, když *neuznikne při spojení chromatický postup*. K objasnění příklad.

108. a) dur - moll b)

G: T S
f: D °S⁶
b: °T⁶ °S⁶ D⁶ ? °T

G: T b: °T °S⁶ D⁶ °T

Pamatujme: Spojení *diatonické* je vždy *tonální* a je nutno při modulaci provést *přehodnocení funkce z tóniny do tóniny*.

Spojení *chromatické* je co *nejtěsnější* přilnutí *jednoho akordu k druhému*, není v žádné tónině charakteristickým spojením. Nepřehodnocuje se ani první ani druhý akord. Zde jsou tóniny spojeny jen přilnutím dvou akordů, tudíž je modulace provedena jaksi mezi oběma akordy v chromatickém spojení.

Někdy bude nutno při spojení dvou akordů přehodnotiti některý tón *enharmonicky*. Pak vznikne spojení *chromaticko-enharmonické*.

V následujícím příkladě je provedena modulace z *G dur* do *b moll* nej-různějšími způsoby. Všechny způsoby modulace jsou v něm zastoupeny.

406. Obměny :

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'Obměny :'. Below the first system, the following chord progressions are listed: *G: T S*, *f: D °S⁴₄*, *b: °T⁴₄ S⁶ D⁶ ? °T*, *G: S*, *b: D⁷ D⁷₄*, *S⁶*, *S⁶*, *S⁶*, *°S⁷ f: D⁶ °S⁶*, *b: D⁶*. The second system has the following progressions: *G: S⁶*, *f: D⁶ °S⁷₆*, *b: D⁴₄*, *S⁶*, *G: T °S⁷*, *°S⁶ D⁴₄*, *°D⁶ S⁷*. The third system has the following progressions: *G: T⁷*, *b: °S*, *°S⁷₆*, *G: S⁶*, *b: D⁶*, *T²*, *°D⁴₄*, *°S⁷*.

Pozorujeme: většina chromatických spojení děje se v poměru *tercové* nebo *kvintové* příbuznosti.

Velmi zajímavý je t. zv. *tóninový skok*. To jest spojení dvou tónin *bez modulace*, mezi dvěma větami nebo i dvojtaktími. Prvá věta nebo dvojtaktí končí

tonikou, druhá věta nebo dvojtaktí počne opět tonikou, ale *cizí, příbuznou v poměru tercovém*. Nejjednodušší takovou exkursi by bylo vybočení do tóniny souběžné, na př. C dur—a moll a naopak. (Viz příklad z Dvořákovy 1. Slovanského tance str. 137.) Ale i do vzdálenějších tónin, na př.: G-Es, G-H a pod. je takový tóninový skok dobře možný. Na př.:

407.

Harmonic analysis for the first system:

G: T °ST° g: ST° D⁷G: D T
 Es: T ST D T

Harmonic analysis for the second system:

Es: T ST D T S D T H: T₁ D T S ST S D⁷ T
 G: ST S D⁷ T

V praxi bývá takový nástup tónin provázen *dynamickým kontrastem*. Nová tónina nastoupí buď *pp* nebo naopak *f*, proti předchozímu dílu *f*, resp. *p*. Často nastupují nové díly složených forem tercovou příbuzností, po předchozí modulaci a závěru. Na př. L. v. Beethoven, Sonáta op. 14, č. 1, nástup tria v C dur po menuetu, který končí E dur. Náhlý obrat plynulé věty tercovou příbuzností B dur - D dur v reprise Es dur - G dur v F. Schubertově triu op. 100-I. a j.

Úkol 62. a) Vypracujme očíslované basy.

b) Komponujme krátké modulační věty, v nichž uplatníme přímý nástup akordu z nové tóniny, převážně v poměru tercovém a kvintovém.

§ 63. MODULACE A VYBOČENÍ DO VZDÁLENĚJŠÍCH TÓNIN KOMBINOVANÝCH.

K těmto náležejí v prvé řadě tóniny, jejichž základní tóny nalézáme ve stupnici hlavní tóniny, ale jejich toniky jsou v poměru k hlavní tonice již jen jako mimotonální dominanty a subdominanty srozumitelné. Na př. v C dur tóniny: c moll, D dur, E dur, A dur, b moll, H dur.

V c moll tóniny: es moll, as moll, b moll, C dur, D dur, des moll.

Věta zřídka vybočuje do těchto tónin, aby se pak vracela. Spíše má vybočení do nich za účel zprostředkovati vybočení nebo modulaci do jiné tóniny buď bližší, ve kterémž případě stanou se jejich toniky dominantami nebo subdominantami v tónině, do níž modulaci zprostředkují, nebo do tóniny vzdálenější, a pak mění svou přirozenou funkci v jinou.

Na př. věta vybočuje nebo moduluje z C dur do e moll přes H dur, nebo do Fis dur přes H dur:

408.

C: T T⁶
H: D⁷ T⁶ D¹ S⁶
e: D⁶ S D⁶ 7 T
H: S⁶ D⁶
Fis: S⁶ T⁶ D⁷ T

Zkratky naznačují přehodnocení toniky (nebo její kombinace) zprostředkující tóniny ve funkci v tónině, do níž se moduluje.

V krátké větě je sotva možno procházeti vícero tóninami. Zato v delších větách vyskytují se takové průchodní modulace, vlastně vybočování bez závěru k tonice, čímž věta roste. Bývá většinou thematicky založena, t. j. určitý motiv se opakuje ve volné imitaci (napodobení), obyčejně končívá harmonií dominantní nebo klamným závěrem k ST, ST^o, ^oST, i k S a ^oS.

Skládá-li se z vět, končí jednotlivé věty tonikou nebo dominantou. Na př.:

409.

D: T S S[#] T
h: D⁷ ST^o D(DS⁶) D⁶ T
E: D² (D⁶) D D S 7
T
H: D D⁶ T
Fis: D⁷ ST D⁶
fis: D⁶ ^oST^o
D: D D² T⁶ S⁷ D⁶

7.) 8.)

D[°]S⁴
G:D⁴ T °S⁶°S D D⁷°S⁷°S °S D D⁷ T

Úryvek 1. končí tonickým sextakordem v D dur, 2. dominantou z h moll, aby 3. úryvek tonikou z h moll počínal. Vybočení v úryvku 3. má za účel připravit mohutný nástup dominanty k tonice E dur (4). Úryvek 5. končí tonikou v H dur, 6. je ve *Fis dur*, ale překvapujícím klamným závěrem z *fis moll* přibližuje se konečné tónině, k níž následující tónina D dur je dominantou k dominantě z c moll (7.), jež je mollovou subdominantou z G dur. Tonika z G dur v tomto úryvku nemá závěrového charakteru, nýbrž nalézá se na prvé době závěrového motivu a má charakter *dominantní* harmonie z c moll. Bylo by zeslabením konečného závěru, kdyby již zde akord g h d zněl tonicky.

Posuzujeme-li celou melodii co do formy a tóniny, musíme zde rozeznávat rozdíly mezi tóninou v užším slova smyslu a tóninou rozšířenou. Celek je *tóninovým kruhem*, vycházejícím z tóniny D dur a končícím v tónině G dur. Melodie prochází však tóninami h moll, E dur, H dur, *Fis dur* a moll, D dur. Takový tóninový kruh nacházíme u klasiků v provedení vět sonátových. V pozdější hudbě romantické vniká tento způsob skladby i do stavby vět jiných (viz na př. Chopin) a u Wagnera sledáváme se v t. zv. „nekonečné melodii“ s tímto druhem tóniny již pravidelně. Typický příklad je předehra k „Tristanu“, kde ovšem je použito i alterovaných akordů.

Úkol 63. Harmonisujeme volně stavené melodie ze sbírky úloh a vybočení, resp. průchodné modulace správně označme.

§ 64. MODULACE NEAPOLSKÝM A LYDICKÝM SEXTAKORDEM.

Je dvojnásobná možnost přehodnocení akordů: 1. durový trojzvuk možno přehodnotiti na neapolský, mollový na lydický trojzvuk, 2. neapolský nebo lydický lze přehodnotiti na kterýkoliv doškálný akord.

První způsob je účinnější z toho důvodu, že oba akordy jsou jaksi výjimečné a ve své funkci působivější, takže když doškálný akord se stane jedním z nich, znamená to překvapující obrát. Naopak, přehodnotíme-li podle druhého způsobu neapolský nebo lydický trojzvuk na doškálný akord, je modulační obrát dosti chabý. Přesto oba způsoby lze modulačně dobře použiti.

Velmi dobře hodí se k modulaci do *vzdálených tónin*. Volíme vždy neapolský sextakord z *vyšší tóniny*. Na př. při modulaci z *B dur* do *H dur* volíme neapolský z *H dur*: $\widehat{c\ e\ g}$, který je v *B dur* \mathfrak{B} . Naopak z *H dur* do *B dur* opět neapolský z *H dur*: $\widehat{c\ e\ g}$, který je \mathfrak{B} z *B dur*.

Při modulaci lydickým trojzvukem je tomu naopak. Volíme onen z *nižší tóniny*. Tedy z *B dur* do *H dur* volíme lydický z *B dur*: $\widehat{a\ c\ e}$, který je v *H dur* $^{\circ}\mathfrak{S}$.

Mimo to je možno známým již způsobem modulovati diatonicky a přiblížiti se akordu, který by mohl býti neapolským nebo lydickým trojzvukem v závěru v nové tónině.

Následují příklady, které tyto dva způsoby osvětlí.

410.

B: T \mathfrak{T}^6 \mathfrak{B} B: T $^{\circ}\mathfrak{F}$ $\mathfrak{T}^{\sharp 3}$
H: \mathfrak{T}^6 \mathfrak{D}_4^{\sharp} 7 T H: $^{\circ}\mathfrak{S}$ $^{\circ}\mathfrak{S}$ \mathfrak{T}_4^{\sharp} $\mathfrak{S}^{\sharp 6}$ \mathfrak{D}_7^{\sharp} T

H: T \mathfrak{T}^6 H: T $^{\circ}\mathfrak{S}$ $^{\circ}\mathfrak{S}$ B: T \mathfrak{D}
B: \mathfrak{B}^6 \mathfrak{B}^7 \mathfrak{D}_7^{\sharp} T B: \mathfrak{T}^6 $\mathfrak{S}^{\sharp 6}$ \mathfrak{D}_4^{\sharp} 8 7 T C: \mathfrak{S} \mathfrak{D} \mathfrak{T}^6
H: \mathfrak{T}^6

B: T \mathfrak{T}^6 B: T $^{\circ}\mathfrak{F}$
 \mathfrak{a} : \mathfrak{T}^6 $\mathfrak{D}^{\circ}\mathfrak{T}^6$ C: \mathfrak{T}^6 \mathfrak{S}^6 \mathfrak{D}_7^{\sharp} T
 \mathfrak{D}_4^{\sharp} 7 T H: $^{\circ}\mathfrak{S}$ \mathfrak{S}^6 \mathfrak{D}_7^{\sharp} T H: \mathfrak{T}^6 \mathfrak{D}_2^{\sharp} T

Úkol 64. a) Vypracujeme očíslované basy a harmonisujeme melodie ze sbírky úloh.
b) Komponujeme krátké věty modulační pomocí neapolského a lydičského sextakordu (kvintakordu).

V literatuře je nesčetných příkladů pro neapolský sextakord. Na př. v Beethovenově sonátě op. 26 v I. větě. Zajímavý je obrat modulační v Chopinově mazurce č. 36. Je to vybočení do tóniny Es dur, jejíž tonika stane se frygickým kvintakordem z D dur. V adagiu Beethovenovy sonáty op. 106 vybočení do tóniny frygického kvintakordu a pak přehodnocením zpětný obrat do hlavní tóniny: *fis moll - G dur - fis moll*. V Schumannově „Humoresce“: B dur - Des dur - *Ges dur* - F dur.

§ 65. MODULACE ALTEROVANÝMI AKORDY.

Poznali jsme, že alterované akordy jsou alterovanými dominantami a subdominantami. Můžeme tudíž *každý akord každé tóniny připravit alterovanou dominantou* nebo subdominantou právě tak, jako jsme je připravovali dominantami přirozenými. Ale nejen to. Alterované akordy mohou být *spojeny* se všemi *doškálnými* i opět *alterovanými* akordy *téže tóniny*. Alterované akordy jsou však i *víceznačné*, což dává možnost, přehodnotiti je do jiných tónin a tam je spojit s různými akordy, jež lze ovšem opět přehodnotiti. Konečně lze je *enharmonicky* proměnit.

Probereme každý způsob modulace zvláště, abychom získali přehled.

a) MODULACE POMOCÍ ZVĚTŠENÉHO KVINTAKORDU.

Alterované dominanty a subdominanty nastupují buď chromaticky nebo přímo.

1. Příprava durového akordu zvětšeným kvintakordem V. stupně = D 5♯.

411.

C:T T⁶ Es: D⁵# T S D⁵# T C:T⁶ Es:(D⁵#)S D⁸ 7 T C:T⁶ Es:(D⁵#)D ³6 D⁸7 T

2. Příprava mollového akordu zvětšeným kvintakordem III. stupně = TD . Příprava alterovanou subdominantou ($^{\circ}\text{S}_1\flat$) nezní tak hladce, je však možná.

412.

C: T⁶ T
 Es: (°FD) D D T Es: (°D) T⁶ S⁶ D T Es: (°D) S⁶

S: S⁶ D⁶ T C: T⁶ Es: (°S⁶ b) D D⁶ 5⁶ T Es: (°S⁶ b) T⁶ S⁶ D T

3. Spojení kteréhokoliv zvětšeného kvintakordu s kterýmkoliv durovým nebo mollovým kvintakordem.

Zvětšený kvintakord poznali jsme v dur-moll a v moll-dur jako kombinovaný akord: °FD a °ST. Ve stati o alterovaných akordech ještě jako alterovanou D a °S. Mimo tyto funkce může ještě býti kombinací frygického kvintakordu s durovou S a lydického s mollovou D, jež jeví se jako F 5⁶ a °F₁^b.

Tedy v C dur a moll:

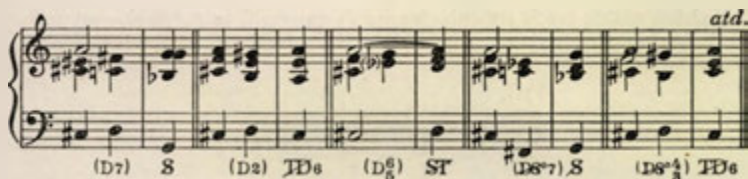
413.

°D °ST D5# °S1b F5# °F1b C: D5# As: D⁶ Fes: D⁶ E: D⁶

Jejich spojení v tónině je známo.

Zvětšený kvintakord je však enharmonicky víceznačný. Lze jej enharmonickou záměnou přeměnit v sextakord a kvartsextakord. PŘ. 413a).

Poněvadž se nachází na šesti různých stupních v různých tóninách a ve dvou případech v dur i v moll, tedy celkem v osmi různých tóninách, lze jej po enharmonické proměně přehodnotit do všech 24 tónin.



Úkol 65. a) Vypracujeme očíslované basy a harmonisujeme melodie ze sbírky úloh.

b) Modulujeme v krátkých větách pomocí zvětšeného kvintakordu uvedenými způsoby.

Poznámka k harmonisaci volných melodií v sopránů. Místo, kde má být použito zvětšeného kvintakordu, je označeno buď hvězdičkou, nebo je tón ligaturou spojen s enharmonicky shodným tónem. Poněvadž jsou jen čtyři zvětšené kvintakordy zvukově rozdílné a mimo to znějí všechny formy stejně, může být určitý tón harmonisován zvukově jen jedním zvětšeným kvintakordem. Použijeme tudíž na určeném tónu dvou velkých tercií nad nebo pod sebou a útvar upravíme tak, aby se hodil do tóniny před ním i za ním. Je možné, že v tónině před jeho nastoupením nebude ani doškálným ani alterovaným akordem a nastoupí chromaticky. I pak se nechá buď rozvésti do akordu, který s ním tvoří tonální spoj, nebo se připojí chromaticky k novému akordu. V prvním případě se tóny upraví enharmonicky tak, aby akord v pomocné tónině byl dominantou nebo subdominantou doškálnou nebo alterovanou. V druhém případě upraví se tóny tak, aby byly tóninám co nejbližší, t. j. nebudeme na př. v g moll užívat tónu ais, když tam máme b.

Je lhostejno, který tón bude u zvětšeného kvintakordu zdvojen. Při rozvedení, je-li zdvojen některý alterovaný nebo citlivý tón, postupuje jeden z nich přísně, druhý volně, třeba i krokem zvětšeným. Viz ostatně spoje v příkladu 415.

Poznámka k úkolu b). Při tvoření modulačních kadencí postupujeme takto: Charakterisujeme krátce dvěma, třemi akordy hlavní tóninu. Na to uvedeme zvětšený kvintakord 1. z tóniny akordu, jež chceme připravit, 2. z tóniny hlavní, 3. z tóniny akordu, který právě zní, 4. dáme mu nastoupiti chromaticky, t. j. zvýšením kvinty u durového, nebo snižením primy u mollového akordu. V prvním případě ho ovšem rozvádíme do akordu, jež jím připravujeme. V druhém a třetím a čtvrtém případě ho spojíme s libovolným trojzvukem a upravíme ho tak, aby hlasy postupovaly diatonicky srozumitelnými kroky. Spoj bude vždy z některé pomocné tóniny. Je-li při spoji zdvojen snad citlivý nebo alterovaný tón, postupuje jeden z nich přísně, druhý volně. Konečně ho lze spojit s libovolným septakordem. V tom případě mohou vzniknouti chromatické postupy. Je ovšem přirozené, že akord, který za ním bude následovati, má nám novou tóninu přiblížiti. Má to být tedy akord s konečnou tóninou příbuzný nebo přímo z ní vzatý. K tomuto spoji připojíme pak přesvědčující závěr v nové tónině.

b) MODULACE ZMENŠENÝM SEPTAKORDEM.

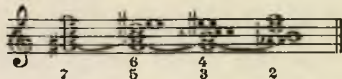
Zmenšený septakord není alterovaným akordem, ale je akordem kombinovaným. Je odvozen ze dvou akordů, právě tak jako zvětšený kvintakord, a bude tudíž mít tytéž vlastnosti.

Skládá se ze tří malých tercií. Opakujeme-li jeho primu v oktávě, vznikne mezi septimou a oktávou zvětšená sekunda, jež je enharmonicky shodna opět s malou tercií. Na př.

gis - h - d - f - gis
 ————
 as

Každou malou tercii lze enharmonicky zaměnit za zvětšenou sekundu a tak lze tento septakord proměnit v kvintsextakord, terckvartakord a sekundakord:

416.



Všechny jsou zvukově shodny a přece každý z nich náležel by čtyřem různým tóninám:

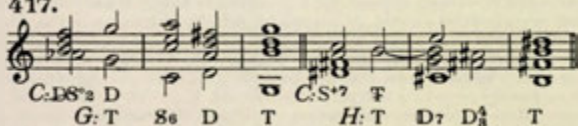
v dur na VII. stupni a zvýšeném II. stupni,
v moll na VII. stupni a zvýšeném IV. stupni.

Každý zmenšený septakord může tudíž býti pomocí enharmonické změny srozumitelný v 16 tóninách, v nichž je kombinací dominanty s moll-subdominantou, nebo kombinací subdominanty s mimotónálními dominantami. Jinak řečeno zastupuje ony akordy, z nichž je složen, a může býti v zastupovaný akord převeden nebo rozveden do toniky.

Každý zmenšený septakord může býti rozveden do 16 tonik, nebo převeden do 8 subdominant nebo dominant, které mohou býti pojímány opět jako toniky. Tím získáme možnost modulovati jedním a týmž zmenšeným septakordem do všech 24 tónin.

Příklad pro převedení zmenšeného septakordu v zastupovaný akord a pojetí zastupovaného akordu jako toniky.

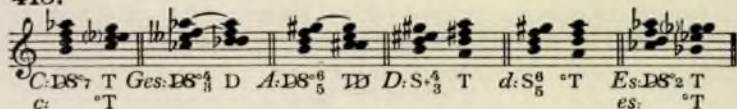
417.



Spojení zmenšeného septakordu se všemi durovými a mollovými kvintakordy.

Pro spojení platí pravidlo: Postupuje-li některý hlas půltónovým krokem nahoru nebo dolů, nutno postupující tón enharmonicky zaměnit za nižší nebo vyšší sekundu, aby postupoval diatonicky a nikoli chromaticky. Společné tóny se zadržují a eventuálně enharmonicky zaměňují.

418.



$a: D\sharp^{\circ 6}_5 D C: D\sharp^{\circ 7}_7 \text{ } f: S_7^{\circ} T F: S_6^{\circ} T \text{ } fis: D\sharp^{\circ 4}_3 T C: D\sharp^{\circ 7}_7 D Es: D\sharp^{\circ 2}_2 \text{ } T D$
 $As: S_7^{\circ} T as: S_2^{\circ} T A: D\sharp^{\circ 6}_6 T Es: D\sharp^{\circ 2}_2 D Ges: D\sharp^{\circ 4}_3 \text{ } T D H: S^{+2}_7 T h: S_8^{\circ 4} T$
 $a: \text{ }^{\circ} T$

Některá méně obvyklá spojení (převedení) s akordy, z nichž se zmenšený septakord kombinuje:

419.

$d S_6^{\circ} \text{ }^{\circ} T F: S_6^{\circ} T c: D\sharp^{\circ 7}_7 S$

Následuje několik příkladů modulace pomocí přípravy některého doškalného akordu zmenšeným septakordem.

Každý durový nebo mollový kvintakord lze připravit každým zmenšeným septakordem.

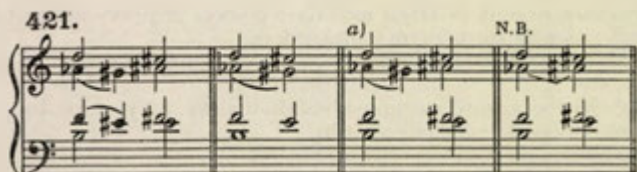
Zmenšený septakord nastupuje buď diatonicky, tedy za tonikou, nebo chromaticky po kterémkoliv akordu.

420.

$g: T^{\circ} S S_6^{\circ \#} H: D\sharp^{\circ 4}_3 D T_6 fis: S_6 D_7 T gis: S_6^{\circ \#} gis: D\sharp^{\circ 2}_2 T_4^{\#} fis: S_6^{\circ} D_4^{\circ} ? T$
 $g: S_6^{\circ \#} ais: S_7^{\circ} T_4^{\circ} fis: T_4^{\circ} S_7^{\circ} S D_4^{\circ} ? T g: S_6^{\circ \#} H: D\sharp^{\circ 4}_3 T_6 fis: S_6$
atd.



Je-li možno zmenšeným septakordem připravit každý durový a mollový kvintakord, tím snáze lze ho spojit s libovolnou formou septakordu, ať již z přirozených nebo alterovaných tónů sestávajícího, neboť septakordy nejsou než kombinace dvou kvintakordů, ovšem neúplné. Spojení bude *diatonické* a někdy *diatonicko-enharmonické*. To znamená, že tóny, jež postupují, proměníme, je-li to nutno, enharmonicky tak, aby postupovaly *srozumitelným intervalovým krokem*, a tóny, jež se zdržují, zdržujeme buď v téže formě, nebo v enharmonické záměně. Na př.:



K vůli zjednodušení je možno použití postupu chromatického ve hlasech, jež postupují půltónově. Tóny, jež by postupovaly kroky těžce srozumitelnými, zaměníme enharmonicky. Př. 421a).

N. B. Nesrozumitelný postup v altu.

Následuje několik ukázek spojení zmenšeného septakordu s těmito akordy i se zmenšeným septakordem, zvětšeným kvintakordem, velkým, malým a zmenšeně malým septakordem, s alterovanými akordy, s nonovým akordem.

422.
C-H



ST² DS^{° 4}_♯ S^{° 6}_x D^{♯ 4} DS^{° 4}_♯ S^{° 6}_{1♯} D[♭]₇

Při modulaci můžeme tudíž každý zmenšený septakord chromaticky nebo chromaticko-enharmonicky spojit s některým akordem nové nebo pomocné tóniny. Na př.:

423.

Es - fis *b - D*

Es: TBS^{° 6} b: °T DS^{° 6}_♯ T

fis: °T² S^{° 6} TBS^{° 6} D^{° 6} °T D: (S^{° 6}_{1♯}) S^{° 2} D[♯]₄ 7 T

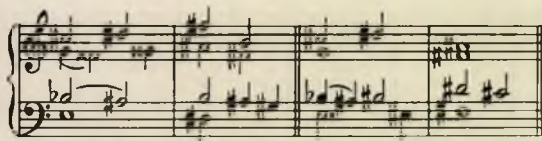
Spojení se v některých případech usnadní, necháme-li některý tón zmenšeného septakordu postupovati diatonicky nebo chromaticky tak, aby vznikl v hlasech, postupujících většími kroky než půltón, *průchod*.

Několik příkladů na ukázkou.

424.

G - Fis Obměny.

G - Fis Obměny.



Poznámka. Akord se přehodnocuje jen tam, kde se převádí beze změny nebo pomocí enharmonické záměny do nové tóniny. Postupuje-li některý hlas *chromaticky*, nepřehodnocuje se akord. V tom případě jde pouze o nejtěsnější přilnutí dvou akordů různých tónin.

Úkol 66. a) Vypracujeme očíslované basy a harmonisujeme melodie ze sbírky úloh.
b) Modulujeme v krátkých větách pomocí zmenšeného septakordu.

Poznámka k harmonisaci melodií v basu a sopránu. Jsou jen tři zvukově rozdílné zmenšené septakordy. Poněvadž se skládá jen z malých tercií, jsou obraty ve zvuku zcela shodny s původní formou i s jinými obraty. Je tedy lhostejno, jaké formy zmenšeného septakordu na označených místech použijeme. Zvukově to bude stále týž zmenšený septakord. Vhodně ho však upravíme tak, aby se hodil do tóniny před ním a i do tóniny, ve které se rozdělí. Následuje-li za ním kvintakord, spojuje se vždy bez chromatických postupů a nutno ho enharmonicky tak zaměnit, aby chromatický postup nevznikl. Spojuje-li se s některým jiným septakordem, pak vzniká chromatický postup nebo enharmonická záměna.

Poznámka k úkolu b). Zde platí vše to, co bylo v poznámce k úkolu 65 b) řečeno, stejnou měrou.

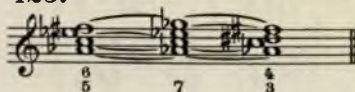
c) MODULACE ZVĚTŠENÝM KVINTSEXTAKORDEM A S NÍM
ENHARMONICKY SHODNÝMI: DOMINANTNÍM
A MĚKCE-DVOJZMENŠENÉ-ZMENŠENÝM SEPTAKORDEM.

Zvětšený kvintsextakord nachází se jako alterovaný akord jen v tóninách nejbližších příbuzných. Na př. *as c es fis* z *c moll* nachází se též v *Es dur*, *G dur* a *g moll*, tedy přísně vzato jen ve čtyřech zcela blízkých tóninách. Jeho víceznačnost by nám tedy při modulaci mnoho neprospěla. Zato velmi cenným modulačním akordem se nám ukáže, jakmile vezmeme v úvahu jeho enharmonickou shodu s dominantním septakordem a též ještě se zvětšeným terckvartakordem s dvojzvětšenou kvartou, jenž je obratem měkce-dvojzmenšeně-zmenšeného septakordu.

Jsou tyto možnosti záměny:

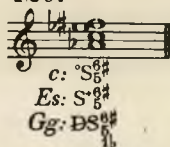
a) Zvětšený kvintsextakord zamění se za dominantní septakord nebo za zvětšený terckvartakord s dvojzvětšenou kvartou nebo též naopak.

425.



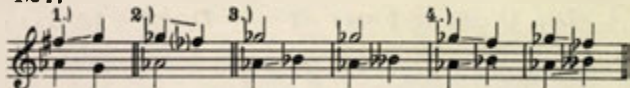
b) *Zvětšený kvintsextakord* přehodnotí se v jinou funkci na základě jeho *víceznačnosti*.

426.



Při enharmonické záměně jde v podstatě o záměnu *zvětšené sexty* za *malou septimu* a naopak. Disonující interval zvětšené sexty lze rozvésti *roztazmo* do *čisté oktávy*, disonující interval *malé septimy* lze rozvésti celkem *šesti* způsoby.

427.



1. Oba tóny pŕltónovým postupem od sebe. Rozvedení zvětšené sexty.
2. *Vrchní* tón pŕltónovým nebo celotónovým postupem *dolů*, spodní je volný (rozvedení vrchní septimy).
3. *Spodní* tón pŕltónovým nebo celotónovým postupem *nahoru*, vrchní tón je volný (rozvedení spodní septimy).
4. Oba tóny, jeden pŕltónově, druhý celotónově k sobě. Kombinované rozvedení (klamně).

Na př. *as c es fis* = *as c dis fis* = *as c es ges*. Při rozvedení *zvětšené sexty* mohou následovati: *c, Es, G, g, C, e*. Při rozvedení *malé septimy*: *Des, des, Ges, ges, b, Heses*. Celkem tedy 12 různých kvintakordů.

428.



Je tudíž možno každým zvětšeným kvintsextakordem nebo dominantním septakordem pomocí enharmonické záměny modulovati do všech tónin, když rozvodný kvintakord ještě diatonicky přehodnotíme.

Následuje modulace zvětšeným kvintsextakordem des f as h z C dur do několika durových tónin. Funkci má vždy $^{\circ}S^{+6}_5$, S^6_5 , $DS^{\circ 6}_5$, $^{\circ}S^{+3}_4$, $DS^{\circ 3}_4$ a D^7 . Příklady jsou jen malou ukázkou z velkého množství možností.

429.

C: T $DS^{\circ 6}_5$

As: S^{+6}_5 T fis: D^7 $^{\circ}S^6$
 Des: D ST S^{+6}_5 $D^{\circ} 7$ T D: $ST^{\circ 6} S^{+3}_4$ $D^{\circ} 7$ T

As: S^{+6}_5 T Fis: D^7 S^6
 Es: S S^{+4}_8 D°_4 7 T H: $T^{\circ 6} ST^{\circ 6}_5$ $D^{\circ} 7$ $D^{\circ} 7$ T

f: $^{\circ}S^6_5$ T°_4 T°_6 Ges: D^7 T T°_6
 E: F°_6 D°_7 8 T F: F°_6 D T

Velmi častým modulačním obratem, zvláště na vrcholu gradací, bývalo rozvedení zvětšeného kvintsextakordu IV., resp. II. stupně, do průtažného kvartsextakordu na dominantě. Působí velmi účinně, je však dnes již opotřebované. Na př. z kvarteta „Z mého života“ B. Smetany na konci poslední věty.

430.

C: T e: S₆^{#4} D₄ (ES⁷) 13 12

1

Konečně lze *zvětšený kvintsextakord* a tudíž i *dominantní septakord* chromaticky i chromaticko-enharmonicky spojit se *všemi akordy, troj- i čtyřzvuky, přirozenými nebo složenými (alterovanými)*.

Následuje několik příkladů na ukázk. Tónina je ze spojení zřejma při spojení (rozvedení) diatonickém. Při spojení chromatickém jde vždy o spoj dvou dominant.

431.

S kvintakordy dur a moll.

Se zvětšeným kvintakordem.

Se zmenš. septakordem. S D⁷ i alterovaným.

Se zmenšeně- malým.

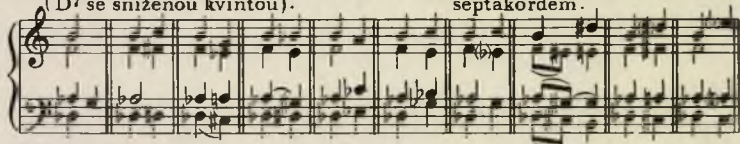


S nonovým akordem.



Se zvětš. terckvartakordem
(D⁷ se sníženou kvintou).

S velkým a mollovým
septakordem.

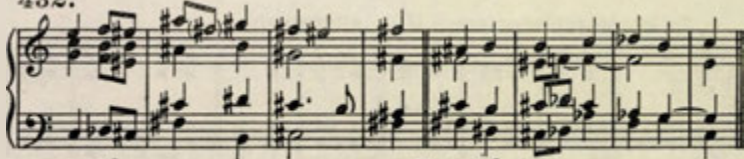


a t. p.

Jak z příkladu patrné, lze zvětšený kvintsextakord (dominantní septakord) spojit se všemi akordy každé tóniny a s akordy mimotonálními. Tím lze při modulaci dosáhnouti nespočetných provedení.

Zvětšený sextakord. Modulace tímto akordem neliší se v podstatě v ničem od modulace zvětšeným kvintsextakordem. Nutno ovšem, poněvadž jde o trojzvuk, zdvojit jeden tón. U zvětšeného sextakordu zdvojuje se pravidelně jeho *tercie*, u dominantního septakordu s vynechanou kvintou, jímž se zvětšený sextakord po enharmonické záměně stane, *prima*. Při modulaci však celkem na zdvojení nezáleží, poněvadž jest vždy možno vésti zdvojený tón v jednom hlase přísně, v druhém volně srozumitelným intervalovým krokem. Na př.:

432.



c: T D⁶ Fis: T S⁶ D⁷ C: D⁶ S⁶ T⁶ D⁷ T
Fis: D⁷ T D⁶ D T

Jinak platí zde vše, co bylo řečeno nahoře u zvětšeného kvintsextakordu.

Úkol 67. a) Vypracujeme očíslované basy a harmonisujeme melodie ze sbírky úloh.

b) Modulujeme v krátkých větách pomocí zvětšeného kvintsextakordu nebo dominantního septakordu.

Poznámka k harmonisaci volných basů a sopránů. V daných melodiích je buď hvězdičkou označen tón, jež nutno harmonisovati k přehodnocení vhodným akordem, nebo je obloučkem naznačeno enharmonické přehodnocení tónu, který má náležeti dvěma různým akordům, ovšem enharmonicky shodným. Je tedy nutno rozřešiti otázku, jakého akordu použiti. Víme, že jím má býti buď dominantní septakord, nebo zvětšený kvintsextakord, po případě zvětšený terckvartakord s dvojzvětšenou kvartou, jež lze s předcházejícím akordem v některé tónině spojit a do následujícího akordu ho rozvésti. Následující akord bude všude *dočasnou tonikou*, bude-li se do něho rozvádět alterovaný akord. Bude-li se do něho rozvádět *dominantní septakord*, bude buď *tonikou*, *jestlým stupněm* (ST) nebo *subdominantou* některé tóniny. Musíme tudíž trochu uvažovat.

Na př. v 1. úkolu volných basů je hvězdičkou označen tón *As*. Následuje tón *G*, jenž by mohl býti, s ohledem na tóninu, do níž modulujeme, harmonisován kvartsextakordem *g c es*, tedy *c moll* akordem. Zkusmo zjistíme, že v *c moll* jsou zvětšené kvintsextakordy (na tónech frygického mollkvintakordu!) *des f as h*, *fes as c d*, *as c es fis*. Patrně, že se nám hodí poslední z nich, který bude v *Des dur* dominantním septakordem *as c es ges*.

V úkolu 3 je hvězdičkou označen tón *a*. Následuje tón *b*, který by mohl býti harmonisován akordem *b des f*. Zkoušíme-li alterované akordy z *b moll*: *ces es ges a*, *es ges heses ces*, *ges b des e*, vidíme, že ani jediný se nám nehodí, protože neobsahuje tónu *as*. Bude tudíž nutno použití na tónu *as* dominantního septakordu nebo obratu, který bude v *Es dur* buď dominantním septakordem nebo zvětšeným kvintsextakordem. Jsou to: *b d f as*, *fes as ces d*, *as c es fis*, *ces es ges a*. Vidíme, že se hodí zvětšený kvintsextakord *as c es fis*, jež přehodnotíme na dominantní septakord *as c es ges a* klamně ho rozvedeme do akordu *b des f*. Mezi tóninou *Es dur* a *Des dur* je prostředníkem zvětšený kvintsextakord z *Es dur* přehodnocený na *D⁷* z *Des dur*.

Příklad 5 v sopránech má obloučkem spojené tóny *a = gisis*; *gisis* se rozvádí do *ais*, které budeme pravděpodobně harmonisovati akordem *fis ais cis*. *Gisis* ve *Fis dur* lze těmito alterovanými kvintsextakordy harmonisovati: *g h d eis*, *h dis fis gisis*, *d fis gisis his*. Patrně, že se nám hodí poslední z nich, který bude z *g moll* *D⁷ = d fis a c*.

V příkladě 6 je tón *c* označen a rozvádí se do *b* (*d''* je jen střídavým tónem), jež budeme harmonisovati buď *b d f* nebo *g b d*.

Vezměme v úvahu *b d f*. Zvětšené kvintsextakordy v *B dur* jsou: *ces es ges a*, *es g b cis*, *ges b des e*. Ani jeden z nich neobsahuje tón *c*. Musíme zkusiti předcházející akord nebo tóninu. Je to *E dur*, kde zvětšené kvintsextakordy jsou *f a c dis*, *a cis e fisis*, *c e fisis ais*. Volíme první z nich, který enharmonicky přehodnocen dá dominantní septakord *f a c es* z *B dur*.

V příkladu 7 je *g* přehodnoceno na *fisis*. Následuje rozklad akordu *gis his dis*. Zvětšené kvintsextakordy z *Gis dur* jsou: *a cis e fisis*, *cis eis gis ais*, *e gis h cis*. Vidíme, že se nám hodí *a cis e fisis*, který bude v *d moll* *D⁷ = a cis e g*. V témž příkladě v taktu 6. je tón *c* zaměněn za *his*, jež se rozvádí do *cis*. *Cis* můžeme harmonisovati *a cis e*. Zvětšené kvintsextakordy v *A dur*: *b d f gis*, *d fis a his*, *f a his dis*. Hodí se nám *d fis a his*, z něhož bude *d fis a c* jako *D⁷*. Sled akordů v 5. taktu bude:

$$\begin{array}{c} 5. \quad \quad \quad 6. \\ | \text{fis}^{5\sharp} \text{d}^{2\sharp} \text{cis}^{\natural} - | \text{d}^{\sharp} \text{d}^{\sharp}_{\sharp} - \text{A}^{\sharp} \text{B}^{\flat}_{\sharp} | \end{array}$$

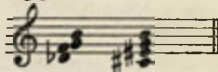
Poznámka k úkolu b). Volba zvětšeného kvintsextakordu nebo dominantního septakordu je volná. Spojujeme-li tyto akordy s trojzvukem, budou spoje většinou tonálními spoji. Jen při chromatickém posunutí některé součásti půjde o přiřazený akord, který bude mít určitou funkci v nové tónině. Hlavní podmínkou je srozumitelnost postupů v jednotlivých hlasech. Spojují-li se se čtvero zvuky, půjde téměř vždy o spoj chromatický nebo chromatico- nebo diatonicko-enharmonický.

d) MODULACE ZVĚTŠENÝM TERCKVARTAKORDEM.

Zvětšený terckvartakord je rovněž akordem složeným. Nachází se jako alterovaný v šesti tóninách. Ježto se nechá enharmonicky zaměnit za *dominantní septakord se sníženou kvintou*, jehož druhý obrat je opět zvětšený terckvartakord, nechá se pomocí enharmoniky přehodnotit do dalších šesti tónin.

Nalezneme jej v durových tóninách na tónech frygického *dur kvintakordu*, v mollových na tónech frygického *mollkvintakordu*.

433.



Cc: D_3^4 Hh: $S^{\circ 7}$

As: DS_3^4 D: DS^7

a: DS_3^4 dis: $DS^{\circ 7}$

Ff: $S^{\circ 4}$ Fis fis: D^7

Nachází-li se zvětšený terckvartakord v šesti durových a šesti mollových tóninách, lze jej též rozvést do šesti durových a šesti mollových kvintakordů. Tato vlastnost plně dostačí, abychom mohli modulovati každým terckvartakordem do každé tóniny. Neboť můžeme jej rozvést do toho kvintakordu, který se v nové tónině nalézá jako doškálný akord. Pokud možno, vyhneme se rozvedení do toniky nové tóniny a zvláště do kvartsextakordu na dominantním základním tónu. Zvětšený terckvartakord obsahuje dva disonující intervaly: zvětšenou sextu (zmenšenou tercii) a velkou sekundu (malou septimu). Při rozvedení postupují tóny obou intervalů. Rozvádí-li se zvětšená sexta, rozvádí se druhý jako septimový interval. Při enharmonické záměně zamění se i rozvedení obou intervalů, neboť ze zvětšené sexty vznikne malá septima (velká sekunda), z velké sekundy vznikne zmenšená terciie (zvětšená sexta). V obou případech postupují tóny, z nichž se skládá malá septima (velká sekunda) způsoby, jež byly uvedeny v příkladě 427 u zvětšeného kvintsextakordu ad 2), 3), 4).

Podáváme rozvedení zvětšeného terckvartakordu do všech dvanácti kvintakordů. Rozvedení disonujících intervalů je patrné.

434.

C: D⁴ T As: D⁴ T⁶ a: D⁴ T⁶ F: S⁷ T⁶
 c: D⁴ T fis: D⁴ T D: D⁴ T⁶ dis: D⁴ T⁶ H: S⁷ T⁶
 fis: D⁴ T

Modulace týmž zvětšeným terckvartakordem z C dur do všech tónin dur a moll nebude nyní nesnadná. Jde vlastně jen o kadenci z některého doškálného akordu, jež jsme nahoře uvedeným způsobem připravili.

Konečně lze každý zvětšený terckvartakord spojit se *všemi akordy každé tóniny*. Sled akordů bude buď rozvedením (jako nahoře), nebo spojením, resp. převedením do jednoho z akordů, z nichž se skládá.

Spojení bude buď diatonické (event. po enharmonické záměně), nebo chromatické. Při *chromatickém* postupu jde vždy o sled dvou dominant nebo subdominant, ať již přirozených nebo kombinovaných, ve kterémž případě akord *nepřehodnocujeme*. (Hlasy nutno ovšem vésti vždy srozumitelnými intervalovými kroky.)

Budiž upozorněno, že oblíbené rozvedení zvětšeného terckvartakordu do průtažného kvartsextakordu na dominantním základním tónu je rovněž již opotřebované, tak jako totéž rozvedení zvětšeného kvintsextakordu.

435.

Podáváme spojení se 12 trojzvuky, do nichž nebyl již rozveden. Snazší bude spojení se zvětšeným kvintakordem a čtyřzvuky. Podáváme jen několik ukázek.

436.

S kvintakordy.

Se zvětš. kvintak. S dom. septakordem

Se zmenš. septak. S nono-

vým akordem. Se zmenš. malým septak. S alterovanými.

S vedlejšími septakordy.

Úkol 68. a) Vypracujme očíslované basy a harmonisujme melodie ze sbírky úloh.

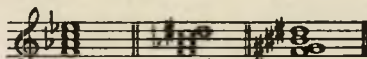
b) Modulujme v krátkých větách pomocí zvětšeného terckvartakordu na různé způsoby.

Poznámka k harmonisaci melodií v basu a sopránů. Vše to, co bylo řečeno v poznámce k úkolu 67 platí plnou měrou i zde. Rozdíl je pouze v tom, že dominantní septakord bude vždy mít snižnou kvintu. Jinak postup při uvažování je stejný. I zvětšený terckvartakord nalézá se na tónech frygického kvintakordu, v dur durového a v moll mollového.

Úkol b) řeš se týmhž způsobem, jako týž úkol v předchozí stati.

e) MODULACE MOLLOVÝM SEPTAKORDEM
A S NÍM ENHARMONICKÝ SHODNÝMI:
TROJZMENŠENĚ ZMENŠENÝM SEPTAKORDEM
A DOMINANTNÍM SEPTAKORDEM SE SNÍŽENOU SEPTIMOU.

437.



f: T⁷ C: °S⁶[♯] *cis*: D³
Es: S⁷ *e*: D⁶[♯] *A*: D⁶
es: D⁷
c: S⁷
Des: D⁷
b: D⁷
As: S⁷
Ges: D⁷₅[♭]

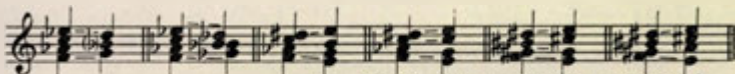
Jeho víceznačnost diatonická je téměř táž jako mollového kvintakordu. Vezmeme-li v úvahu jeho enharmonickou víceznačnost, rozšíří se okruh tónin, v nichž se nachází, o několik tónin.

Při rozvedení a spojení v jednotlivých tóninách, v nichž se nachází, postupují tóny disonujícího intervalu opětne uvedeným již způsobem. Septimový interval se v některých případech zaměňuje za interval zvětšené sexty.

438.



f: °T⁷ °S⁶ °T⁷ °S⁶ *Es*: S⁷ D⁶ S⁷ T⁶ *Des*: D⁷ S⁶ *c*: °S⁷ °T⁶



°S⁷ D⁶ *Des*: D⁷ S⁶ *e*: D⁶[♯] T C: °S⁶ T⁶ *cis*: D³ T⁶ *A*: D⁶ T⁶

Lze tudíž každým mollovým septakordem velmi dobře modulovati do všech tónin, podobně jako ostatními akordy tak, že jím připravíme některý došklápný akord nové tóniny. Na př.:

439.

f: T S²
H: D⁶₃ D⁶₄

f: T S⁷
D: S⁶₃ T⁶ D

D T T S² ¹¹Cis: S D D D⁷ T

Fis: D⁶₃ T

Opačný postup, přehodnocení alterovaného akordu na mollový septakord:

440.

T D⁶₃ D⁶₃

f: T⁷ S⁷ S⁶ S⁶₆ D T C: T⁷ S⁷ S⁷₁₄

As: S⁷₂ S⁶ (D⁶₁₁) D⁷

Mollový septakord je charakteristický jako *subdominanta s přidanou sextou* nebo jako *septakord střídavé dominanty*. Uvedeme-li jej chromaticky, vyvolá modulační dojem.

Konečně lze mollový septakord spojit se všemi troj-, čtyř- a paterozvuky. Postup neliší se celkem v ničem od podobných spojů septakordů dominantního, zmenšeného a j. Pravidlem budiž opět: postup hlasů srozumitelnými kroky intervalovými, jak již bylo několikrát zdůrazněno.

441.

G: T S⁶ Fis: S⁴₃ D T ST Fis: S⁶₆ D T

S⁶₆ T⁶ S D T C: T T⁶ D⁹ Fis: D⁷ D⁴ T

Úkol 69. a) Vypracujme očíslované basy.

b) Modulujme v krátkých větách pomocí mollového septakordu.

f) MODULACE ZMENŠENĚ-MALÝM SEPTAKORDEM A S NÍM ENHARMONICKÝ SHODNÝM TVRDĚ-ZMENŠENĚ ZMENŠENÝM SEPTAKORDEM A MOLLDOMINANTNÍM SEPTAKORDEM SE SNÍŽENOU SEPTIMOU.

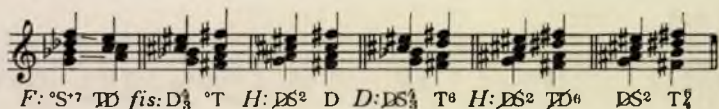
442.

f F: S⁷ hH: D⁶₂ D: D⁶₂ As: D⁶₂ dis: D² fis: D⁶₂ Des: S⁷

Jeho víceznačnost není velká. Avšak v každé z uvedených tónin nechá se spojit s několika akordy. Při rozvedení nebo spojení bude se septimový interval, v enharmonické záměně zvětšená sexta, rozváděti známým způsobem.

443.

As: D⁶₂ D⁶ D⁴ f: D⁷ D⁴ °S⁷ T⁶ F⁶ S⁷ T⁶ Des: S⁷ T⁴ As: D⁶₂ T



Každým zmenšeně-malým septakordem lze modulovati do všech tónin připravením některého doškálného akordu nové tóniny. Na ukázkou jen několik příkladů, ježto se tato modulace od oněch v předešlých statích probraných téměř ničím neliší. Jen tolik nutno podotknouti, že zmenšeně-malý septakord je charakteristický pro mollsubdominantu s přidanou spodní septimou (sextou) a jeho chromatické uvedení vyvolá dojem modulace do oné tóniny, v níž se v této funkci nalézá.

444.

C: T D F: D⁷ D⁷ D⁷ D⁷ T D: T⁸ S⁷ D⁷ S⁷ D⁷ As: D⁷ T⁸ f: D⁷ S⁷ D⁷ T

D: D⁷ H: S⁷ T⁷ Cis: S D T D: D⁷ H: S⁷ T⁷ (D⁷) D⁷ T c: D⁷ T As: D⁷ D⁷ T Ces: S⁷ D⁷ D⁷ T

I zmenšeně-malý septakord lze chromaticky spojit s každým troj-, čtyř- a paterozvukem. Příkladů neuvádíme, neboť lze příklady podané u dominantního septakordu snadno obměniti.

Úkol 70. a) Vypracujme očíslované basy.

b) Modulujme v krátkých větách pomocí zmenšeně-malého septakordu.

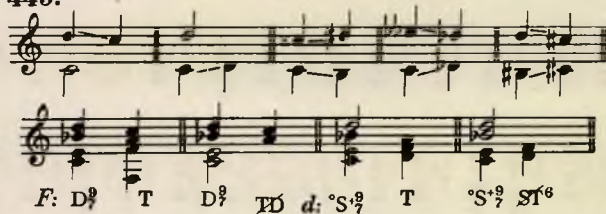
§ 66. MODULACE VELKÝM NONOVÝM AKORDEM.

Velký dominantní nonový akord je akordem složeným. Lze ho rozvésti pravidelně jako dominantu do toniky nebo do kvintakordu III. stupně, pak do VI. stupně a do subdominanty. To jsou však vesměs tonální spoje.

Mnohem působivější je však jeho rozvedení po enharmonické záměně intervalu *septimového* za *zvětšenou sextu* a *nonového* za *dvojsvětšenou oktávu* nebo *zmenšenou decimu*.

Podáváme nejprve ukázkou rozvedení intervalu *nonového* do oktávy tak, že buď *vrchní tón stupmo klesá* nebo *spodní tón stupmo stoupá*, a pak rozvedení *enharmonicky zameněné nony* za *dvojsvětšenou oktávu* nebo za *zmenšenou decimu*.

445.



Enharmonická proměna nony a případně i *septimy* dá tyto výsledky:

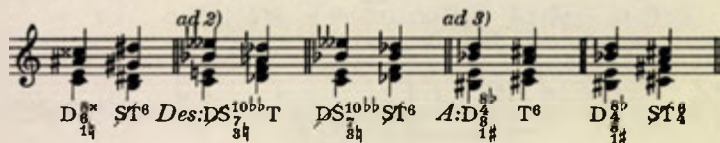
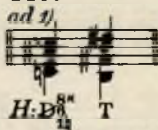
Nonový akord zaměníme

1. za sextakord VII. stupně s dvojalterovanou primou (dominantní kvintou!), což umožňuje překvapující obrat do tóniny spodní malé sekundy, př. 446/1,

2. za septakord VII. stupně s dvojalterací tercie (dominantní kvinty) a spojíme jej s akordem vrchní malé sekundy, př. 446/2,

3. za septakord V. stupně s dvojalterací kvinty, ale s vynechanou tercií, př. 446/3.

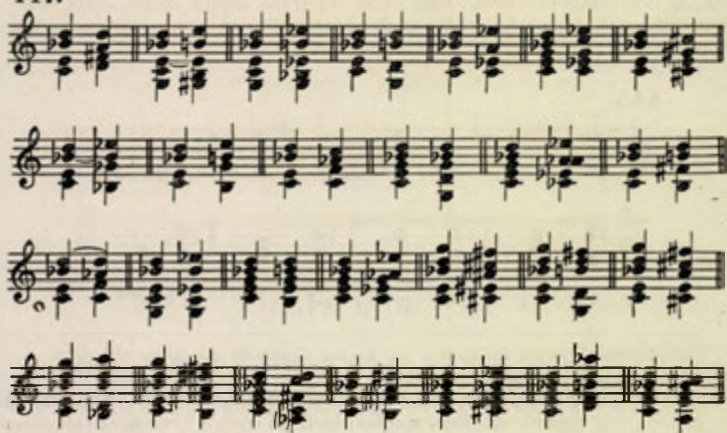
446.



Jinak je možno *nonový akord* spojit chromaticky, po případě chromaticko-enharmonicky, se všemi zbývajících trojzvuky. Je přirozeno, že následující chromaticky připojené trojzvuky budou vždy působiti jako dominanty nebo subdominanty a nikoliv jako toniky, ač lze je za takové přehodnotiti a dodatečně charakterisovati.

Mimo trojzvuky mohou samozřejmě následovati všechny ostatní akordy, ať tonální nebo alterované.

447.



D T G: D⁹ Fis:TD⁶ S⁶ Fis:D⁶ S⁶ D T
 G: D⁹ Fis:D⁹ T Fis:T S⁷ S⁷ Fis:D⁹ D T
 Fis:D⁷ D⁷ T Fis:D⁶ nebo(DS⁷)

Úkol 71. a) Vypracujme očíslované basy.

b) Modulujme pomocí nonového akordu v krátkých větách.

§ 67. MODULACE MALÝM NONOVÝM AKORDEM.

Malý nonový akord je složeným akordem z dominanty a mollsubdominanty téže tóniny durové nebo mollové. Je charakteristický. Pomocí enharmonické záměny lze ho přehodnotit na zvětšený sextakord VII. stupně, u něhož je prima (tercový tón, dominantní kvinta) zastoupena jako přirozený a zvýšený tón. Rozvádí se do toniky nebo VI. stupně.

449.

H: D⁷ T ST⁶ h: D⁷ T ST⁶

Jinak lze ho spojit v tónině, v níž je dominantním akordem i s akordy ostatními, a pak chromaticky a chromaticko-enharmonicky se všemi akordy přirozenými a alterovanými, troj- až paterozvuky.

Poněvadž se spojení celkem málo liší od spojení velkého nonového akordu, uvádíme jen několik příkladů.

450.

$H: DS^{\sharp}_6$ $1\sharp$ S^{\flat}_4 $f: D^{\flat}_7$ $^{\circ}FD^{\circ}$ $f: D^{\flat}_7$ $dD: D$ $A: T$ $H: DS^{\sharp}_6$ $1\sharp$ ST^{\flat}_6
 T^7 $G: D^{\flat}_2$ $E: S^{\flat}_6$ $E: D^{\flat}_7$

Nerovzdá-li se, nebo nespojuje v téže tónině, je následující akord vždy funkce dominantní, subdominantní nebo kombinované z tóniny nové.

Úkol 72. a) Vypracujeme číslované basy.

b) Modulujeme v krátkých větách pomocí malého nonového akordu.

§ 68. MODULACE VEDLEJŠÍMI SEPTAKORDY A NONOVÝMI AKORDY.

Septakordy tonální, jež nebyly dosud probrány, t. j. velký, měkce-velký a zvětšeně-velký, právě tak vedlejší nonové akordy, jsou akordy kombinované ze dvou trojzvuků.

Všechny velké jsou vždy kombinací toniky buď s dominantou nebo subdominantou a mollsubdominantou:

451.

ID ST $^{\circ}ID$ $^{\circ}ST$ $^{\circ}TD$ $^{\circ}ST$

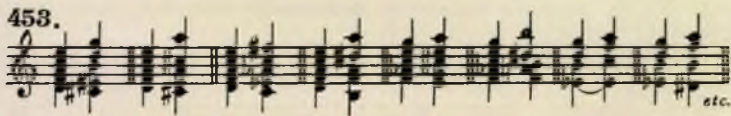
Podobně i vedlejší nonové akordy jsou kombinací toniky s dominantami. Jen nonový akord II. stupně v dur a VII. přirozeného stupně v moll jsou výjimkou charakteristickými akordy. Prvý co střídává dominantu, druhý střídává subdominantu.

452.

$C: ID$ D^{\flat}_7 FD^{\flat}_7 ST ST^{\flat} DS
 $a: ^{\circ}FD^{\flat}_7$ ST° D^{\flat}_8 $^{\circ}ST^{\circ}$ $^{\circ}TD^{\circ}$ $^{\circ}ST^{\circ}$ $^{\circ}S^{\flat}_7$ D^{\flat}_7 $^{\circ}ST$ $^{\circ}ST^{\circ}$ DS°
 $^{\circ}TD^{\flat}_7$ $^{\sharp}ST^{\circ}$ D^{\flat}_7 $^{\circ}TD^{\sharp}$ DS°

Jejich diatonická víceznačnost je malá, a možno je přehodnotiti jen do nejbližších tónin.

Jinak lze je spojití chromaticky opět se všemi akordy ať již téže nebo jiné tóniny. Jen několik ukázek, ježto spojení neliší se téměř od spojů dominantního nonového akordu.

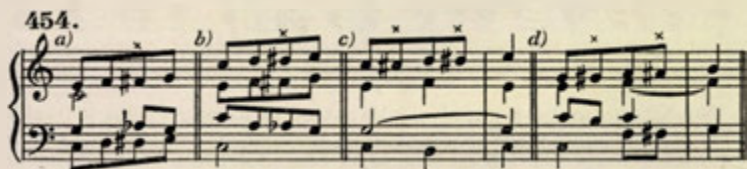


Úkol 73. a) Vypracujme očíslované basy.

b) Modulujme v krátkých větách pomocí vedlejších septakordů a nonových akordů.

§ 69. CHROMATICKÉ PRŮTAHY, PRŮCHODY A STŘÍDAVÉ TÓNY.

Alterováním součástí dominant a subdominant byla věta obohacena novými citlivými tóny, jež vesměs vedly do součástí tonického kvintakor-du. Každá jiná alterace měla by v zápětí vybočení z tóniny. Snaha po užším spojení dvou tónů v poměru velké sekundy, z nichž druhý náleží některému jinému než tonickému akordu, dala vznik mimotonálním dominantám přirozeným i alterovaným. Ve všech těchto případech, i když vsunutí chromatického tónu bylo původu melodického, pojímali jsme změnu harmonicky, t. j. akord byl ve své formě popsán jako alterovaný akord. V mnoha případech alterované akordy vznikají jen melodicky, právě tak, jako v mnoha případech vznikají náhodné souzvuky, jež jsme ani v úvahu dosud nevzali. Na př.:



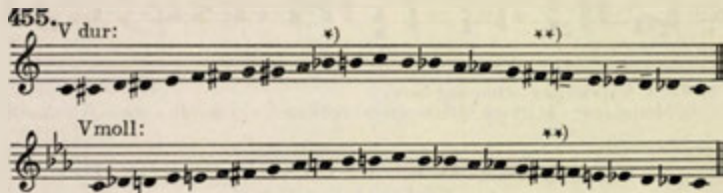
V příkladě a) a b) vzniká náhodně alterovaný akord. Sotva však jej budeme pojímati harmonicky. V pohybu osminovém budeme slyšeti pouhý melodický postup ve třech hlasech, harmonicky bude celý takt tonický. U c) tón *cis* bude pouhou melodickou výplní, neboť nebudeme slyšeti náhodně vznikající akord jako mimotonální alterovanou subdominantu z *G* dur. Podobně bude *dis* jen průchodem a nikoliv alterací.

Ještě názornější je příklad d), kde sotva je možno slyšeti s tónem *gis* mimotonální dominantu. S akordem s tóny *ais* a *fis* nevěděli bychom si již vůbec rady, kam jej zařaditi.

Ve všech případech jde o chromatické průchodné tóny, jež pouze vyplňují mezeru velké sekundy, aby spojení dvou tónů bylo co nejužší.

Chromatické melodické tóny mají za základ stupnici chromatickou.

Starší chromatická stupnice, pokud její tóny byly skutečně harmonisovány, t. j. cítěny co součástí akordů, nebo melodicky co průchody jednoduché v harmonii tonické, subdominantní nebo dominantní, zněla takto:



V dur nebyl zvyšován VI. stupeň, poněvadž zvýšený VI. stupeň byl tónině mnohem více vzdálen než snížený stupeň VII., který je již v subdominantní tónině doškálný. Podobně tomu bylo se snížením V. stupně, místo něhož volen IV. stupeň zvýšený. V harmonisaci postup zvýšeného IV. stupně k přirozenému je něco zcela obvyklého, jak jsme poznali při rozvedení mimotonální dominanty do dominantního septakordu.

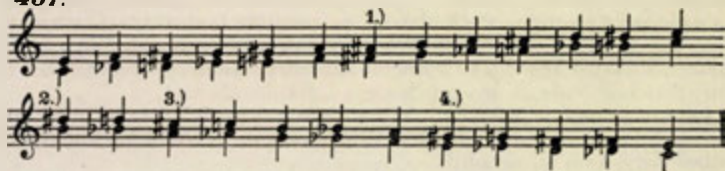
Jinak tomu bude, jakmile budou dva hlasy postupovati v souběžných terciích nebo sextách. Pak by způsob psaní podle těchto stupnic byl nesprávný proto, že postup nebude tak slyšen. Na př.:



Správnost příkladu a) je jistě nesporná.

Novější chromatická stupnice, jako základ melodické výplně jednoduché, má vzestupně vesměs zvýšené tóny, sestupně vesměs snížené. V souběžných postupech záleží na tom, který hlas (důležitější) vede, druhý se přizpůsobuje, a je přirozenější, voliti tóny nejbližší.

457.



- ad 1. *fis—ais* je lepší než *ges—b*, protože je to postup vzestupný.
 ad 2. *h—dis* je přirozenější a bližší než podle vrchního hlasu *es—ces*.
 ad 3. z téže příčiny *a—cis* místo *des—heses* podle vrchního hlasu.
 ad 4. *as—fes* bylo by málo přirozené.

Melodie s chromatickými melodickými tóny harmonisují se právě tak, jako melodie s diatonickými melodickými tóny. Je nutno posouditi, které z tónů mají význam harmonický, které jsou tóny akordickými a které jsou pouhou melodickou výplní. Jinak není rozdílu mezi diatonickou a chromatickou výplní a platí tudíž vše to, co v příslušné kapitole bylo řečeno i zde.

Následuje příklad harmonisace chromatické melodie v sopránu.

458.

T D₂ T⁶ D (D₅⁶) °S °S⁶ D₇ (D₂)

F₆ D₂ T⁶ S D (DS₆⁶) DS° ST₂ D₂

(DS°) D₇ S⁺⁷ D₆ S₆ D₁₁ $\frac{10}{7}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{4}$ T

Úkol 74. Harmonisujme chromatické melodie v sopránu a basu ze sbírky úloh.

DODATEK.

HARMONISACE VE STARÝCH TÓNINÁCH A HARMONISACE GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU:

Daleko před znalostí harmonie pohybovaly se jednohlasé zpěvy v mezích přirozené diatonické řady, a nebyla to vždy tonika, t. j. základní tón této řady, která zpěv ukončovala, uzavírala, nýbrž kterýkoli tón.

Tak vznikly zpěvy s různými konečnými tóny, z nichž každý byl základním tónem osmitónové diatonické řady, t. j. stupnice.

Každá z těchto osmitónových řad má své pojmenování. Názvy jsou původu řeckého. Řekové měli ve starověku svou tónovou soustavu a také rozdělení na osmitónové řady; z těch každá byla základem určité tóniny.

Staré tóniny, o něž se jedná, jsou *tóniny*, jimž jsou *podkladem rovněž osmitónové řady*. Původně neměly ovšem význam *tóniny* v našem pojmání. Toho významu dostalo se jim teprve, když se začala ve XIII. století vyvíjeti harmonie.

Názvy tónin, tak jak je dnes známe, neshodují se s názvy řeckými.

Celkem rozeznáváme 12 tónin, z nichž šest bylo t. zv. *autentických* (původních) a šest *plagálních* (odvozených). Plagální vznikly z autentických tím způsobem, že osmitónová řada byla rozdělena na dvě části, na *kvintu* a *kvartu*, *d e f g a h c d*, a *kvarta* položena *pod kvintu*. Tak mohla se melodie pohybovati od tónu *a* do *a* při *stejném zdůvěrečném tónu* (finálním tónu). Takto utvořená stupnice byla nazvána „*plagální*“.

Původní názvy těchto tónin byly: *tonus primus*, *tonus secundus* atd. Teprve později nazývány podle podobných tónin řeckých.

Přirozené stupnice jsou:

<i>D e f g a h c d</i>	— <i>tonus primus</i> ,	později: <i>dorická</i> ,
<i>a h c D e f g a</i> (plagální)	— <i>tonus secundus</i> ,	později: <i>hypodorická</i> ,
		(hypo pod.),
<i>E f g a h c d e</i>	— <i>tonus tercius</i> ,	později: <i>frygická</i> ,
<i>h c d E f g a h</i>	— <i>tonus quartus</i> ,	později: <i>hypofrygická</i> ,
<i>F g a h c d e f</i>	— <i>tonus quintus</i> ,	později: <i>lydická</i> ,
<i>c d e F g a h c</i>	— <i>tonus sextus</i> ,	později: <i>hypolydická</i> ,
<i>G a h c d e f g</i>	— <i>tonus septimus</i> ,	později: <i>mixolydická</i> ,
<i>d e f G a h c d</i>	— <i>tonus octavus</i> ,	později: <i>hypomixolydická</i> ,
<i>A h c d e f g a</i>	— <i>tonus nonus</i> ,	později: <i>aeolická</i> ,
<i>e f g A h c d e</i>	— <i>tonus decimus</i> ,	později: <i>hypoeolická</i> ,
<i>C d e f g a h c</i>	— <i>tonus undecimus</i> ,	později: <i>jonická</i> ,
<i>g a h C d e f g</i>	— <i>tonus duodecimus</i> ,	později: <i>hypojonická</i> .

Na tónu *h* nebyla stavěna stupnice, ježto byl *pohyblivým tónem*, jednou jako naše *h*, t. zv. *b quadratum* ♮, nebo také *b durum*, po druhé jako naše *b*, t. zv. *b rotundum* ♭, nebo také *b molle*, z nichž vyvinuly se naše posuvky.

Původní znění diatonické stupnice bylo: *a b c d e f g a*, tón *b* odpovídal našemu *h*. Poněvadž někdy bylo nutno užiti tohoto tónu sníženého, byl činěn mezi nimi onen rozdíl. Teprve v pozdějším vývoji ponechán název *h* a *b* vedle sebe tak, jak dnes jej známe.

Plagální stupnice lišily se od autentických jen *rozsahem melodie*, měly společný *finální tón* a některé *charakteristické obraty melodické*, ale lišily se ještě t. zv. *dominantou*. Tonus bylo lze poznati:

1. *podle finálního tónu (finalis), byl autentickému i plagálnímu společný,*
2. *podle položení půltónu v poměru k finalis,*
3. *podle t. zv. dominanty, t. j. tónu, který se nejčastěji v melodii vyskytoval a na němž se recitoval text žalmový,*
4. *podle rozsahu (t. zv. ambitus). Měla-li melodie rozsah od finálního tónu k jeho oktávě, pak byl tonus autentický, ambitus perfektní (úplný), nedosahovala-li melodie oktávy, byl ambitus imperfektní (neúplný), přesahovala-li nahore oktávu o jeden tón nebo šla-li o jeden tón pod finalis, byl ambitus plusquamperfektní (nadúplný). Pohybovala-li se melodie o kvartu pod finalis a kvintu nad ní, byl tonus plagální. Někdy byly autentický s plagálním smíšeny, pak nazýval se tonus mixtus, t. j. smíšený,*
5. *podle stereotypních obrátů melodických (t. zv. reperfussí), t. j. melodických spojů finálního tónu s dominantou autentického nebo plagálního tónu.*

Pravidlo pro dominantu bylo: *v autentických tónech je dominantou kvinta, u plagálních tercie pod ní*, počítaje od finálního tónu. Byl-li kvintou tón *h*, pak volen *vedlejší tón c* a podle toho v plagálních *a*.

- I. tonus — finalis: *D*, dominantá: *a*, ambitus: *D—d*
- II. tonus — finalis: *D*, dominantá: *f*, ambitus: *a—D—a*
- III. tonus — finalis: *E*, dominantá: *c*, ambitus: *E—e*
- IV. tonus — finalis: *E*, dominantá: *a*, ambitus: *h—E—h*
- V. tonus — finalis: *F*, dominantá: *c*, ambitus: *F—f*
- VI. tonus — finalis: *F*, dominantá: *a*, ambitus: *c—F—c*
- VII. tonus — finalis: *G*, dominantá: *d*, ambitus: *G—g*
- VIII. tonus — finalis: *G*, dominantá: *c*, ambitus: *d—G—d*
- IX. tonus — finalis: *A*, dominantá: *e*, ambitus: *A—a*
- X. tonus — finalis: *A*, dominantá: *c*, ambitus: *e—A—e*
- XI. tonus — finalis: *C*, dominantá: *g*, ambitus: *C—c*
- XII. tonus — finalis: *C*, dominantá: *e*, ambitus: *g—C—g*.

Charakteristické tóny v poměru k tónu finálnímu jsou:

- I. a II. tonus = *velká sexta*, t. zv. *dorická sexta* (malá tercie — velká sexta),
- III. a IV. tonus = *malá sekunda*, t. zv. *frygická sekunda*,
- V. a VI. tonus = *zvětšená kvarta*, t. zv. *lydická kvarta*,
- VII. a VIII. tonus = *malá septima*, t. zv. *mixolydická septima* (velká tercie — malá septima),

IX. a X. tonus = *malá septima*, t. zv. *aeolická septima* (malá tercie — malá septima) a *malá sexta*,

XI. a XII. tonus = *velká septima*, *čistá kvarta*.

Všechny tóny mohly býti přeneseny o *kvartu výše* nebo *níže*, t. j. transponovány; tento způsob přenášení se nazýval *systema transpositum*, nebo také *genus molle*, t. j. měkký druh (tónorod), na rozdíl od *systema regulare* nebo *genus durum*, t. j. tvrdý druh (tvrdý tónorod). V notaci dělo se to tak, že na začátku napsalo se znaménko \flat ; to značilo, že tón *h* se snížil na *b* a finální tón se posunul o *kvartu výše*. Tím se ovšem na tónových poměrech

ničeho nezměnilo. Na př. $\hat{d} \hat{e} \hat{f} \hat{g} \hat{a} \hat{h} \hat{c} \hat{d} = g \hat{a} \hat{b} \hat{c} \hat{d} \hat{e} \hat{f} \hat{g}$.

Bohoslužebné zpěvy křesťanské, jež shrnuty jsou pod názvem „Gregoriánský chorál“ (podle reformátora těchto zpěvů papeže Gregoria [Řehoře] Velikého 540—604), byly deklamační, t. j. odpovídaly přesné deklamaci latinského textu.

Původně zpívaly se všechny zpěvy bez instrumentálního doprovodu. Avšak zároveň s vývojem harmonie a hudby nástrojové, hlavně varhaní, zpívaly se zpěvy sborové také s doprovodem varhan.

Jde nám o to, kterak takový chorál harmonisovati a doprovázeti.

Především musíme se seznámiti s harmoniemi, jež těmto tóninám odpovídají, a povšimnouti si, v jakém jsou vztahu k moderní harmonii, t. j. k pojmu: tonika, dominanta, subdominanta.

Musíme si uvědomiti, že pojem harmonie v dobách, kdy tyto zpěvy vznikly, byl neznámý. Nebylo také vytříbeného vztahu k tonice, ač jeho stopy jsou patrné, když na př. v dorické tónině (tonus I. a II.) se melodie pouze dotýkala dorické sexty a nešla nad ni dále, nýbrž vracela se zpět ke kvintě; často se sexta snižovala o půltón na malou sextu (tón *h* na *b*).

Jakmile však byla tercie pojata za konsonanci (asi v XIII. století) a vývoji harmonie nestálo nic v cestě, pak také tonální vztah se tříbil. Bylo ale nutno, když již melodie byla zachována, alespoň ve vnitřních hlasech vztahu k tonice činiti ústupky.

Tonální vliv je patrný již ve vícehlasých zpěvech, vzniklých působením vývoje harmonie. Především byl zaveden citlivý tón v tóninách, jimž scházel, zprvu jen ve vnitřních hlasech, pak v melodii, když končila krokem od spodní sekundy k tonice. Výjimkou byla jen tónina frygická. Dále snížení lydické kvarty na čistou kvartu, čímž ztratila tónina úplně svůj ráz a stala se jonickou. Snížení již zmíněné dorické sexty při zpětném vedení ke kvintě, zvýšení frygické sekundy ve vnitřních hlasech při polovičním závěru k D.

Těmito změnami přiblížily se staré tóniny našemu dur a moll. Máme-li harmonisovati Gregoriánský chorál nebo jiné melodie starobylého rázu, pak je nutno vyvarovati se moderní harmonisace, která by jejich ráz úplně setřela.

Harmonisace ve starých tóninách musí především odpovídati jejich *diatonice*, veškerá *chromatika* je vyloučena.

Materiál akordický jest: kvintakord a sextakord, výjimkou průtažný kvartsextakord na D, doškálné septakordy s připravenou i volně nastupující septimou kromě příliš měkkého dominantního a polozmenšeného septakordu, které smějí vzniknouti jen průchodem, ne však v přímém nástupu a při závěru. Většinou vznikají však septakordy melodickými tóny, které jsou v celém rozsahu možny.

Přihlédněme nyní k jednotlivým tóninám a jejich zvláštnostem.

Dorická tónina (tonus I. a II.).

Tonikou je mollkvintakord. Vedle něho máme zde ještě dva mollkvintakordy na II. a V. stupni a tři durkvintakordy na III., IV. a VII. stupni a na VI. stupni zmenšený kvintakord. Ač je tonikou mollkvintakord, přece jen melodie v dorické tónině mají vysloveně durový charakter, t. j. jsou svým charakterem slavné, radostné, ale vážné. Takovým melodiím odpovídá harmonisace durkvintakordy. Nesmíme však opominouti jejího charakteristikonu, *dorické sexty*, a často ji v akordu přinést. Zvláště kvintakord IV. stupně v bezprostřední blízkosti akordů s tonicou tercií působí dobře a starobyle.

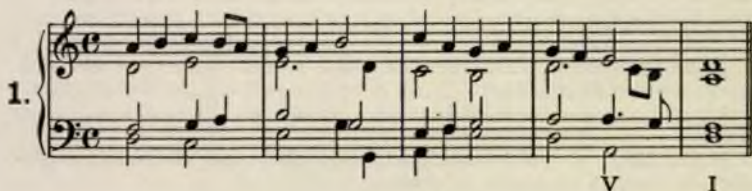
Objeví-li se v melodii *snížená sexta*, pak opět bude to durkvintakord VI. stupně, jímž ji budeme harmonisovati, řidčeji mollkvintakord IV. stupně, Snížená sexta objevuje se, jak již bylo řečeno, tam, kde melodie se tohoto tónu dotýká a vrací se zpět. Zvláště často najdeme takový obrat v *plagální* (hypo)dorické tónině.

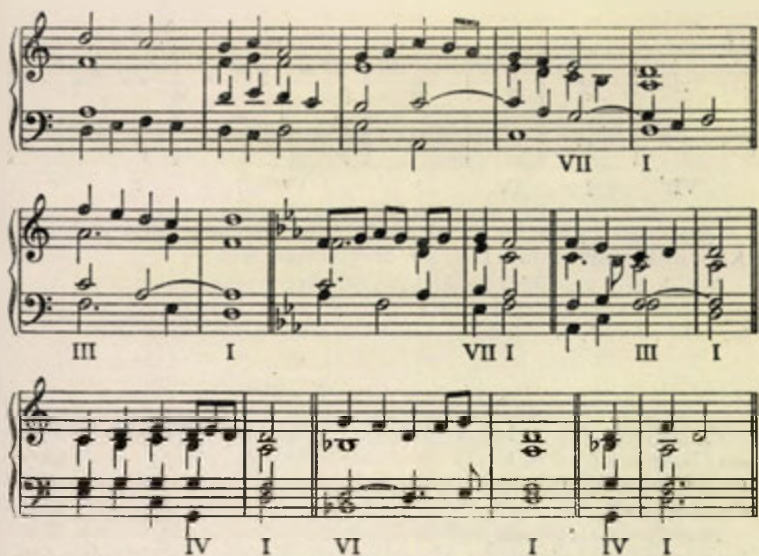
Její snížení ve středních hlasech před závěrem uprostřed lze připustiti. K závěru jest lépe se tomu vyhnouti.

V celku lze říci, že se harmonisují převahou hlavními harmoniemi tóniny *dur stejného předznamenání, nebo tercové tóniny dur při snížení sexty, méně jejich mollakordy.*

Závěr tvoří se nejlépe: VII.—I., VII⁶.—I., VII.—III.—I., V.—I. a také IV.—I. pravidelně s průtahy kvarty k tercii u toniky. Příklad 1. Ostatní závěry tvoří se průběhem melodie k V., IV., III., VII., II. stupni, tedy v dorické na D k mollkvintakordu F, C, G. Závěry jsou buď *autentické, plagální, nebo poloviční.*

V gregoriánském chorálu *nebuď použito citlivého tónu při závěru k tonice.* Zato při zpěvech ve středověku vzniklých nelze proti zavedení citlivého tónu jak u závěru k tonice, tak i u ostatních závěrů ničeho namítati.



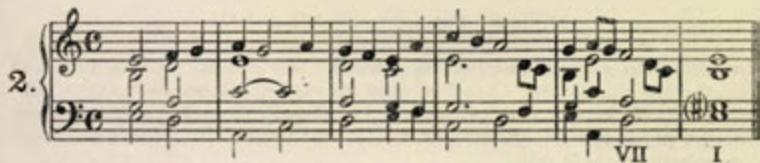


Frygická tónina (tonus III. a IV.).

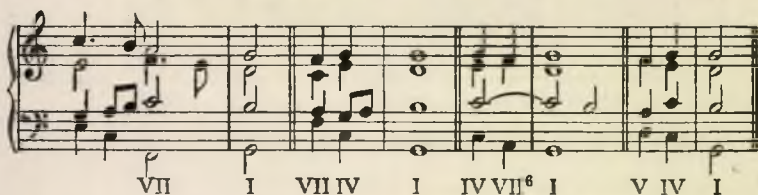
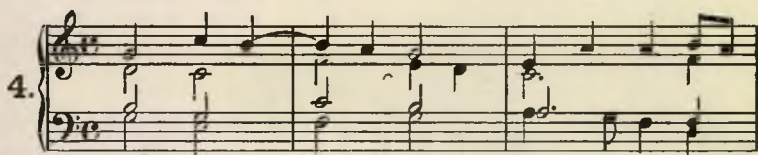
Tonikou je mollkvintakord, ostatní akordy jsou jako v dorické tónině, dva mollkvintakordy, tři durkvintakordy a jeden zmenšený kvintakord. I frygické melodie mají převážně ráz dur hlavně v autentickém tónu, v plagálním tónu blíží se spíše moll. Podle toho budou se harmonisovati. V autentickém tónu většinou ve stylu tóniny dur stejného předznamenání, v plagálním tónu, v aeolické tónině moll, stejného předznamenání. Jejich charakter je ovšem nutno správně rozpoznati.

Melodie v plagálním stylu přináší také často snížení pohyblivého tónu (h-b) za týchž podmínek jako v dorické tónině. Zde bude ovšem vhodnější harmonisace mollakordy.

Závěry k tonice lze utvořiti: VII.—I. (dorický), VII.—IV.—I., s průtahy kvarty k tercii u toniky. Během času ustálil se konečný závěr (nikoli průběhem melodie) k tonice dur, známý pod názvem „frygický závěr“.



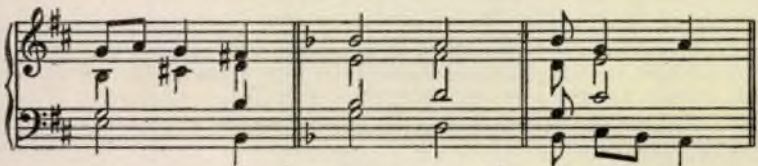
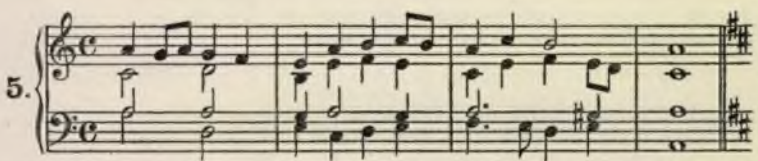
Plagální tón mívá časté snížení *pohyblivého tónu* (zde tercie!), čímž se tónina zbarvuje více do moll.



Závěry jsou: VII.—I., VII.—IV.—I., V.—IV.—I. Příklad 4. Ostatní závěry tvoří se ke IV., II., VII., V. stupni (v mixolydické tónině na G: k C dur, a moll, F dur, d moll).

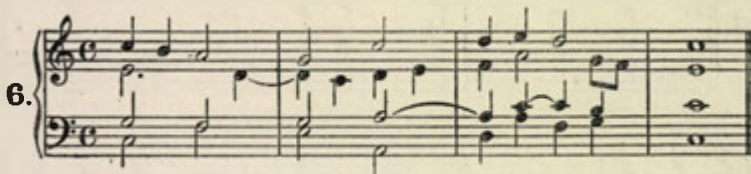
Aeolická tónina (tonus IX. a X.)

je naše přirozená moll. Harmonisace odpovídá tudíž mollovému charakteru. Při závěru autentickém zvyšuje se aeolická septima na citlivý tón. Vlastní závěr aeolické tóniny je však závěr *plagální*. Příklad 5. Ostatní závěry vedou k III., VI. a VII. stupni (v aeolické na A: ke kvintakordům C dur, G dur, F dur).



Jonická tónina (tonus XI. a XII.)

je naše tónina dur. Žávery jsou průběhem skladby ke kvintakordům IV., V., VI. stupně (v C dur ke kvintakordům F dur, G dur, a moll). Žávr je autentický. Příklad 6.



Transponované tóniny mají takové předznamenání jako tónina dur, stojící o též interval níže, o který stojí tónina C dur níže než příslušná stará tónina.

Na př.: Frygická na H má takové předznamenání jako durtónina, stojící o velkou tercii níže, tedy jako G dur, protože poměr základních tónů frygické tóniny a tóniny C dur je velká tercie:

$$e : C = h : ? , \text{ tedy jako } h : G.$$

$\swarrow \searrow$
v. 3 v. 3

Úloha 1. Budiž vypracováno v každé tónině několik kadencí a poté buďtež takové krátké kadence přímo na nástroji improvisovány. Je nutno se varovati v melodii velkých kroků, kvint a sext. Melodie ať pohybuje se nejvíce stupňovitě s občasnými kroky tercovými i kvartovými.

HARMONISACE GREGORIÁNSKÉHO CHORÁLU.

Předpokládáme, že žák dovede gregoriánský chorál plynně rytmicky zpívat, t. j. že správně rozeznává přízvuky z textu vyplývající a přízvuky melodické, jichž musí při harmonisaci dbáti.

Při harmonisaci gregoriánského chorálu řídí se žák touto směrnicí:

1. Převeď melodii k harmonisování určenou na moderní notaci tím způsobem, že noty, přináležející k jednotlivým neumám (skupinkám), notuj jako osminy, spojené příčnou čarou (♫), o samotě stojící noty jako osminy (♩). Noty, jež vyžadují v rytmickém zpěvu prodloužení, notuj jako čtvrtiny (♩). Označ přízvuky textové i melodické.

2. Při harmonisaci měň akord na počáteční notě každé neumy a pak i na notách, vyžadujících prodloužení, jež byly v notaci jako čtvrtnoty napsány, a konečně i na osminách, které mají melodický přízvuk.

3. Zvláštní péči věnuj závěrům jednotlivých oddílů. Melodie končí pravidelně primou.

4. Harmonisace budiž co nejjednodušší a nejpřirozenější. Příklad 7. podává ukázkou Gregoriánského chorálu v harmonisaci B. Wiedermannově a K. Doušově.

Antiphona: Regina coeli.

Tonus VI.

7. Regina coe-li lae-ta - - - re al-le-lu-ja:

Qui-a quem me-ru-i-sti por-

ta - re al-le-lu-ja: Resur-re-xit, si-cut di-xit,

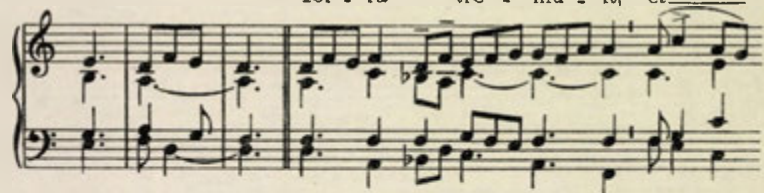
al-le-lu-ja: O-ra pro no-bis De-um al-le-



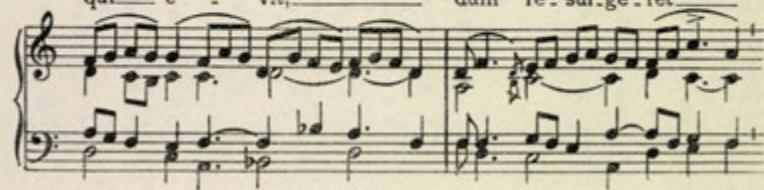
Tonus IV.



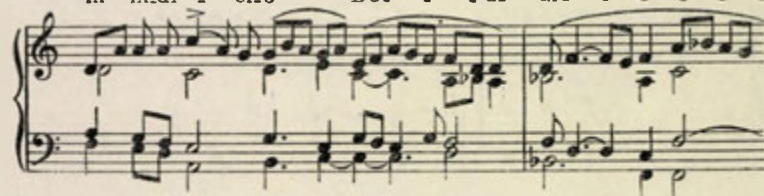
Ter - ra tré - mu - it, et

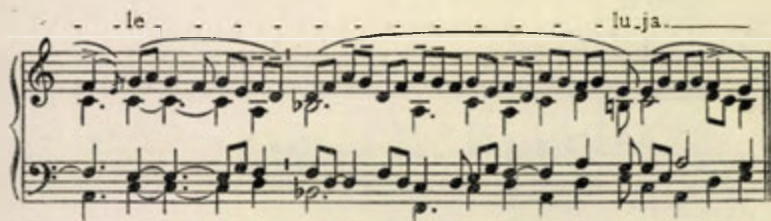


qui é - vit, dum re - súr - ge - ret



in in - dí - cio De - us al -





Úloha 2. Pokusme se o harmonisaci Gregoriánského chorálu. Z počátku volme zpěvy jednoduší a kratší, poté i delší s bohatší melodikou.

Po obeznámení se s harmonisací písemně budit pokračováno v doprovázení zpěvu přímo na nástroji.

MODULACE VE STARÝCH TÓNINÁCH.

I tato modulace spočívá na přehodnocování funkce. Je to modulace čistě *diatonická*, *vylučující veškeru chromatiku*. K přehodnocení funkce je nutno použítí jen akordů, které jsou ve starých tóninách přípustny. Musí se voliti vždy takový akord, který je oběma tóninám společný. Nemají-li společného akordu, musí se voliti zprostředkující tónina. Je tedy hlavním prostředkem k modulaci t. zv. *víceznačnost akordů*, t. j. jistý akord nachází se v několika tóninách vždy na jiném stupni, tedy vždy v jiné funkci.

Jde-li o modulaci do doškálných tónin, není těžko poznati, který akord se k přehodnocení funkce hodí.

Jde-li o modulaci do vzdálenější tóniny, pak volíme zprostředkující tóninu, do níž modulujeme, a z ní teprve modulujeme do tóniny konečné. Je ovšem možno voliti dvě i více zprostředkujících tónin.

Pamatujme si:

Do tónin vyšších (od bé ke křížkům) *volí se postup od mollkvintakordu přes jeho dominantu.*

Do tónin nižších (od křížků k bé) *volí se postup od durkvintakordu přes jeho mollsubdominantu.*

Jeden nebo dva takové kroky dostačí, abychom se dostali do tóniny, v níž je tonika nebo subdominant konečné tóniny doškálným akordem; pak je modulace snadná.

Také *klamný závěr z tóniny moll* = $D - ^\circ ST^\circ$ přenese nás do tóniny *nižší*.

Na př.: z dorické na D (= C dur, aneb se sníženou sextou F dur) do frygické na gis (= E dur). Příklad 8.

8.

I gis: = II V# IV VI IV VII² 3 1 I⁴ 3

a)

Fryg. F: I VII IV^b
 Fryg. D: VI IV I V[#]
 Mixol. H: VII V II IV⁸ 7 6 I

b)

Mixol. H: I IV^b
 Mixol. C: III I IV^b
 Dorická B: V VII I IV V

c)

Mixol. H: I IV^b
 Mixol. C: III I IV^b
 Dorická B: V VII I

d)

Mixol. H: I IV V^{5b}_{1b}
 Mixol. C: IV I V^{5b}_{1b}
 Dorická B: III I V⁴ I

Z frygické na F do mixolydické na H, příklad 8a.

Z mixolydické na H do dorické na B, příklad 8b, 8c, 8d.

Úloha 3. Komponujme modulující kadence ve starých tóninách.

HARMONISACE KOSTELNÍCH PÍSNÍ A PROTESTANTSKÉHO CHORÁLU.

Píseň bohoslužebná a chorál se skládají z krátkých úryvků, jejichž délka odpovídá úryvkům textovým. V chorálu přichází na každou slabiku po jedné notě, pravidelně půlové, v písni taktéž po jedné notě na slabiku, výjimkou také dvě noty.

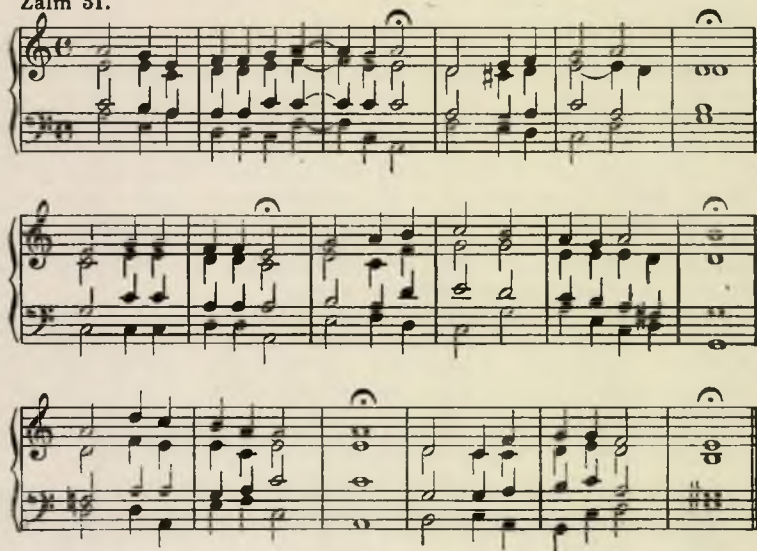
Každý úryvek kadencuje; konečná nota bývá opatřena korunkou, t. j. musí se maličko prodloužit. Každý úryvek musí být opatřen závěrem. Úryvky modulují obyčejně do příbuzných tónin a záleží na žákovi, aby modulaci správně cítil. Závěry buďte předem stanoveny. Harmonisuje se tak jako chorál gregoriánský, t. j. přísnou diatonikou. Jde-li o novější píseň, může se použít i modernější harmonisace.

Při harmonisaci protestantského chorálu, jehož vznik spadá do středověku, tedy do doby, když již harmonie byla v plném rozvoji, připouštějí se ústupky na str. 247. Avšak i tu přísná harmonisace neobyčejně pozvedá vážnost a velebnost těchto zpěvů a doporučuje se, aby byly tak harmonisovány.

Ó Jezu Kriste, synu panny čisté (Jan Táborský † 1490)

9.

Žalm 31.



Příklad 9 podává harmonisované chorály protestantské z „Evangelického kancionálu“ česko-bratrského, druhé vydání z roku 1889, v původní harmonisaci.

Úloha 4. Harmonisovati chorály ze sbírky úloh str. 96.

VÝKLAD FUNKČNÍCH ZKRATEK.

- T = tonika v durové tónině nebo tonika se zvýšenou tercií v tónině mollové.
- °T = tonika v mollové tónině nebo tonika se sniženou tercií v tónině durové.
- D = durová dominanta (v dur i v moll).
- °S = mollová subdominanta (v moll i v dur).
- °D = mollová dominanta (v moll).
- S = durová subdominanta (v dur i v moll).
- Đ = dominanta se scházejícím základním tónem, zmenšený kvintakord VII. stupně (v dur i v moll).
- °8 = mollsubdominanta se scházející kvintou, zmenšený kvintakord II. stupně (v moll i v dur).
- °Đ = durový kvintakord na mollové dominantní tercií, t. j. na přirozeném VII. stupni v moll.
- 8 = mollový kvintakord II. stupně v dur.
- ĐD = T bez primy a D bez kvinty, t. j. kvintakord III. stupně v dur.
- °ĐD° = kvintakord III. stupně v moll.
- ST = S bez primy a T bez kvinty v dur, kvintakord VI. stupně v dur.
- °ST° = kvintakord VI. stupně v moll.
- Đ = střídavá dominanta, kvintakord II. stupně v dur i v moll ve spojení s D.
- S = střídavá subdominanta, kvintakord VII. přirozeného stupně v moll nebo sniženého VII. stupně v dur ve spojení s mollovou subdominantou.
- Đ = durová dominanta k dominantě, durový kvintakord II. stupně v dur.
- °S = mollová subdominanta k mollové subdominantě, mollový kvintakord VII. přirozeného stupně v moll.
- ST# = kvintakord VI. stupně v dur se zvýšenou tercií.
- ĐD# = kvintakord III. stupně v dur se zvýšenou tercií.
- °ST# = kvintakord VI. stupně v moll se sniženou tercií.
- 8# = kvintakord II. stupně v dur se zvýšenou tercií ve spojení s tonikou.
- Ƒ = frygický kvintakord v dur, v C dur: *des fas*.

$^{\circ}\text{F}$ = lydický kvintakord v moll, v c moll: $\widehat{h\ d\ fis.}$

F = lydický durový v dur, C dur: $\widehat{h\ dis\ fis.}$

$^{\circ}\text{F}$ = frygický mollový v moll, v c moll: $\widehat{des\ fes\ as.}$

(D) = mimotonální dominanta, D z tóniny, v níž akord, do něhož se rozvádí, je tonikou.

(S) = mimotonální subdominanta.

(DS⁷) = mimotonální septakord VII. stupně z dur-moll nebo moll-dur, je zmenšený.

S⁷ = disonantní vrchní septima: $\widehat{f\ a\ c\ e.}$

S⁺⁷ = disonantní spodní septima: $d + \widehat{f\ a\ c.}$

VĚCNÝ UKAZOVATEL.

- Aiolská mollová tónina 26
 Akord 2
 Akordická víceznačnost 131
 Akordický tón následný 122
 Akordy dorské sexty 31, 39
 Akordy durové dominanty v moll 29
 Alikvotní tóny 1
 Alterace 166
 Alterované akordy 166
 Anticipace 122
 Autentický závěr 45
 Basso continuo 19
 Basso generale 19
 Celý závěr 45
 Církevní tóniny 245
 Citlivý tón 10, 12, 18
 Citlivý tón — volné vedení 55
 Cizozkálné tóny 147
 Čtyřhlasá úprava kvartsextakordu 41
 Čtyřhlasá úprava kvintakordů 11
 Čtyřhlasá úprava nonového akordu 104
 Čtyřhlasá úprava sextakordu 35
 Čtyřhlasá úprava vedlejších kvintakordů 22
 Čtyřtakt 69
 Dominanta 3
 Dominanta složená 65
 Dominantní akordy 22
 Dominantní septakord 51
 Dominanty mimotonální 147
 Diatonický půltón 157
 Disonance 6
 Disonance, příprava 52
 Dorská sexta 31, 39
 Dorské moll 31
 Dur-moll 28
 Dvojtaktí 69
 Enharmonická modulace 198, 217
 Enharmonická shoda 217, 220
 Figurace hlasů 125
 Forma dvoudílná písňová 203
 Forma hudební 68
 Forma třídílná písňová 205
 Forma věty a tóniny 72, 129
 Frygická sekunda 161
 Frygický kvintakord 161
 Funkce 21
 Generálbas 19
 Gregoriánský chorál 247, 252
 Gregoriánský chorál, harmonisace 252
 Harmonické dur 48
 Harmonické moll 28
 Harmonisace basu 47
 Harmonisace melodie 48, 72
 Harmonisace melodií chromatických 157
 Harmonisace melodií modulujících 139
 Harmonisace, postup 72
 Harmonisace, septakordy 92, 101
 Charakteristické disonance 50
 Chorální melodie 92, 140
 Chromatická modulace 198, 210
 Chromatická stupnice 199
 Chromatické průtahy a průchody 241
 Chromatický půltón 157
 Chromatika 147
 Jednozvuk, postup hlasů 39
 Kadence 69
 Klamný závěr (spoj) 24, 29, 46, 53
 Konsonance 6
 Kvartsextakord 34, 41
 Kvartsextakord průchodný a následný 42, 45
 Kvartsextakord průtažný 43
 Kvartsextakord střídavý 45
 Kvintakord 2
 Kvintakord frygický 161
 Kvintakord lydický 161
 Kvintakord dominantní 51, 56
 Kvinty čisté 16
 Kvinty chromatické 170
 Kvinty nestejně 39, 53
 Kvinty skryté 18
 Lydická kvarta 161
 Lydický kvintakord 161
 Lydický sextakord 161
 Melodická výzdoba hlasů 125

- Melodické tóny 73, 110
 Melodie modulující 139, 199
 Mimotonální D a S 147
 Mimotonální D a S alterovaná 196
 Modulace 129
 Modulace alterovanými akordy 216
 Modulace diatonická 130—139
 Modulace chromatická, enharmonická 210
 Modulace malým nonovým akordem 239
 Modulace náhlá 143
 Modulace neapolským a lydickým sextakordem 214
 Modulace vedlejšími septakordy a nonovými akordy 240
 Modulace ve starých tóninách 255
 Modulace velkým nonovým akordem 236
 Moll-dur 48
 Mollová stupnice melodická 31
 Nepravidelný průchod 118
 Nona jako průtah a průchod 106
 Nonové akordy vedlejší 108
 Nonový akord — obraty 104
 Nonový akord velký a malý 103
 Obraty kvintakordu 34
 Obraty nonového akordu 104
 Obraty septakordu dominantního 51, 56
 Obraty zmenšeného septakordu 66
 Očíslovaný bas 19
 Oktávy skryté 43, 54, 56
 Perioda 71
 Písňová forma dvoudílná 203
 Písňová forma třídílná 205
 Plagální závěr 45
 Poloviční závěr 45
 Postup akordů durové D v moll 29
 Postup akordů s dorskou sextou 31
 Postup hlasů 13
 Postup hlasů v jednozvuku 39
 Postup hlasů v kvintách 39, 53, 66
 Postup hlasů v oktávách 54, 56
 Průchod 118
 Průchod nepravidelný 118
 Průchod pravidelný 118
 Průchodný kvartsextakord 42
 Průtah 110
 Průtah volný 119
 Průtažný kvartsext- a sextakord 44
 Prvky hudební formy 68
 Prvky hudebního tvoření 1
 Předjímka 122
 Předvětí 71
 Přehled akordů 74
 Přčnost 67, 148, 162
 Příprava akordů mimotonální D a S 147—152
 Příprava disonujícího intervalu 52
 Příprava neapolského sextakordu 164
 Rozvedení dom. septakordu 53
 Rozvedení nonového akordu 105
 Rozvedení obrátů dom. septakordu 56
 Rozvedení průtažného kvartsextakordu 44
 Rozvedení zmenšeného septakordu 66
 Sekundakord dominantní 51, 56
 Sekvence 32, 75, 76
 Sekvence alter. akordů 179
 Sekvence modulující 34, 208
 Sekvence nonových akordů 109
 Sekvence septakordů 84, 94, 152—154
 Sekvence sextakordů 38
 Septakord dominantní 51
 Septakord dominantní, nástup 52
 Septakord dominantní, rozvedení 53
 Septakord měkce a zvětšeně-velký 91, 96
 Septakord mollový 59, 81, 86, 95, 97
 Septakord s dorskou sextou 99
 Septakord VII. stupně v přirozeném moll 98
 Septakord zmenšeně-malý 65, 67, 81, 88, 94
 Septakord zmenšený 65, 81
 Septakordy vedlejší 81, 86, 94
 Septakordy velké 81, 89, 95, 97
 Septima — volné vedení 54, 56
 Sextakord 34
 Sextakord durový a mollový 35
 Sextakord průtažný 44
 Sextakord spojování 35—39
 Sextakord střídavý 45
 Sextakord v dorském moll 39
 Sextakord zmenšeného a zvětšeného kvintakordu 38
 Složená dominanta a subdominant 65

Smíšené tóniny 20
 Spojení VI.—V. stupně v moll 27
 Spojování akordů nepřibuzných 15, 24
 Spojování kvintakordů vedlejších 23
 Spojování kvintakordů základních 14, 15
 Spojování volné 17
 Staré tóniny 245
 Stejnojmenné tóniny 6
 Střídavá dominanta a subdominanta 5,
 27, 61
 Střídavý sext- a kvartsextakord 45
 Střídavý tón 120, 121, 124
 Stupnice chromatická 199
 Stupnice moll melodická 31
 Subdominanta 3
 Subdominanta s přidanou sextou 59
 Subdominanta střídavá 27
 Subdominantní akordy 22
 Terckvartakord dominantní 51, 56
 Tercová příbuznost 23, 155
 Tón 1
 Tónina 5
 Tónina durová 9
 Tónina moll-dur 48, 64
 Tónina mollová harmonická 11, 28
 Tónina přirozená — aiolská 26
 Tóninový kruh 214
 Tóninový skok 136, 210
 Tóniny přirozené 9

Tóniny staré 245
 Tóny alikvotní 1
 Tóny harmonické 73
 Tóny melodické 73, 110
 Vedlejší kvintakordy v dur 21
 Vedlejší kvintakordy v moll 26
 Vedlejší nonové akordy 108
 Vedlejší septakordy 81, 86, 94
 Věta 69—72
 Věta prodloužená 205
 Věta volně stavěná 212
 Víceznačnost akordů 131
 Vybočení z tóniny 129, 132
 Závěr 45
 Závěr autentický 45
 Závěr celý 45
 Závěr klamný 24, 29, 46, 53
 Závěr plagální 45
 Závěr poloviční 45
 Závěr s dominantou 27
 Závěr se subdominantou 27
 Závěti 71
 Zmenšeně-malý septakord 65, 67, 81,
 88, 94
 Zmenšený septakord 65, 81
 Zvětšené obraty akordu 167
 Zvětšeně-velký septakord 81, 91
 Zvětšený krok 28
 Zvýšený VI. stupeň v moll 31

Otakar Šín: Úplná nauka o harmonii.

Díl I. Část textová. IV. vydání.

Díl II. Úlohy. V. vydání.

V září 1943

vydala Hudební matice Umělecké besedy v Praze.

Vytiskla Průmyslová tiskárna v Praze.

*Cena brožovaného výtisku dílu I. 96 K,
dílu II. 24 K.*

