

ÚPLNÁ NAUKA O HARMONII.

SEPSAL

LEOŠ JANÁČEK.

II. VYDÁNÍ.

V BRNĚ 1920.

NAKLADATEL ♦ A. PÍŠA ♦ KNIHKUPEC
KNIHKUPEC ČESKÉ VYS. ŠKOLY TECHNICKÉ V BRNĚ.

Dík

*upřímný vyslovuje za namahavou korekturu
textové části panu*

Pavlu Vášovi,

spisovateli a professoru české průmyslové školy v Brně

spisovatel.

- I. O spojích souzvuků.
- II. Prolínání souzvuku.
Typy taktové.
- III. Náporové spoje.
Vývin melodie.



Úvod.

Když dospěl jsem v poslední dny roku 1878 ve studiu H. Helmholtzova díla „Die Lehre von den Tonempfindungen“ k vysvětlování spojů souzvukových (a spojů dvou tónů) příbuzenstvím tónů založených na společných jejich svrchních¹⁾ a kombinačních tónech, nedůvěřoval jsem, že by malá váha a síla jejich stačila na všecken účín, kterým akkord ze skladby v mysl se vtírá, do ní padá, na ni nalétá, do duše bije, nás mrazí, krev ve tvář vhání a horko rozlévá.

Kdyby každý tón každého nástroje²⁾ vyzníval úplnou řadou svrchních tónů, kdyby ve spoji sledoval akkord po akkordu bezprostředně a tak i spletna jejich svrchních tónů se vázala, byl by vliv příbuznosti tónů na spoje souzvuků úplný a všestranný — „u všech živých tvorů, jež mají uši takové konstrukce jako my“, neboť teprve při pocitových tónech ozvou se v nás svrchní a kombinační tóny, t. j. ozve se příbuzenství. Zda-li toho vlivu příbuzenství nepostrádají spoje tónů a souzvuků toliko paměti uchované, připomenuté, spoje prázdným časem rozdvojené, na mysl jen tanoucí, do vědomí samy sebou se vyřinující? Nepostrádají; ale nevystačuje ono příbuzenství tónů na vysvětlenou, proč skladatel tanou na

¹⁾ H. Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen“ str. 458, 459.

²⁾ H. H. str. 330.

mysli nápěvy, vlnění harmonické plno teplého účinu a jisté spojitosti logické. Nejsou hudební myšlenky skladatelovy barvy tak zářivé, živé; je v nich jakýsi klid, ale jsou přece jisté spojitosti logické. Netřeba skladateli chvátat ke klavíru a přece je bezpečen jejich účinem.

Každý cítí i při pouhé vzpomínce lahodu a spojitost známé melodie.

Myslím, že vazba těchto myšlených hudebních obrazů spočívá na poměrech, jež vznikají t. zv. centrálním podnětem.¹⁾

Vztahy tónů tak navázané pronikají velká časová rozpětí a přes dlouhé časové přehradu ujednocují v současnosti v dlouhých pásmech hustě sražené akkordy.

*

Živých tvorů „uší takové konstrukce jako našich“ třeba si připamatovati i při straně 465. Helmholtzova díla, kde je řeč o přímé příbuznosti dvou souzvuků a o příbuznosti „druhého stupně“, i při str. 542.—544. o přímé, sprostředkované příbuznosti dvou tónů.

Všechnu takovou logiku spojitosti tónů a souzvuků přetrhla by i sebe drobnější pomlka. A pomlky ve skladbě jsou zrovna náplní tónového života; ne jinak než associačními²⁾ vztahy (odmyslíme-li krátké doznívání tónů pacitem) mohl býti do nich vnesen a přenesen i přes sebe delší generální pomlky.

*

I na těchto sprostředkovaných vztazích tónů bují průběhy affektů účinu aesthetického.

¹⁾ W. Wundt „Základy fyziologické psychologie“ I, str. 148. a dále.

²⁾ W. W. III. str. 535.

Skladatel pocífuje tento účin, ale v tvůrčí práci nejde jen za tímto účinem.

* * *

Ve svém spise „O skladbě souzvukův a jejich spojův“¹⁾ roztřídil jsem aesthetickými formami „celý materiál prvků syntaxe hudební, spojů souzvukových, a stanovil jsem účin obvyklých i méně obvyklých ve skladbě harmonických spojů.“

Ne tak na této práci si zakládám, ale jistě na myšlence hledat účin spojů souzvukových ve spletně tónů pacitových prvého souzvuku s pocitovými tóny druhého souzvuku a v rozuzlení spletny po důsledcích aesthetických forem.

Odkazuji v této věci na úvod I. a II. dotyčného spisu.

Ušly tehdy rozpoznání mnohé zjevy harmonické tak silně citěné, že není možno zapřítí jich, ale není též možno do přímého styku pocitového neb pacitového součástky souzvuků uvéstí a proto i jejich spojovací formy určití.

V prolínání souzvuků podávám vysvětlení oněch zjevů harmonických. Tato část domyšlena na podnět Dra O. Hostinského.

Částky silné představy souzvuku, i když se v různých dobách — ne současně — v rozličných délkách, v přerozmanitých harmonických složeních vyskytuji, přece se shledávají, v souzvuk doplňují. Pravíme, že taková silná představa souzvuku prolíná i dlouhé harmonické osnovy, z nich se vynořuje.

* * *

¹⁾ Praha, Fr. A. Urbánek, r. 1897.

K poznání sčasovacímu dospěl jsem studiem nářeků mluvy.

V důsledcích sčasovacích pojmají se, odlišují se a v mysli samovolně se rozkládají po sčasovacích vrstvách, jež jsou výrazem a věrným odleskem určitých ustálených životních nálad, jak souzvuk, tak jediný tón, tak souzvuky, tak jejich spoje a osnovy spojují!

Na různých sčasovacích vrstvách skladby poznáme jejich vlastní akkordy, odchylné od souzvuků jiných vrstev, poznáme harmonický dojem, světélkující skrz všechny vrstvy jeho měnlivost účinu při každé změně tempa.

Vlastní každé sčasovací vrstvě proudy harmonické řízeny a vázány jsou prolínáním souzvuku, jenž tenkostí myšlenky rozestírá se po všech vrstvách.

*

Není nad sčasovací pravdu, která leží ve slově, jehož slabiky jistou fází vyvěrající nálady životní do rovných dob jsou napiaty.

Není nad sčasovací pravdu rytmu ze slov v mluvě. Porozumíme a vycítíme z toho rytmu každý záchvěv duše; jím přenáší se na nás a věrnou ozvěnou budí se v nás. Takový rytmus není jen výrazem mého nitra, ale svědčí i o prostředí, okolí, všech mesologických vlivech, v kterých se nalézám — je dokladem vědomí určité doby.

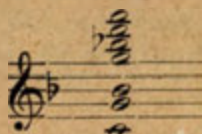
Na sčasovce rovných dob vycítíme ustálenou na ní náladovost. Ji shrnujeme rovné tóny ne jen jediného hlasu, ale rovné tóny hlasů v souzvuku. Ji shrnujeme a pojmáme ne jen souzvuk o rovných tónech ve všech hlasích, ale i spoj

souzvuků o rovných dobách, t. j. o jedné náladové sčasovací vrstvě.

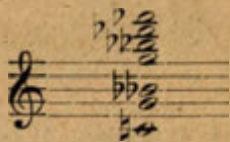
Po těchto vrstvách rozkládají se **samovolně** v duši harmonické představy každého hudebního díla. K jeho studnici pravdy sčasovací a harmonické vedou nás jedině tyto jasně životní náladou vytisknuté stopy.

* * *

Cítíme příšerná slova Elektry¹⁾ i na souzvuku



undecimovém; přívalem slov jak by stlačen byl na tvar



Zrůdnost tvarů odpovídá souzvuku *nono-
vému a—cis—e—g—h* naproti předcházející tonině *a moll* téhož I. stupně o volně nelibozvučném

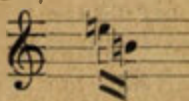


¹⁾ R. Strauß, Elektra; klav. výtahu str. 26—27.

„Jak z převržených džbánů ze spoutaných vrahů
poteče (krev) jedním klokotem; jejich života život vy-
chrstne se bystrinou vzedmutou.

VI

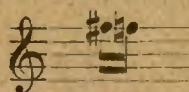
tónu *C* v bassu, který teprve v konci třetího E taktu dospívá tónu harmonického *H* (*Ces*). Na tomto vztažném souzvuku zableskne se motiv



K jeho tónu e^2 , v prolínání připjatém (spojovací formou $(5) - 5$) na kompaktní souzvuk $[7]$ při-

smekne se průchodový tón harmonický h^1 . Obraz harmonický tímto motivem ze 4. sčasovací vrstvy se nemění.

Druhý motiv téže břitkosti časové

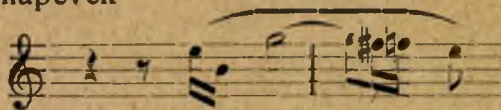


pozměňuje ve své době souzvuk $[7]$ na terc-

decimový výsledný souzvuk 4 při základním tónu $[7]$

a , o průchodovém tónu f^2 .

Obadva motivy zakončením sčasovacím spojeny v nápěvek



*

Vypsáný obraz harmonický svědčí o nejvyšším a nejnovějším stupni harmonického myšlení.

Na vztažném souzvuku bují nový sčasovací a harmonický život. Je zřejmo, že bez po-

znání sčasovacího bychom vztahům harmonickým neporozuměli.

Rozborem,¹⁾ jehož způsobu se přidržuji, vynikne plně obraz harmonický.

Výsledná sčasovka:



4. vrstva



[7] harm.
6 průch.

4 průchodový
[7] výsledný
6 souzvuk

3. vrstva



[7]
6

2. vrstva



0

1. vrstva




[7]
6

Sčasovací dno:



I prolínající souzvuk
[7] vztažený sedmi
6 hlasy určený

atd.

Souzvuk I prolíná celou dobou  do
[7]
6
všech vrstev sčasovacích.

Jen nepřípadně vleklé tempo vyzdvihlo by
souzvuk 4
[7]
6

¹⁾ Týká se příkladu na str. 390.

VIII

Tíseň harmonickou cítíme na obojích motivech šestnáctkových; jimi způsobené výseky harmonické



odlišujeme od ostatního kompaktu harmonického, tak jako každý odstín, fási náladovou našeho života.

Tímto příkladem znázorňuji třídění harmonické po sčasovacích vrstvách.

Užívám často dokladů z Wilh. Wundtových „Grundzüge der physiologischen Psychologie“ (Lipsko, Engelmann, 1912) zkratkou W. W. Svou theorii o spojích souzvuků, o výsledných souzvucích, o prolínání souzvuků, o sčasování, o typech taktových budoval jsem samostatně již od roku 1881 (o spojích souzvuků). Doklady W. Wundtovy physiologicko-psychologické pro svou theorii shledal jsem teprve v září roku 1914.

Brno, 18. září 1919.

Leoš Janáček.

I. díl

o spojích souzvuků.



Tón buď jen slyšíme, neb jej i hrajeme, zpíváme; jen pocítujeme neb i poznáváme. Zní z nástroje (pocit), ale tane nám ještě na mysli, když právě dozněl (pacit).

1. měsíc.
32 vyučovací
hodin.

Vzplane na mysli horký, v rychlosti bezděčné (radost skladatelská) i podnětem vnitřním, centrálním.

Ze všech životních nálad bere tón po každé zvláštní nádech.

* * *

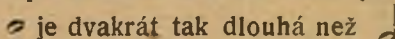
Sčasovací i melodické i souzvukové tvary nejzřejmější jsou na pocitových tónech; ty budí nejjistěji zálibu krásna.

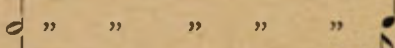
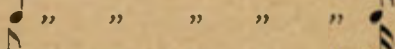
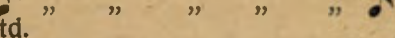
Učení o souzvucích a jejich spojích zakládám nejen na pocitové, ale i na pacitové formě tónu.

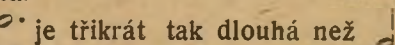
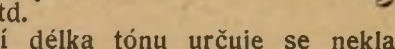
* * *


Předběžné vědomosti.

K notaci.

1. Toliko poměrná délka tónu je notou určena: na př.  je dvakrát tak dlouhá než

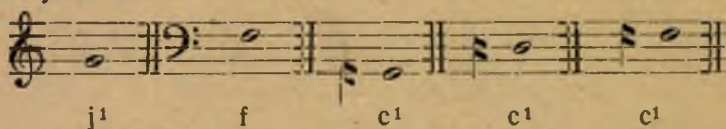
 " " " " "
 " " " " "
 atd.

 je třikrát tak dlouhá než
 atd.

Absolutní délka tónu určuje se neklamně Mälzlovým metronomem (M. M.). Notujeme dobu jedné vteřiny notou půlovou .

Tóny sledují za sebou, nápěvem; v souzvuku ozývají se zároveň.

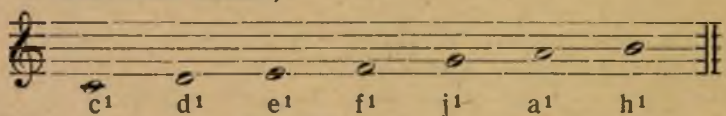
2. Noty na linkovém řádku jen přibližně jdou za výškou tónu; teprve klíčem váže se na notu jméno i výška tónu.



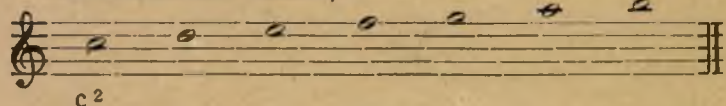
Klíč platí pro celý řádek, dokud by nebyl nahrazen jiným klíčem.

3. Oktávy objemu tónového.

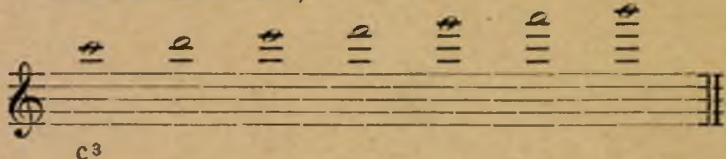
Čárkovaná oktáva,



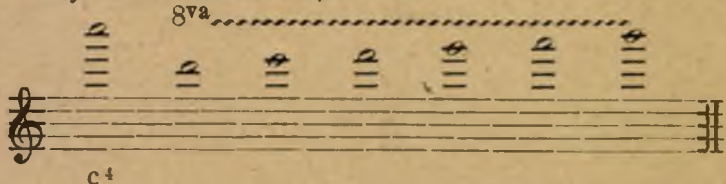
dvoučárkovaná oktáva,



tříčárkovaná oktáva,



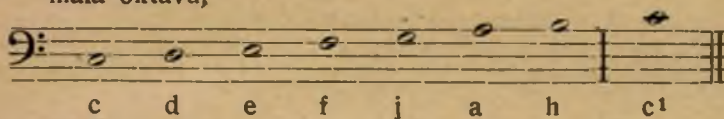
čtyřčárkovaná oktáva,



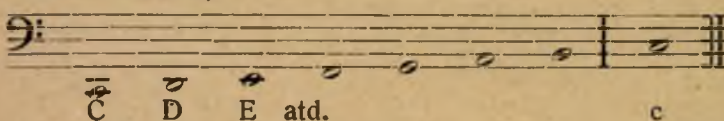
Tóny jsou dotud spojeny, dokud je lze v mysli srovnávat; i páska pouhé vzpomínky stačí.

* * *

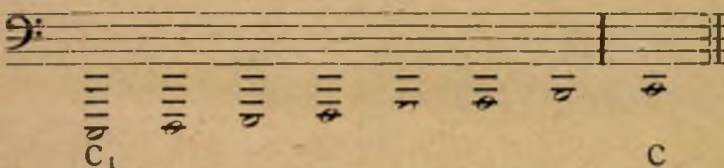
malá oktáva,



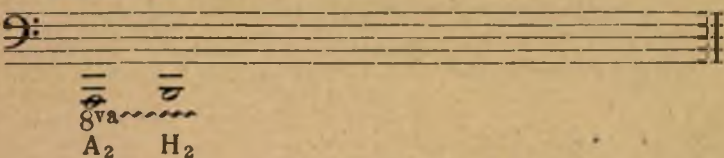
velká oktáva,



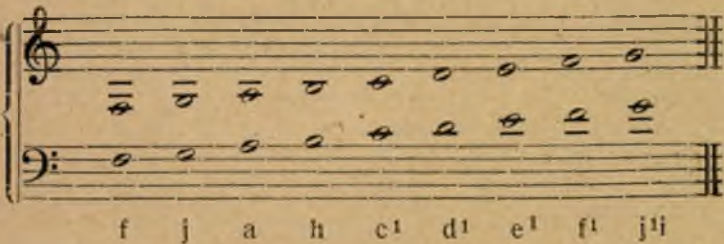
kontraoktáva,



subkontra



Dvojí notace těchže tónů.



Nejtůžejí jsou tóny spojeny, když nový tón vpadá do pacitu předcházejícího tónu.

4. Půltón.

Nejmenší v hudbě naší užívaný rozdíl výšek dvou tónů nazývá se půltónem.

Je mírou při srovnání výšek tónů.

Nota s křížkem \sharp znamená tón o půltón vyšší nežli bez křížku; nota s be \flat znamená tón o půltón nižší nežli bez be.

cis	dis	fis	jis	ais
-----	-----	-----	-----	-----

des	es	jes	as	hes
-----	----	-----	----	-----

cis—des znamená při temperovaném ladění tentýž tón; podobně dis—es, fis—jes, jis—as, ais—hes.

Podobně se rovná e—fes, eis—f, his—c, ces—h.

Nota s dvojitým křížkem \times znamená tón o celý tón vyšší, nota s dvojitým be $\flat\flat$ tón o celý tón nižší.

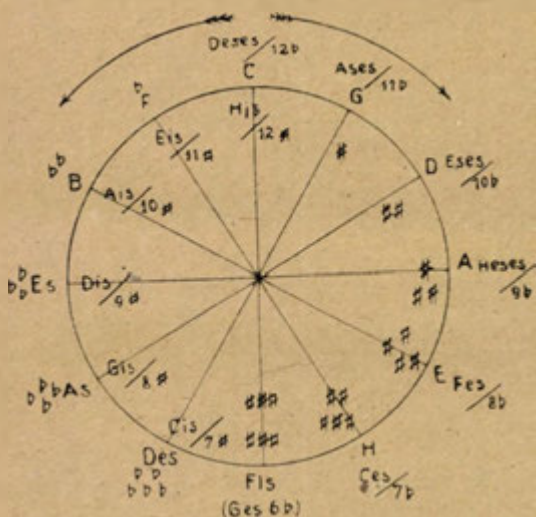
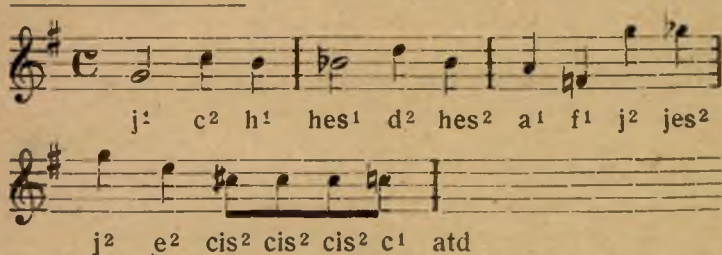
\times
cisis¹ = d

feses = es = dis

5. Křížky \sharp neb be \flat , předepsány za klíčem, platí pro celou skladbu, dokud není jiného předepsání neb dokud není odračky \sharp u případných not.

Posuvka kteréhokoliv způsobu $\sharp \times \flat \flat\flat$ u noty platí pro další stejnojmenné noty v mezi jednoho taktu, dokud není jinou posůvkou u téhož jména not nahrazena.

Účin stupnice tvrdé i měkké vyplývá z tohoto pevného svazu a jeho rozuzlení.




6. Přehled stupnic.

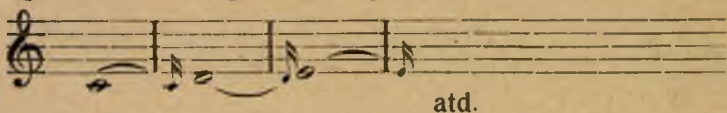
Kvintový kruh směrem na pravo ukazuje nám přehled všech tvrdých stupnic s křížky.

Kvartový kruh směrem na levo ukazuje nám přehled všech tvrdých stupnic s be.

Stupnic užívá se zpravidla do šesti ♯ a do šesti ♭.

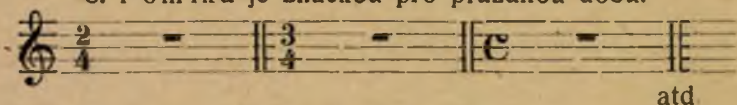
7. Rovné doby jsou sčasovací podstatou taktu. Obvyklé způsoby taktů. Předznamenání taktu. Taktování.

Označíme-li notou  pacitové doznívání předcházejícího tónu, bude patrna spletna tohoto předcházejícího s následným tónem.

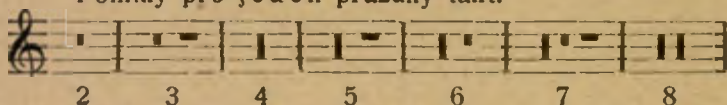


Spletna tónu c^1-d^1 , d^1-e^1 atd. má délku pacitového tónu.

8. Pomlka je značkou pro prázdnou dobu.



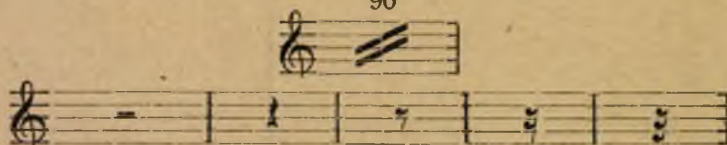
Pomlky pro jeden prázdný takt.



Pomlky pro dva, tři atd. prázdné takty.

Větší počet prázdných taktů píše se číslem nade dvěma rovnoběžnými čarami. Na př.

90



Půlová, čtvrtová, osminová, šestnáctinová, dvaatřicetinová atd. pomlka.

9. Intervally jsou poměry tónů ve stupnici.

Tentýž stupeň s tímž stupněm na př. I s I, III s III atd. v C dur neb moll, v Es neb es moll atd. dělá primu; vedlejší stupně, I : II, V : VI atd. dělají sekundu, třetí stupně dělají tercii, čtvrté stupně kvartu, páté stupně kvintu, šesté sekstu, sedmé septimu, osmé oktávu.

Při intervallu třeba mít na mysli dva tóny umístěné ve stupnici. Na př. tóny e : j jsou třetí

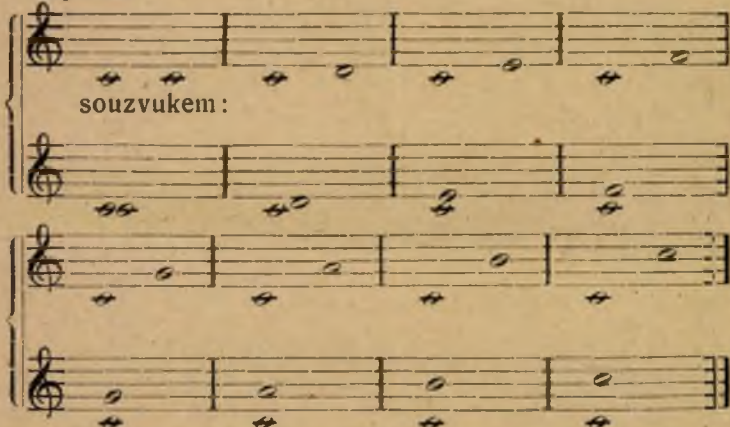
Spletna je sice velmi krátká, ale přece působivá sama o sobě i v rozuzlení svém. Rozuzlí se, jakmile vymizí pacit předcházejícího tónu.

stupně ve stupnici (v C dur; e mol, J dur, D dur atd.) jsou tudíž tercií.

10. Intervaly od prvního stupně v dur stupnici ke všem ostatním tónům dotyčné stupnice jsou velké intervally.

Na př. v C dur,
nápěvně:

souzvukem:



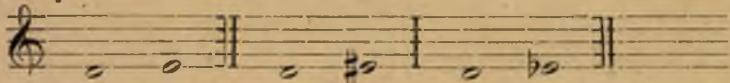
The image shows four staves of music, each containing a C major scale (C-D-E-F-G-A-B-C). The notes are written in a simplified notation with stems and flags. Lines connect notes that are a third apart across the staves, illustrating the concept of thirds in a scale.

Při určování velkých intervallů třeba vždy míti na mysli dur stupnici, jejímž prvním stupněm je nižší tón intervallu.

11. Intervally zvětšené, malé, zmenšené.

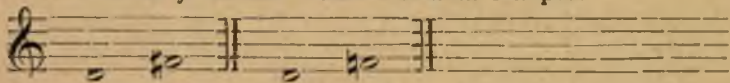
Sekunda je kromě velké zvětšená a malá.

Na př.:



The image shows a single staff of music with a C major scale (C-D-E-F-G-A-B-C). Lines connect notes that are a second apart (adjacent notes in the scale), illustrating the concept of seconds.

Terce je kromě velké i malá. Na př.:

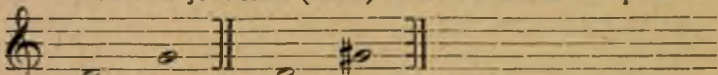


The image shows a single staff of music with a C major scale (C-D-E-F-G-A-B-C). Lines connect notes that are a third apart (C-E, D-F, E-G, F-A, G-B, A-C), illustrating the concept of thirds.

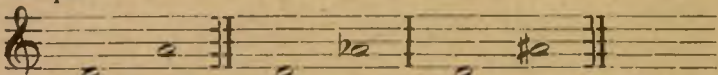
Nejcitlivější místa na stupnici jsou tam, kde se objevuje **půltón**.

Dojem jasu (tvrdomi)^{*} a slinu (měkkosti)^{*} dur-
a případně moll stupnic leží na souzvuku z prvního,
třetího a pátého stupně dotyčných stupnic.

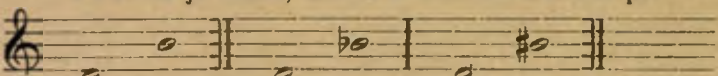
Kvarta je velká (čistá) a zvětšená. Na př.:



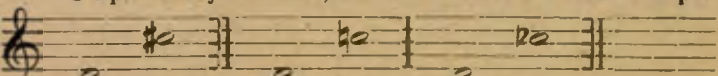
Kvinta je velká (čistá), malá a zvětšená.
Na př.:



Seksta je velká, malá a zvětšená. Na př.:

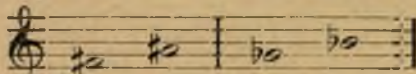


Septima je velká, malá a zmenšená. Na př.:

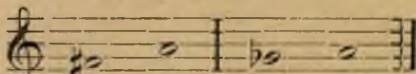


12. Malá terce zní v temperovaném ladění tak, jako zvětšená sekunda; zvětšená kvarta zní jako malá kvinta; zvětšená kvinta zní jako malá seksta; velká seksta zní jako zmenšená septima; zvětšená seksta zní jako malá septima.

Přejmenování intervallu na jiný, ale stejně znící intervall nazývá se enharmonickou změnou.

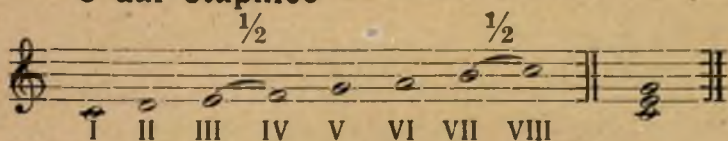


fis—ais přejmenované na jes—hes není enharmonickou změnou; intervall zůstává vždy tercií.

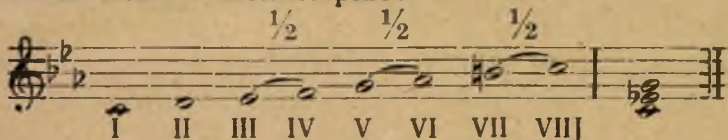


fis—a (malá terce) přejmenovaná na jes—a (zvětšená sekunda) je enharmonickou změnou.

C dur stupnice



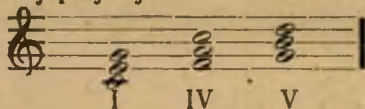
harmonická c moll stupnice



Souzvuky na základě diatonickém mohou býti dvoj- až sedmizvukem; upravují se čtyřhlasně. Je to první ze slohových prací.

* * *

Trojzvuk po tercích složený zní nejlahodněji a nejspojítěji.



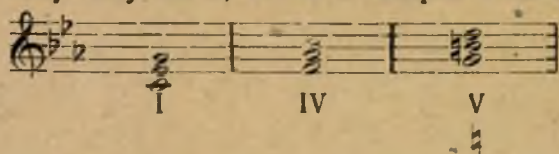
Trojzvuky na prvním, čtvrtém a pátém stupni v C dur složené.¹⁾

¹⁾ S vývojem stupnic, dur i moll, probírá se současně určení velkých intervallů a trojzvuků na I., IV. a V. stupni.

¹⁾ Všechny notové příklady třeba znát ve všech toninách.

13. Cit buzený tónem nazývá se toninou. Tonina nabývá určitosti nadvládou jednoho tónu mezi ostatními: základný tón toniny. Jeho změna dělá modulaci, spoj tonin. Vládne-li v tonině velká terce k základnému tónu (velký trojzvuk), dostává určitost tvrdé toniny (dur toniny); malá terce k základnému tónu (malý trojzvuk) dává jí ráz moll toniny. Každá stupnice vzbudí případnou (stejnojmennou) toninu, ale tonině nemusí odpovídati celá stupnice.

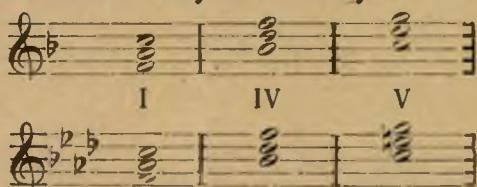
Trojzvuky na I., IV. a V. stupni v moll.



O každém souzvuku, složeném po tercích, říkáme, že je v prvotvaru; i trojzvuk tak složený je v **prvotvaru**.

V prvotvaru je nejnižší tón základný.

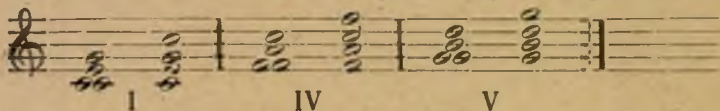
Trojzvuk s velkou tercií a kvintou od základného tónu nazývá se velký, s malou tercií a velkou kvintou nazývá se malý.



V dur na I, IV. a V. stupni jsou velké trojzvuky, v moll na I. a IV. stupni jsou malé trojzvuky, na V. stupni je velký trojzvuk.

Čtyřhlasná úprava trojzvuku.¹⁾

Zdvojíme-li základný tón u velkého a malého trojzvuku unisonem (v téže výši) nebo vyšší oktávou, nezmění se jeho dojem trojzvukový.



Nejnižší hlas nazývá se bass, nejvyšší soprán; níže sopránu je alt, níže altu je tenor.

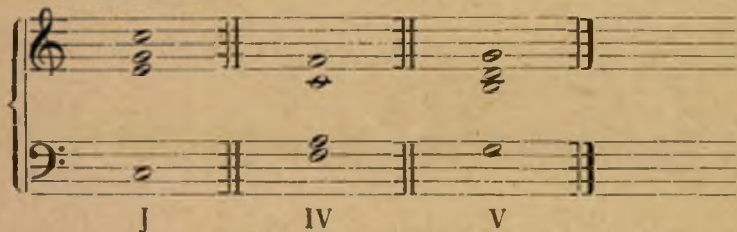
¹⁾ Simultání účín mnohosti dojmů; maximalní optimum 4—6 dojmů dělá objem vědomí. W. W. III. str. 325.



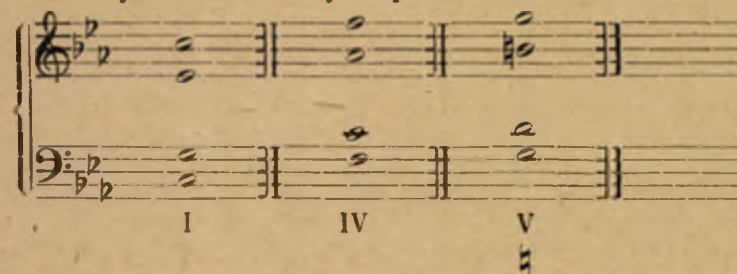
Jednotného dojmu souzvuku dociluje se v **rozsahu** buď úzkém nebo širokém.

Čtyřhlasně, v úzkém rozsahu, skládáme trojzvuk v tomto pořádku,

na př. trojzvuk I. stupně v C dur, *c—e—j*: do bassu se napíše základný tón (*c*), do sopránu jeho zdvojení (*c*²). Zbývají ještě tóny *e* a *f*; alt obdrží z obou tónů onen nejbližší k sopránu: *j*¹; pro tenor zbývá *e*¹.



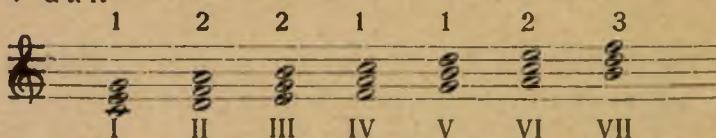
V širokém rozsahu nedá se do altu tón nejbližší k sopránu, přeskočí se a vezme se následující následný v pořadí souzvukovém.



Mezi tenorem a altm ať v žádném rozsahu není rozpětí oktávy.

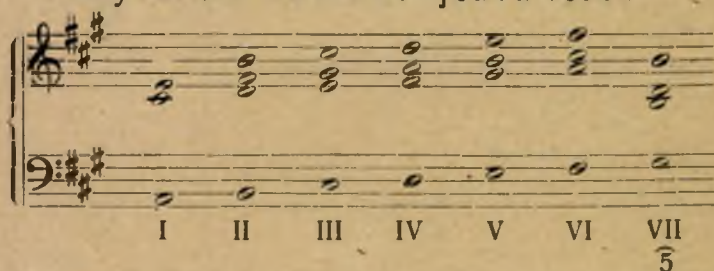
* * *

Trojzvuk v prvotvaru na všech stupních •
v dur.

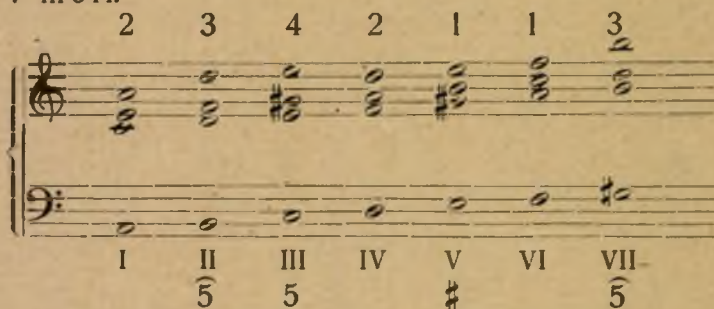


Na VII. stupni je trojzvuk z malé terce
a malé kvinty: zmenšený trojzvuk.

Čtyřhlasně má zdvojenou terci.



Trojzvuk v prvotvaru na všech stupních
v moll.



Na III. stupni je trojzvuk z velké terce
a zvětšené kvinty, **zvětšený** trojzvuk.

Velký trojzvuk (1) nalézá se na I. v dur,
na IV. v dur,
na V. v dur i moll,
na VI. v moll.

Malý trojzvuk (2) nalézá se na I. v moll,
na II. v dur,
na III. v dur,
na IV. v moll,
na VI. v dur.

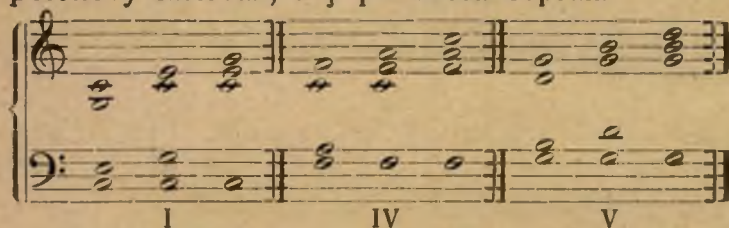
Zmenšený trojzvuk (3) nalézá se na II. v moll,
na VII. v dur i moll.

Zvětšený trojzvuk (4) nalézá se na III. v moll;
zní nejlahodněji se zdvojenou tercií.

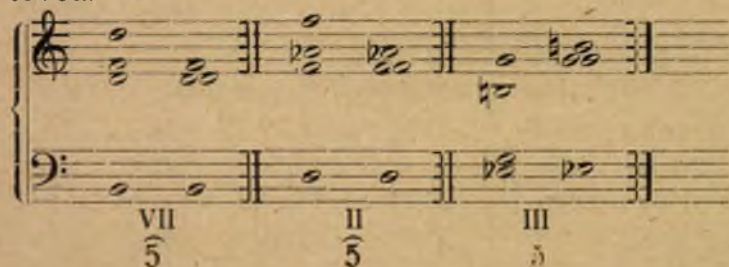
Intervall mezi bassem a sopránem
nazývá se **polohou**.

Z kterých intervallů se souzvuk skládá, ta-
kové má i polohy.

Velký a malý trojzvuk se zdvojeným základ-
ným tónem má polohu oktávovou, tercovou a
kvintovou. Skládá-li se souzvuk, píše se napřed
polohový intervall, t. j. po bassu soprán.



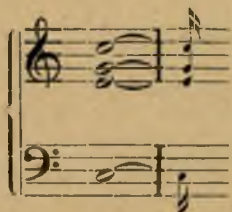
Zmenšený a zvětšený trojzvuk při
zdvojené terci mají polohu tercovou a kvin-
tovou.



Nezapomínejme, že není konce souzvuku u taktové čáry, není mu konce za notovanou jeho délkou. Vyznívá ještě pacitem za taktovou čarou i za délkou notovanou.

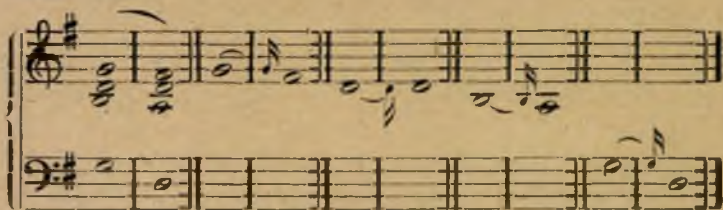
Pacitové vyznívání trvá až $\frac{3}{10}$ vteřiny; v $\frac{1}{10}$ vteřiny klesá na $\frac{1}{10}$ své prvotní síly.

Jsmo pod jeho dojmem, i když je přehlšován.



Notou ♪ označuji pacitové vyznívání.

Sledujme hlas sopránový v těchto dvou souzvucích:



Tón fis^1 zní zároveň s pacitem tónu j^1 a po době ♪ vypadá z tohoto svazu.

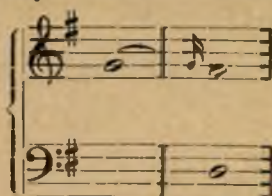
Podobně je tomu s každým hlasem.

Má-li býti vazba souzvuků (spojí) pevná, nedostačí, aby jen části souzvukové (hlasy) byly spojeny; třeba aby každý hlas měl styk (současné znění) i se základním tónem, fundamentem druhého souzvuku.

Tomu tak je. Základný tón druhého souzvuku nezní jen současně se všemi tóny svého souzvuku, ale i s pacitovými tóny předcházejícího.

To je onen tmel, ona silná **spletna** tónů, jež váže oba souzvuky; její rozuzlení t. j. uvolnění druhého souzvuku od pacitových tónů prvního, dává zář krásy i **ráz** spoji souzvuků.

Přesvědčme se o účinu vazby jednotlivých hlasů se základným tónem druhého souzvuku.



Hrejme to způsobem klavírním; vyčkejme déle na době ♪ — spletna tónů d—fis¹—j¹ nás dráždí — pustíme klávesu pacitového tónu j¹ ♪ — a takové rozuzlení nás jistě uspokojí.

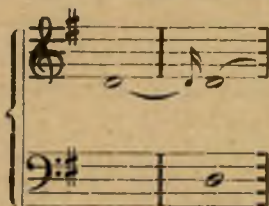
Ve hře té je jediná nepravda: přílišné sesílení pacitového tónu.

Tuto vazbu vyslovuji intervallem základního tónu k pacitovému (4) a intervallem rozuzlení, t. j. základního tónu k pacitovému tónu téhož hlasu: —3.

Oba intervally, z nichž prvnímu říkám zpětný intervall, znázorňují celou vazbu (4)—3, **spojovací formu**¹⁾ toho hlasu: **kvarta vzrušená tercií**.

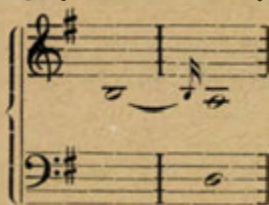
¹⁾ Po sčasovací stránce uznává se spojovací forma simultaním spojením dob. W. W. III. str. 81.

Spojovací forma altu se základným tónem



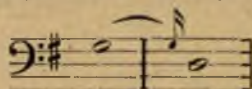
je (8)—8 oktáva zesílená.

Tenorová spojovací forma je



(6)—5 seksta usměřená kvintou.

Bassová spojovací forma je



(4)—1 kvarta zaměněná primou.

Všechny spojovací formy (bassová podtržena)

(4)—3

(8)—8

(6)—5

(4)—1

dělají ráz tohoto spoje.

Závislý na tónech každého hlasu cit vyvinuje
a zakončuje se ve spojovací formě v affekt.

V každém spoji čtyřhlasných souzvuků dospívá množství průběhů affektů.

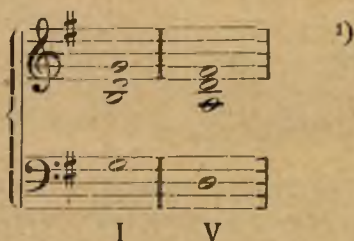
Nejsilnější z nich vážou se v zakončení na základný — nejsilnější — tón druhého souzvuku s každým hlasem ve spoji.

Jsou čtyři a theorii stačí na vystihnutí rázu spoje.

Smír, vzruch, sesílení, záměna, jsou jména přibližného citění aesthetického.

Výslednicí tohoto citění lze třídit spoje souzvuků.

Podle kvarty vzrušené tercí nazval bych spoj vzrušivým.



Spojen I. s V. stupněm v J dur; základní tóny tvoří kvintu: **kvintový spoj.**

* * *

Změnou poloh přesmykují se spojovací formy; jen bassová zůstává.

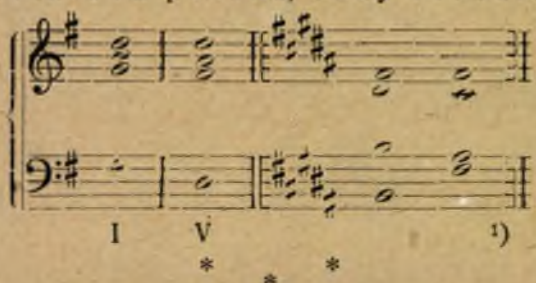
1) Doklad pro spoj po časové stránce: (W. W. III. str. 45.) Když přijde druhý dojem (souzvuk), když již první zmizel, ztrácíme časový vztah, rychlost.

Dojmy po sobě, sukcesivní, při nejmenším jednou částí svého průběhu mají býti bezprostředně ve vědomí spojeny.

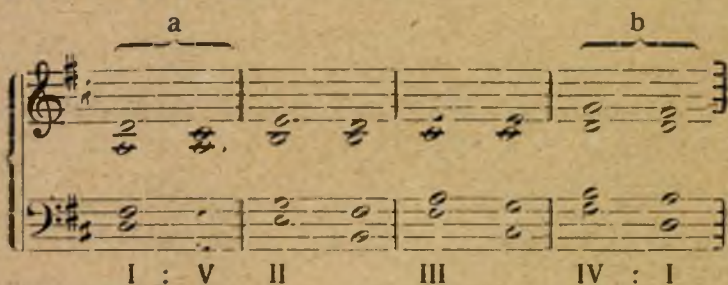
Tercová poloha, úzký rozsah.



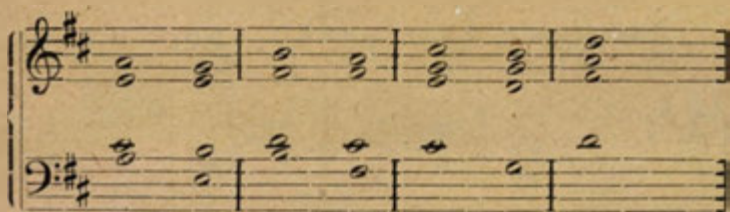
Kvintová poloha, úzký rozsah.



Spoj kvintový, neb jakýkolvěk spoj, nahromaděný vždy po stejném intervallu, t. j. buď o sekundu, neb terci, neb kvartu atd. vždy výše neb níže, nazývá se stupňováním, progressi neb sekvencí.



¹⁾ Při určování zpětného intervallu vždy si myslíme základný tón nejniže.

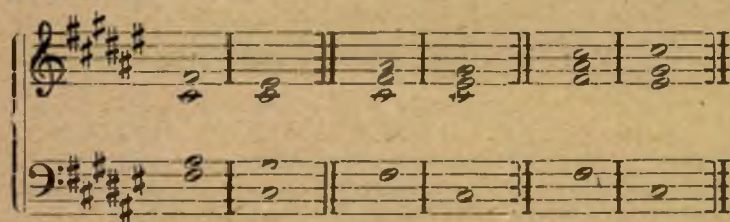


Progressi povznáší se stejný průběh afektů.

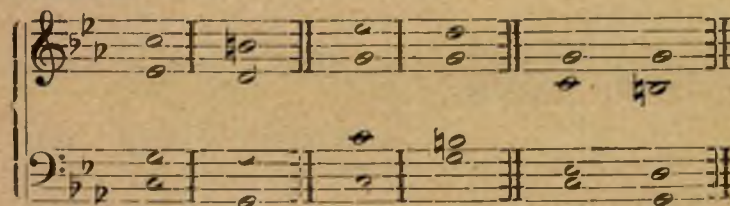
Kvintový spoj I : V nazývá se **poloauthentickým závěrem (a)**;

Kvintový spoj IV : I nazývá se **plagalním závěrem (b)**.

Poloauthentický závěr v úzkém rozsahu.



Poloauthentický závěr v širokém rozsahu.



I

V

*

*

*

*

Progresse kvintového spoje v moll.
a

The musical score is written for piano in G minor (one sharp, F#). It consists of two systems of staves. The first system shows a progression from the first degree (I) to the fifth degree (V), with a sharp sign indicating the key signature. The second system shows a progression from the fifth degree (V) to the second degree (II), and then from the seventh degree (VII) to the fourth degree (IV). The notes are written in a simple, clear style, with stems and beams indicating the rhythm.

I : V III : VII

V : II VII : IV

a) Zvětšený trojzvuk nezní lahodně; příčina toho je ve kvintě zvětšené proti oběma tercím. Je zvykem užívat zvětšeného trojzvuku jen tehdy, má-li „přípravu“, t. j. vyzní-li její vrchní tón již v předcházejícím souzvuku (sesilovací forma spojovací).

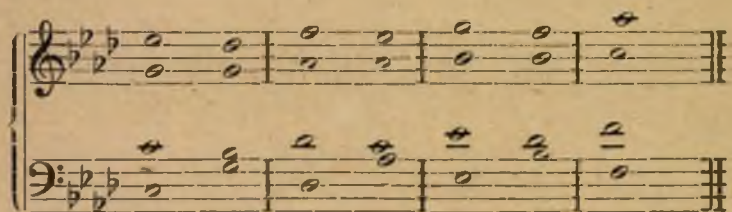
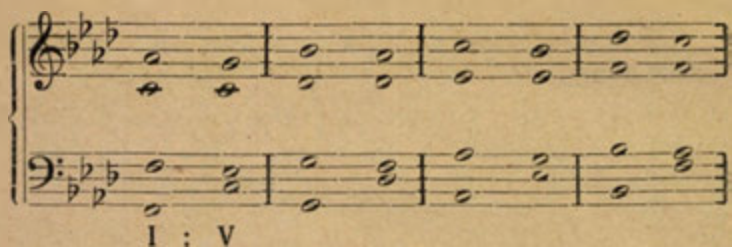
V progressi mollových tonin užívá se na III. stupni místo zvětšeného trojzvuku velkého trojzvuku,

na VII. stupni místo zmenšeného trojzvuku velkého trojzvuku,

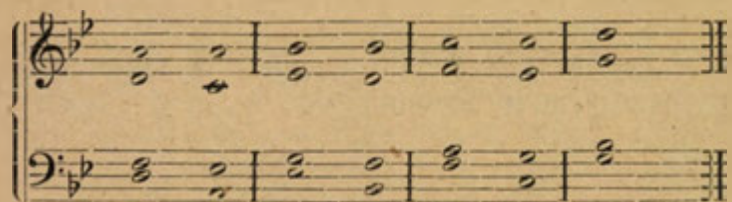
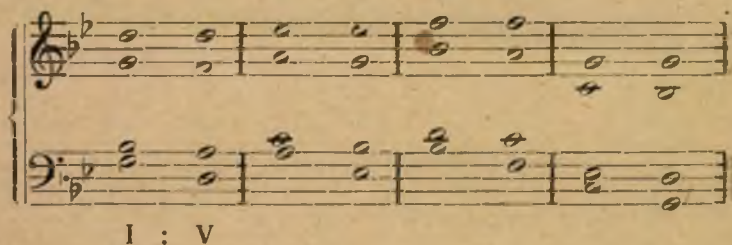
i mnohdy na V. stupni místo velkého trojzvuku malého trojzvuku.

Tyto trojzvuky slují tu **pozměněné, alterované**. Jejich spojovací formy jsou lahodnější.

* * *



Progresse kvintová z tercové polohy širokého rozsahu.

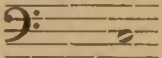


Progresse kvintová z kvintové polohy širokého rozsahu.


* * *

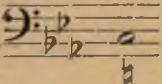
Stručné označení souzvuků, číslovaný bass.

1. Bassový tón znamená vždy trojzvuk v prvotvaru jakéhokoli zdvojení, jakéhokoli polohy a jakéhokoli rozsahu.


 znamená trojzvuk *c—e—j*.

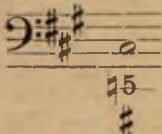
2. Změna na terci označuje se posúvkami.

 znamená trojzvuk *c—es—j*,

 znamená trojzvuk *c—e—j*.

3. Zvýšení kvinty označuje se $\sharp 5$ neb $\sharp 5$,
snížení kvinty označuje se $\flat 5$ neb $\flat 5$.

 znamená *c—e—jis*,

 znamená *cis—eis—j*.

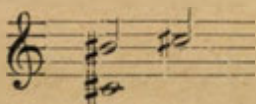
Zmenšený trojzvuk označuje se $\widehat{5}$, odpovídá-li předepsaným posúvkám.

Kvartový spoj.

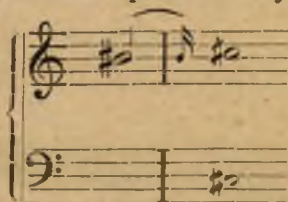
2. měsic.

32 vyučovací
hodin.

Dojem **smíru** klade se na mysl, vyzní-li oktáva po velké septimě; on působí ať vyzní tyto intervally pocitem



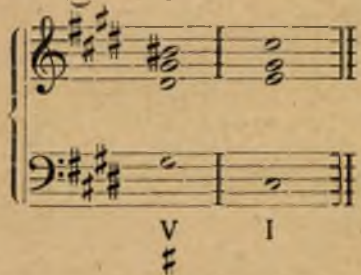
ať si na klavíru sesílíme pacitové vyznívání septimy



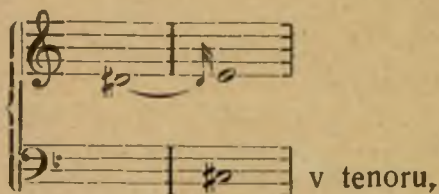
i v oktávě přehlušující pacitové vyznívání septimy neztrácí se styk těchto dvou intervallů (7)—8: styk protiv největších, zrovna lepkavý.

Nevyznět oktávě po septimě, nevyznět v té blízkosti, je jak by přelamovat nápěvek, trhat živou nitku jeho: tak citlivý je tento svaz.

Mimo smír (7)—8 je v kvartovém spoji



ještě smír (2)—3



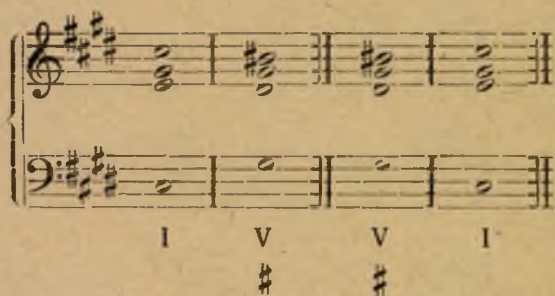
v bassu je záměna (5)—1,

v altu je sesilení (5)—5.

* * *

Kvartovým spojem zavládne plno klidu a smíru. Dáváme kvartový spoj V : I stupněm na konec skladby. Nazývá se celým, autentickým závěrem.

Odpovídá-li vzruch kvintového spoje otázce, je kvartový spoj dobrou odpovědí.



* * *

Kvartový spoj za kvintovým ve všech polohách:

I V V I I V
#

V I I V I
#

Každý **vzruch** způsobuje dojem zvětšení, jemuž je blízký dojem stoupání.

(Člověk rozrušený, rozčilený roste na hrdinu neb i na planého velikáše.)

Při uklidnění, jakby v objemu nás ubývalo, sklesneme.

Harmonisace bassu.

Skladba načrtnutá číslovaným bassem vypracuje se čtyřhlasně. Dbá se nejzpečnějšího nápěvu.

1.

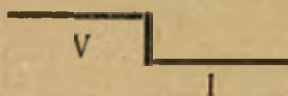
Methodický postup harmonisační:

1.

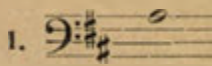
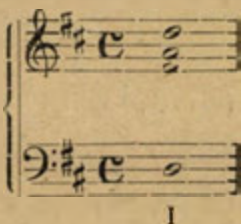
znamená velký trojzvuk d—fis—a;

I vzrušivý ráz kvintového spoje budí dojem stoupání, kvartovým spojem jak bychom padali; je to následek jeho usmírného rázu.

Z V. stupně padáme na I. stupeň; V. stupeň je tudíž prvním harmonickým vrcholkem nad I. stupněm, který jest tonickým souzvukem, harmonickým dnem. V určité tonině cítíme blízkost souzvuků V. a I. stupně.

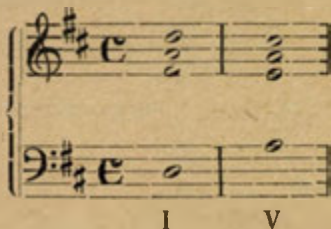


Začínáme nejplnější polohou, oktavovou:



znamená velký trojzvuk a—cis—e; jeho tvar, poloha i rozsah má vyplývat z nejúčinnějších spojovacích forem těchto dvou souzvuků. Jsou to spojovací formy kvintového spoje (str. 16)

4. Tyto spojovací formy všech hlasů, bassovou počínajíc, se vytknou a provedou.



Progresse kvartového spoje z oktavové polohy úzkého rozsahu:

I : IV II 5 III IV

5.

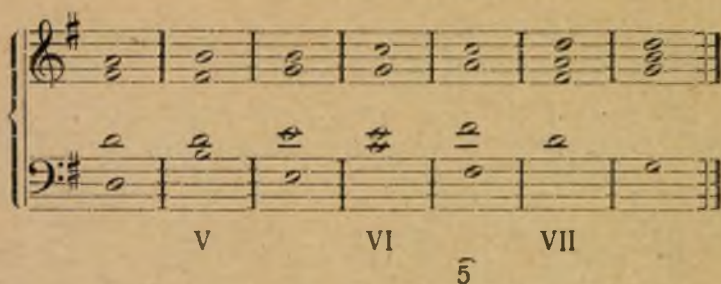
znamená trojzvuk malý e—j—h; jeho tvar, poloha i rozsah opět vyplývá ze spoje s předcházejícím V. stupněm, opět kvintového spoje.

6. Skladbička dorůstá tím způsobem konce. Harmonisováním navykáme logičnosti, důvodnosti v myšlení harmonickém.

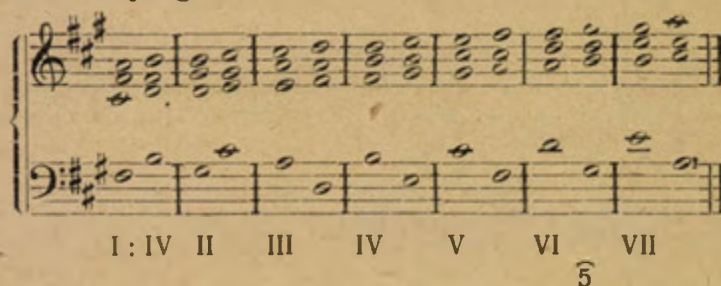
Vypracovaný příklad:

I V II V I

I V II V I



Kvartový spoj z tercové polohy, úzkého rozsahu, v progressi:

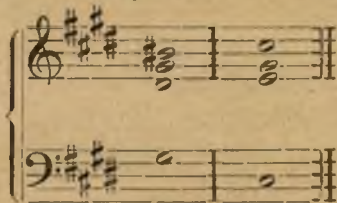


* * *

Spojovací forma (7)—8, septima usmířená oktávou, osvětluje záhadu dovozací, nutné očekávání souzvuku jistého stupně.

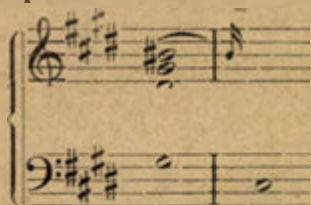
V této spojovací formě stojí vedle sebe největší protivy (dissonance vysokého stupně vedle největší konsonance) — kdo je jednou pocítil těsně za sebou, žádá si vždy jejich účinu; ony na sebe volají; slyšet septimu, i chci po ní v zápětí oktávu.

V kvartovém spoji .



V I
7

vážou se na septimu



(7)

vší silou současnosti a stejným stupněm
jasností všechny části prvního souzvuku, V. stu-
peň; na oktávu



I 8

váže se tímž zákonem současnosti a stej-
ným stupněm jasností celý trojzvuk I. stupně:
proto nejen septima (7), ale celý její
stejnorodý souzvuk (celý V. stupeň)
volá nejen po okávě, ale po celém je-
jím souzvuku, po I. stupni —; zní-li V.

stupeň, očekávám po něm a konečně i chci po něm I. stupeň.

Obraťme poslední větu; chci-li, aby s nutností vyzněl souzvuk I. stupně, položím před něj souzvuk V. stupně — pravíme, že V. stupeň logicky, důvodně žádá I. stupeň, že V. stupeň dovozuje I. stupeň.

Všechny spoje akkordů, jež mají spojovací formu septimy usmířené oktávou (7)—8, jsou **dovozovací**; i kvartový spoj je dovozovací.

Kvartová progresse z kvintové polohy úzkého rozsahu:

I:IV II III IV V VI VII

5 5

* * *

Kvartová progresse z kvintové polohy širokého rozsahu:

I:IV II III IV V VI VII

5 5

Kvartová progresse z tercové polohy širokého rozsahu:

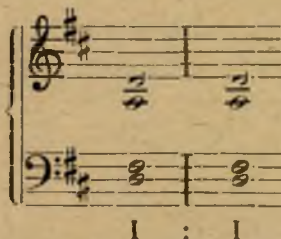
I:IV II III IV 5 V VI VII
5

* * *

Kvartové progresse z oktavové polohy širokého rozsahu:

I:IV II III IV 5 V VI VII
5

Primový spoj.



Primový spoj je obrazem naprostého harmonického klidu.

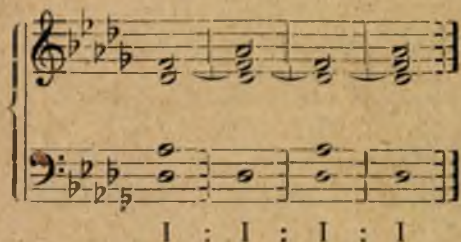
Najdeme jej na skladbě na počátku, v konci; najdeme jej jako mezník při článkování skladby a tísni se na něm i únava harmonická; ale je též dobrou základnou (na př. v prodlevě) sčasovací plasticity.

Spojovací formy primového spoje: v bassu prima sesílená, v sopráně oktáva sesílená, v altu kvinta a v tenoru terce sesílená.

$$\begin{array}{l} \textcircled{8} - 8 \\ \textcircled{5} - 5 \\ \textcircled{3} - 3 \\ \textcircled{1} - 1 \end{array}$$

* * *

K harmonickému vlnění stojatému
hodí se primový spoj:



Spojovací forma má dvě části: **spletnu** a její **rozuzlení**. Účin spojovacích forem není stejný;

a) větší dissonance intervallu ve spletně než v rozuzlení dělá **smír**, na př. (7)—8,

b) menší dissonance intervallu ve spletně než v rozuzlení způsobuje **vzruch**, na př. (4)—3,

c) malý rozdíl v konsonanci neb v dissonanci intervallů ve spletně a v rozuzlení nazývám **záměnou**, na př. (5)—1,

d) stejnost intervallů ve spletně i v rozuzlení je **sesílením**, na př. (5)—5.

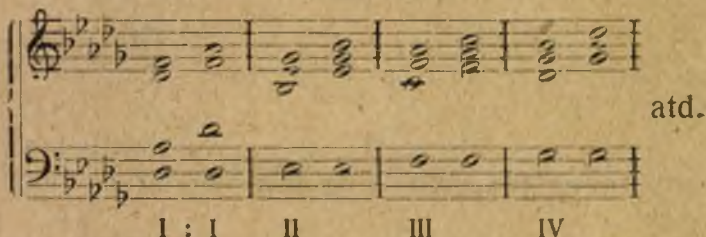
* * *

Dosud byla celá spojovací forma v téměř hlasu. Spojitost nápěvná i harmonická je v tom případě největší, ba spjitost nápěvná hraničila by až na ztrnulost: ve spojích akkordických nebylo by lze nápěv jinak vésti než po spojovací formě.

Rozuzlení (kterýkoli tón jeho intervallu) může přebratí jiný hlas: melodie tím do-

stává křídla, harmonická spojitost tím netrpí; vazba akkordů jen poněkud se uvolňuje, když tón (nebo oba tóny) intervallu rozuzlení vyzní o oktávu výše nebo níže.

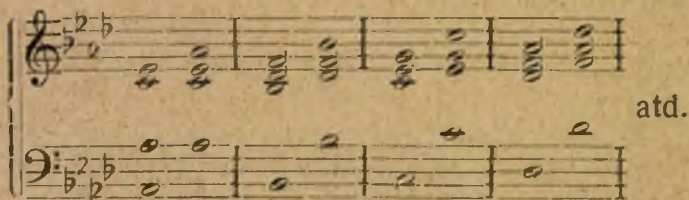
Progresse primového spoje :



Sesílení terce sopránové skutečně vyzní; ale v rozuzlení ji přebírá alt; altové sesílení oktávy přebírá tenor, tenorové sesílení kvinty přebírá soprán o oktávu výše.

* * *

Jiná progresse primového spoje s přebíráním :



Přebírání vrývá do spoje jemný zářez; je znamenitým prostředkem článkování jak melodie, tak i harmonických osnov.

* * *

Přebírat v sesilovacích formách je melodicky nejlahodnější; primový spoj je proto nejprůhodnější pro přebírání. Měníme v něm rozsah souzvuku.

Progresse primová se změnou rozsahu:

I : I II III IV

* * *

atd.

Progresse primová v širokém rozsahu:

I : I II III IV

atd.

Nehledíme-li na přebírání, vyznívá tu v sopránu skutečně prima zaměněná tercí (1)—3. Je to druhá spojovací forma primy z jejich plného počtu, na němž bychom poznali, že každý intervall ve spletně může býti všemi intervally rozuzlen, buď smířen, vzrušen, zaměněn, sesílen, t. j. po souzvuku následovati může jakýkoliv souzvuk jakkoliv!

Jsme tu na prahu plné volnosti harmonických spojů. Zmoci se jí není tak snadné! I vylihlé ptáče má křídla a vypadne z hnízda. —

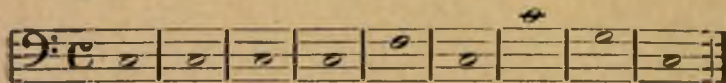
„Přebírání“ rozuzlení ve spojovací formě je theoretickým zjednodušovacím prostředkem, jímž se všemožné harmonické spoje shrnují v sedm skupin. Ač „přebíráním“ se průběh jednotlivých affektů zjinačí, přece celkový účín spoje dvou souzvuků, podstata citová, se nemění. Theorie na tuto stejnost celkového účínu poukazuje.

Jedna ze sedmi skupin poznána v kvintovém, druhá v kvartovém a třetí v primovém spoji.

* * *

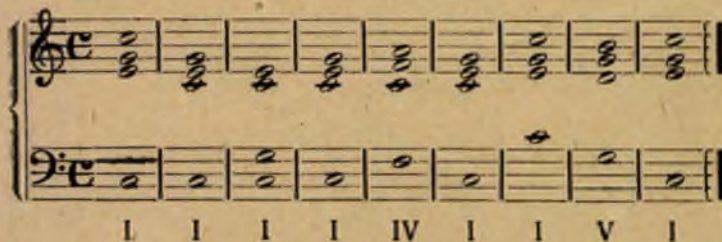
Harmonisace bassu s použitím všech známých spojů i přebírání.

2.



Vypracované příklady:

2.



Progresse primová z oktávové polohy širokého rozsahu :

I : I : I : I : I II III atd.

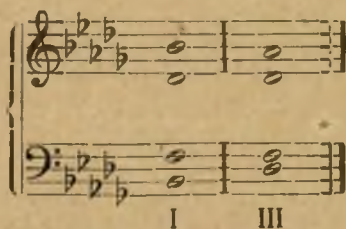
3.

3.

I I V I I IV IV

I V V I

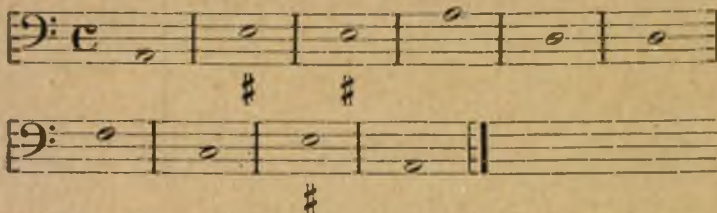
Tercový spoj.



Záměnu v bassu (6)—1, dvoje sesílení, v altu (8)—8, v tenoru (3)—3, oživuje jenom libezný smír sexty kvintou (6)—5 v sopránu.

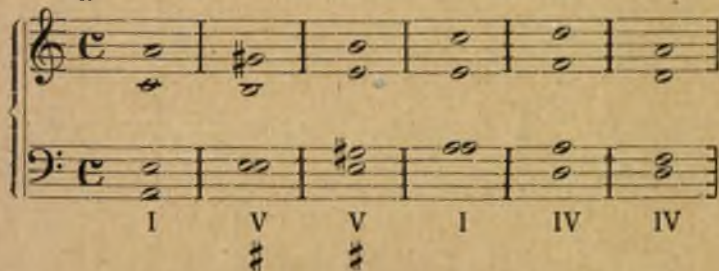
Harmonisace bassu:

4.



Provedené příklady:

4.



Progresse tercového spoje z oktávové polohy širokého rozsahu:

I : III II III IV
5

atd.

VI III V I
5

Poznámka. Po diatonickém tónu tvoří jeho alterace nejúčinnější spojovací formu již přebíráním nelámeme: diatonický tón se svojí alterací zůstává v tomtéž hlasu (8. a 9. takt příkladu 4.).

5.

VI III V I
5

Z tercové polohy:

atd.

I : III II III IV

5

* * *

5.

I I V V I IV

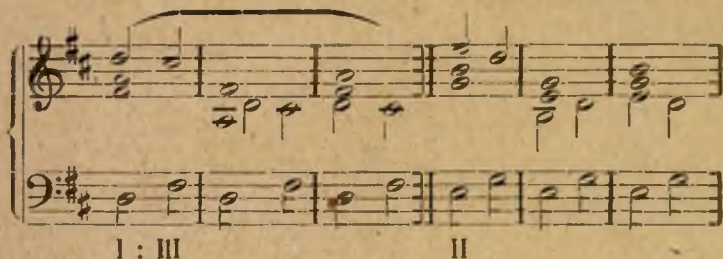
5

* * *

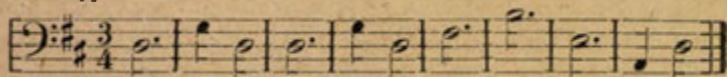
Poznámka. V 8. taktu příkladu 6. je zmenšený trojzvuk se zdvojenou terci.

Malá sekunda usmíruje se vždy primou; tím je určeno přebírání mezi sopránem a altém z osmého na devátý takt příkladu 6.

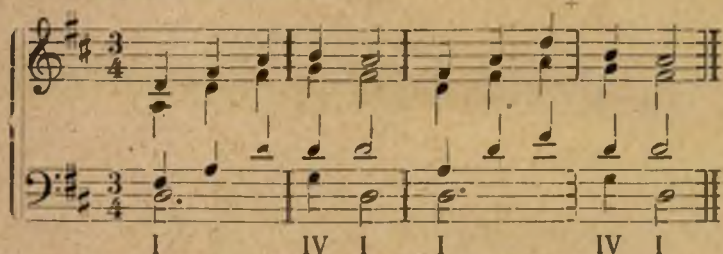
Progresse tercová s užitím všech poloh:



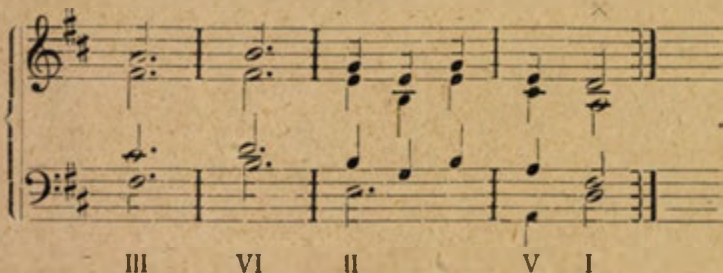
Harmonisace bassu:
7.



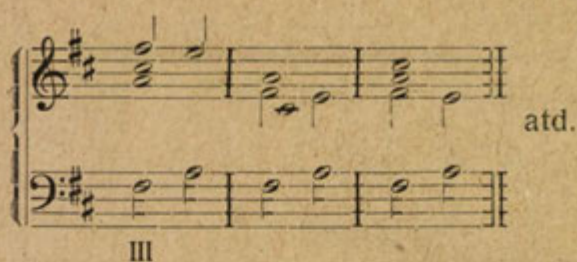
Vypracovaný příklad:



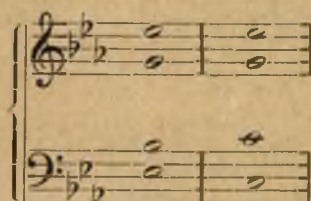
Poučka. + Přebírej ve spojovací formě tak, aby souzvučky za sebou nešly ve stejných polohách.



Poučka. Přebírá se tak, aby nářev sklonil se k základnímu tónu.



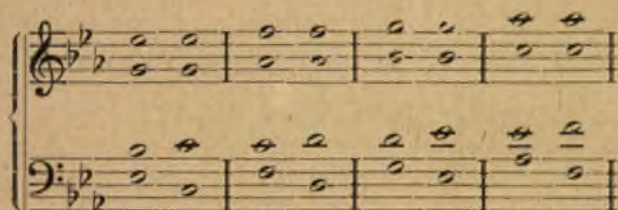
Sextový spoj.



I : VI

Síla dovozovací, (7)—8 v tenoru, je v sextovém spoji dušena dvojitým sesílením, (5)—5 v altu, (3)—3 v sopránu a mělkou záměnou (3)—1 v bassu.

Progresse z oktavové polohy širokého rozsahu:

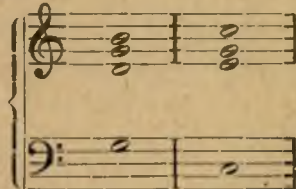


atd.

I : VI II III IV

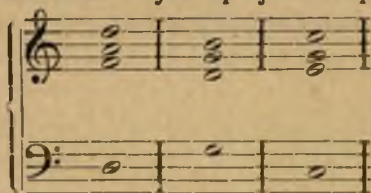
* * *

Řekli jsme již, že kvartovým spojem jak bychom padali:



V : I

Padněme i na pátý stupeň kvartovým spojem a odtud opět kvartovým spojem na první stupeň:

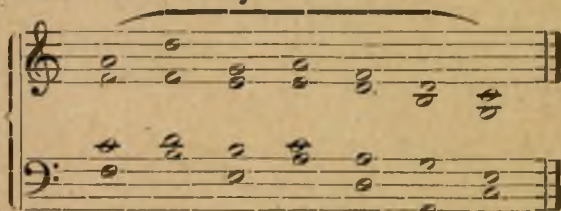


II : V : I

Dvojitým spádem se účín klesání jistě sesílí.

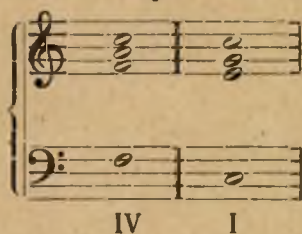
Na druhém stupni cítíme se vzdálenější od I. stupně; pravíme, že II. stupeň je vyšším vrcholkem harmonickým než V. stupeň.

Vzdálenosti ode **dna harmonického (tonického trojzvuku, I. stupně)** bude přibývat, padneme-li na II. stupeň ze VI., na šestý z III., na III. ze VII. a na sedmý ze IV.



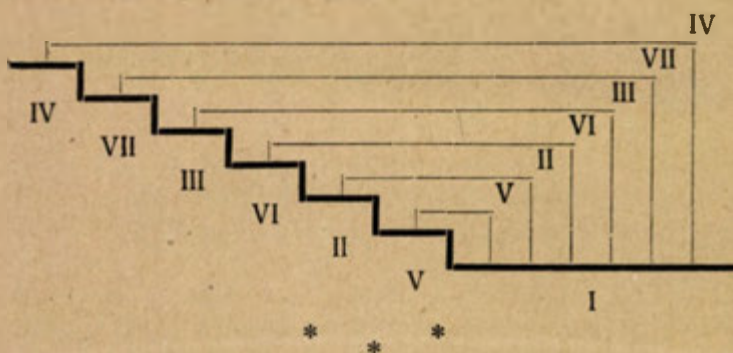
IV : VII : III : VI : II : V : I

Čtvrtým stupněm cítíme se nejdále od I. stupně, od tonického trojzvuku.



Je IV. stupeň nejvyšší vrcholek **harmonické plastiky citové.**

Znázorňujeme obrazcem onu povýšenost, vzdálenost jednotlivých stupňů nade dnem harmonickým, nad I. stupněm:



Ztratí-li se váha I. stupně v tonině, tonický souzvuk, nastane ve vlnění harmonickém bezradné zmitání; i ono může býti též pravdivým výrazem životním.

Jistý účín má určitost, měřitelnost harmonické plastiky; proto z pravidla začínají skladby I. stupněm, končívají jím a vracejí se často k němu.

Progresse sextová z tercové polohy širokého rozsahu :

I : VI II 5 III IV

* * *

atd.

Progresse sextová z kvintové polohy širokého rozsahu :

I : VI II 5 III IV

atd.

Přidat souzvuku váhu I. stupně, váhu tonického souzvuku, na to stačí snášet se na něj s vrcholku druhého, na př. se stupně II. na V. a odtud na I.

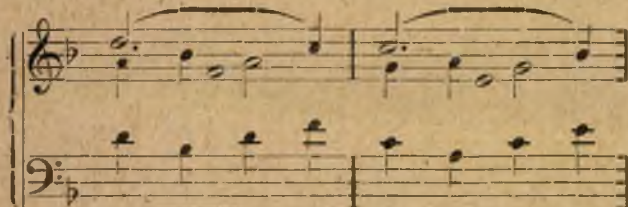
Tato míra výše plastické stačí sdělat I stupeň v jediné tonině, **závěr**, i sdělat nový I stupeň, **modulace**.

II : V : I A

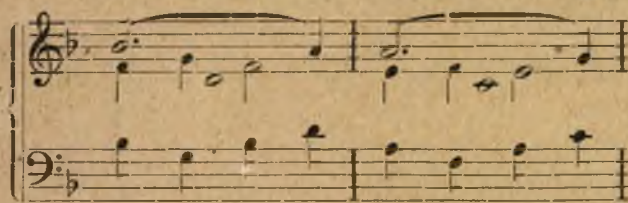


Světlo padá na krajinu, vidíte vše perspektivně: takové světlo vrhá tonický souzvuk, I stupeň do vlnění harmonického.

Progresse sextová z oktávové polohy úzkého rozsahu spojená s tercovým spojem:



I : VI : I : III VII 5



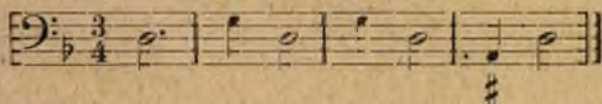
atd.

VI

IV

Harmonisace bassu:

8.



Progresse sextová z tercové polohy úzkého rozsahu spojená s tercovým spojem:

I : VI : I : III VII 5 VI atd.

Vypracovaný příklad:
8.

I IV I IV I V I

Harmonisace bassu:

9.

I V I V V

Vypracovaný příklad:

9.

I V I V V

Progresse sextová z kvintové polohy úzkého rozsahu spojená s tercovým spojem:

I : VI : I : III VII 5

VI V atd.

Čtyři hlasy vyvinují se od spoje ku spoji harmonickému;

spjatý úzkým neb širokým rozsahem mohou i v této těsnotě vyrůstat v **nápěvy**;

dávají plnost akkordu a lze jimi vyzněti bez velké újmy rázu každému souzvuku;

průběh všech čtyř hlasů lze v postupných dobách o jedné vteřině jasně si uvědomiti (viz str. 13.);

čtyřhlasý vývin akkordický je dostatečnou základnou pro sesilování orchestrové.

To jsou hlavní příčiny, že skládá se čtyřhlasně.

Na každém spoji souzvuků chceme míti zřejmy čtyři rozdílné hlasy.

Je to jedno z pravidel slohových; když se šetří, ustálí se náladovost ve skladbě.¹⁾

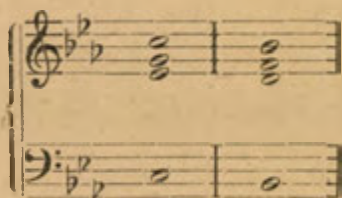
Jsou skladby i o jednom, dvou, třech, pěti nápěvích; tím není řečeno, že by nebyl i jediný nápěv složen ze čtyř hlasů, že by nebyl slohu mnohohlasného.

* * *

Hlasy v stejných intervalech postupující dělají nápěvy podobné. Postup dvou hlasů v tercích dělá obtíže při spoji; postupu v kvartách učení kontrapunktické (sčasování, výraznost nápěvu) brání; v postupu kvint a oktáv se nápěvy pohlcují: ve skvělejším dojmu barev ztrácí se jeden z nich; postup v sekundách a septimách ucho těžko snáší, v sextách uchu lahodí.

¹⁾ Probíhají stále čtyři affekty.

Septimový a sekundový spoj slohově čistý.



I : VII

Líbezná je sexta smiřená kvintou, (6)—5 v altu; též kvarta vzrušená tercí (4)—3 v tenoru dává svěžest spoji; i smír obou sekund dává teplo spoji.

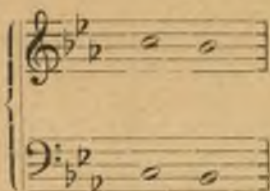
Avšak bas s altem a sopránem dělají nápěv podobný,



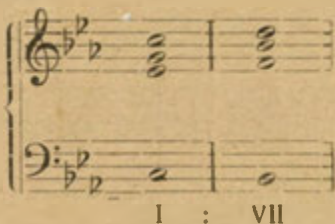
jistě by v plenu varhan bass pohltil nápěv altový: oba v kvintách postupují.

Na klavíru s těžší již uslyšíme soprán!

Ztrácí se při dobře zladěných oktávách v bassu.



Přebíráním rozuzlení spojovacích forem čistí se slohově spoj:



Rozdílné nápěvy vyrůstají teď ze všech hlasů.

Spojovací formy pro spoj septimový, čistě slohový třeba takto stanovit:

(2)—3

(6)—8

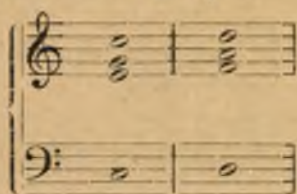
(4)—5

(2)—1

Poučka: a) vyhýbat se dvěma stejným spojovacím formám ve spoji! Zabráníme tím jistě t. zv. „paralelním kvintám neb oktávám“.

b) Přebírat rozuzlení spojovacích forem tak, aby „paralelní kvinty neb oktávy“ nepovstaly.

V sekundovém spoji



I : II

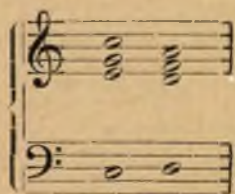
lahodilo by usmířit obě septimy oktávou



I

a sekundu tercí! Ale bylo by **slohovou** hrubostí rýt tolika intervally tutěž vlnu nápěvnou.

Převzme-li soprán altovou záměnu kvarty kvintou, alt tenorový smír sekundy tercí a tenor sopranový smír druhé septimy oktávou, zůstane celkový účín affektů spoje tím nedotčen, ale nápěvně získá spoj čistoty.



I : II

Z toho uspořádání vyplývají spojovací formy:

(7)—5

(4)—3

(2)—1

(7)—8

* * *

Progresse septimového spoje z oktavové polohy úzkého rozsahu:

I : II II III

5

atd.

Harmonisace bassu:

10.

Vypracovaný příklad:

10.

I I V I V I

Progresse septimového spoje z tercové polohy úzkého rozsahu:

atd.

I : VII II III IV
5

I V I V I I

Harmonisace dur stupnice v bassu :

11.

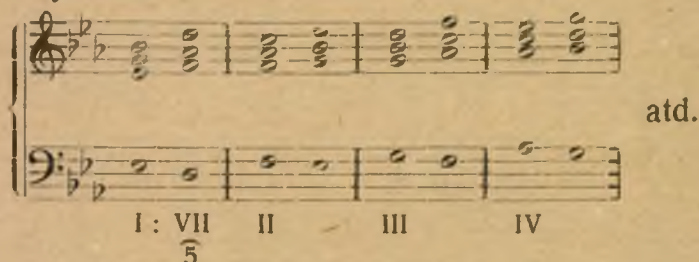
Vypracovaný příklad :

11.

I : VII VI V IV III II I

Přebírání ze 4tého na 5tý trojzvuk je zcela všední.

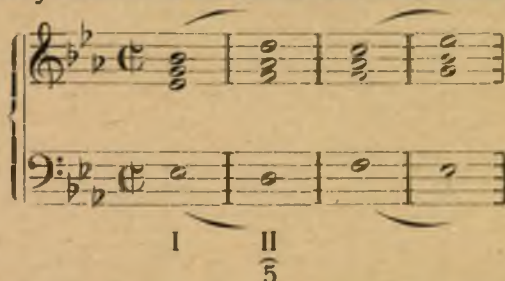
Progresse septimového spoje z kvintové polohy úzkého rozsahu:



Pozornost je upjata na septimový spoj; tento harmonický obraz tvrdosti vynikající sledují na každém stupni. Celá progresse je řadou článků o dvou souzvucích.

Nepovšimnuta zůstává vazba konce jednoho článku s počátkem druhého. Tato vazba je tu tercovým spojem: **nepovšimnutou spojkou¹⁾**.

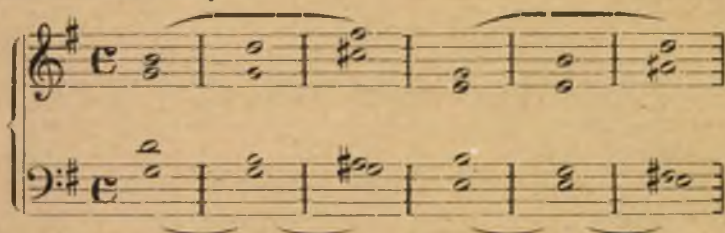
Domyslíme-li si ke každému souzvuku takt C



vyzní celá progresse ve člancích dvoutaktových; vazbou článku je tvrdý ráz septimového spoje: harmonická vazba.

¹⁾ Psychologický význam spojky spočívá na klamu sčasovacím. Viz W. W. III. str. 46. Po lehčí době jako by spikla pomlka — klamná.

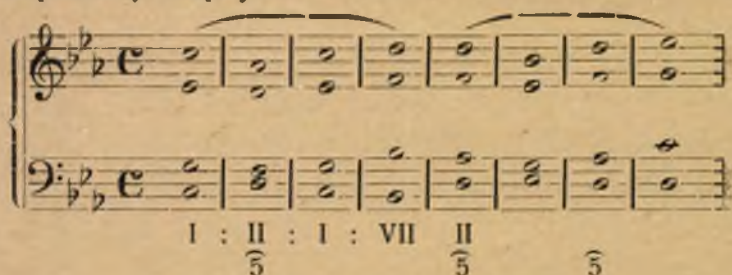
Na delších člancích vynikla by i melodie; i nápěvek opakovaný dělá dobré mezníky článkům skladebným.



Spoj souzvukový, jehož hlasové nitky přebíráním přetrhány, úsečně dělí články skladebné.

* * *

Progresse sekundového spoje spojeného se septimovým spojem:



Ráz sekundového spoje je dovozovací, ale tvrdý: jak by hlazené kameny k sobě se přirazily.

Progresse sekundového spoje z tercové polohy širokého rozsahu.

atd.

I : II II III
5 5

Harmonisace bassu :

12.

Provedený příklad:

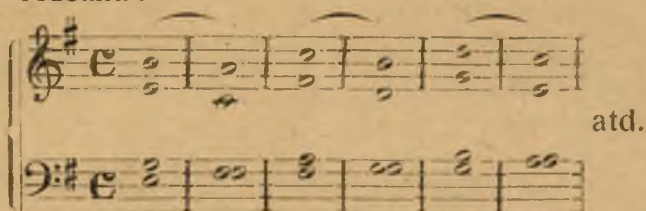
12.

I VI V I VI IV
5 5

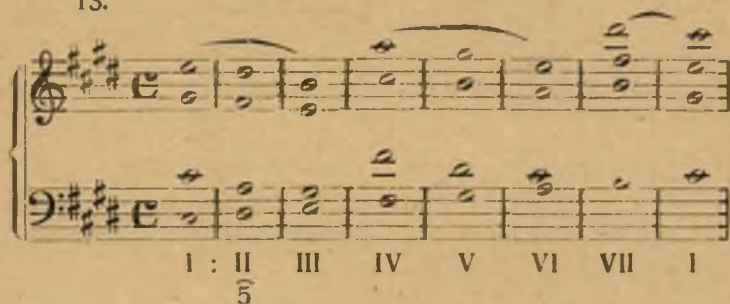
Harmonisace moll stupnice (původní) v bassu :

13.

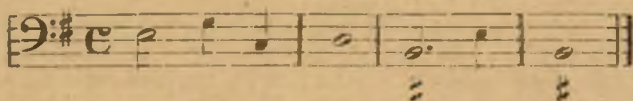
Progresse sekundová z kvintové polohy širokého rozsahu :



Vypracovaný příklad:
13.



Harmonisace bassu
14.



Vypracovaný příklad:
14.



3. měsíc.

27 vyučovacíh
hodin.

Harmonisace sopránu.

Sopránový tón je součástí tří trojzvuků v prvo-
tvaru; v jednom je primou, v druhém je tercií, v třetím
je kvintou.

Na př.:

I VI IV

Srovnáme-li souzvuk s barvou, pak vztah stupně
V. ku I. a stupně IV. ku I. odpovídá obrazu o nejbližší
(k jisté určité barvě) a o nejvzdálenější barvě v pořadí
spektra.¹⁾

Vypjatost harmonické plastiky se mírní, když
v prvopočátku harmonisujeme tonickým troj-
zvukem a V. a IV. stupněm.

Podle této zásady vybereme k tónům stupnice
následné (tištěné celými notami s tečkou) případné stupně:

I VI IV II VII V III I VI IV II VII

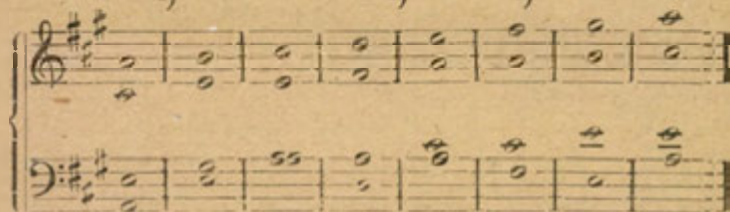
¹⁾ W. W. III. str 132.



V III I VI IV II VII V III I

Harmonisace dur stupnice v sopránu:

2) 2) 1)



I V I IV I VI V : I

Poučka 1) Vybírá se VI pro tón fis² (v Es stupnici pro tón c²; případněji IV. s V. stupněm nelze v prvotvarech tercových poloh spojit. — 2) Je tu přebírání.

Harmonisovat nápěv, pokud možno, I., IV. a V. stupněm:

15.



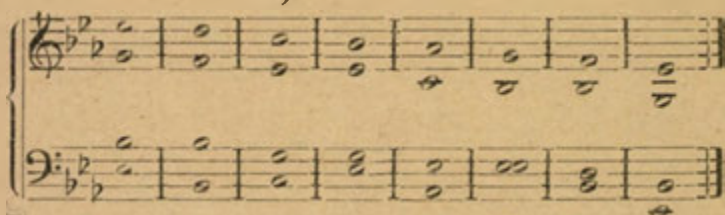
Vypracovaný příklad:



I IV IV II V I

Harmonisace stupnice dur směrem dolů:

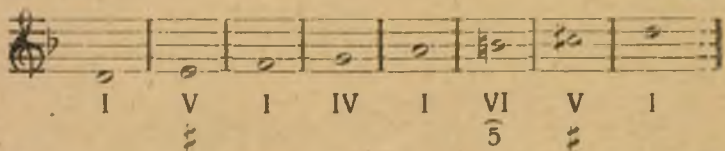
1)



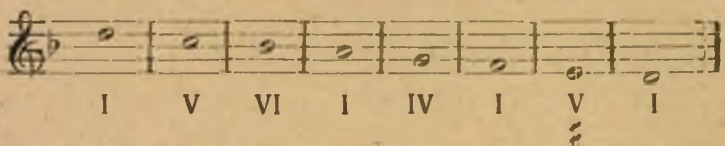
I V VI I IV I V I

Poučka. Zmíněným dvěma tercovým polohám prvotvarů v sekundovém a septimovém spoji lze se tu vyhnout i harmonisací tónů *c*² a *hes* III : IV stupněm.

Melodickou moll stupnici směrem nahoru a starou (aeolickou) moll stupnici směrem dolů lze stejně harmonisovat:



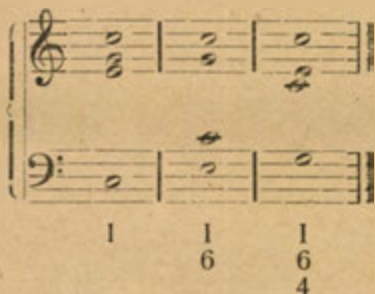
I V I IV I VI V I



I V VI I IV I V I

Druhotvary trojzvuku.

Bassovým tónem, t. j. nejnižším, může mimo základný tón býti též buď terce nebo kvinta z prvotvaru. Základný tón netratí na svém významu, ale přenese se do jiného hlasu; i zdvojení jeho zůstává. Podle něho i na dále určuje se stupeň.



Vedle prvotvaru trojzvuku I. stupně stojí jeho druhotvary (převraty).

Podle intervallu bassového tónu k základnému nazývá se první druhotvar **sextovým** a druhý druhotvar podle téhož intervallu a intervallu bassu k bývalé terci **kvantsextovým**.

Číslují se sextový 6 kvantsextový 6.
4

Prvotvar i s druhotvary I IV a V stupně:

I I 6 4 I 6 4 IV IV 6 4 IV 6 4 V V 6 4 V 6 4

1)

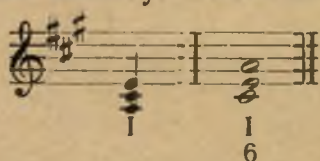
I I 6 4 I 6 4 IV IV 6 4 IV 6 4 V V 4 6 V 4 6

1) Poznámka. Posuvka u bassového tónu se v číslování neoznačuje.

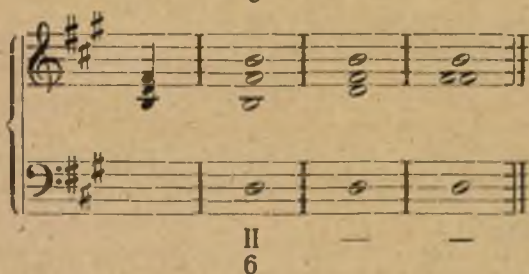
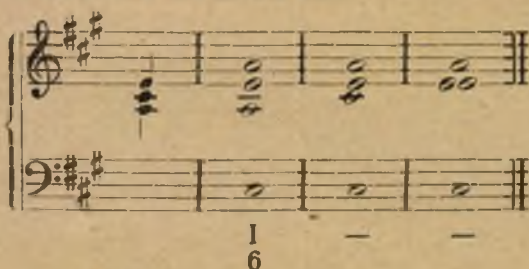
Sextový druhotvar.

Přeměna prvotvaru trojzvuku na druhotvary tak obměňuje dojem souzvuku, jako světlo barvu.

Sextový druhotvar odvozujeme trojím způsobem; nejlehčí způsob je: vědět prvotvar a z něho udělat sextový druhotvar.



Povstal-li sextový z velkého a malého trojzvuku, zdvojí se z pravidla jeho základný tón; sextový ze zmenšeného a zvětšeného trojzvuku má zdvojený bassový tón; zhusta třeba ve spojích zdvojit i terci v sextovém.



atd.

III
6

* * *

Druhý způsob odvozování sextového: na bassový tón postaví se jeho terce a sexta v určité tonině.

I VI
6 6

Prvotvar a sextový druhotvar na tomtéž tónu:

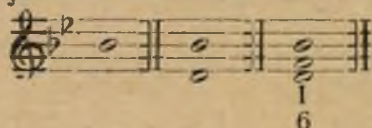
atd.

I VI II VII
6 6 6 6

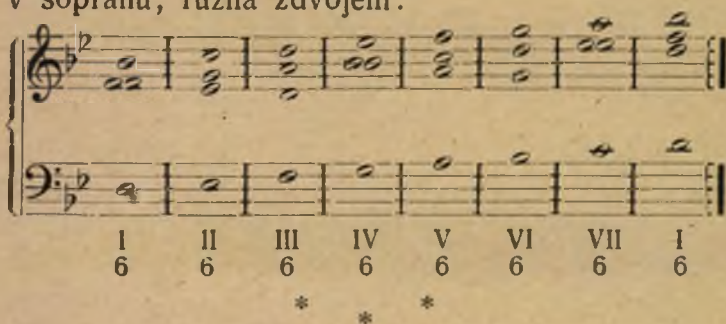
* * *

Harmonisace sopránu (prvotvary trojzvuků):
16.

Třetí způsob odvozování sextového: ví se jeho základný tón a hledá se v určené tonině o sextu níže jeho bassový tón; o kvartu níže základného je třetí tón sextového:



Sextové druhotvary, jichž základné tóny jsou v sopránu; různá zdvojení:



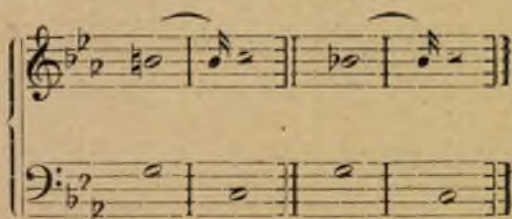
Čím těsněji, blíže přiléhá intervall rozuzlení spojovací formy k svému intervallu ve spletně, čím větší jsou protivy v libozvučnosti těchto dvou intervallů, tím účinnější je spojovací forma, tím plynější průběh aeffektu.

Po velké septimě ve spletně je oktáva v rozuzlení nejúčinnější; tupější je spojovací forma malé septimy usmířené oktávou.

Harmonisace sopránu s použitím prvotvarů trojzvukových:

17.

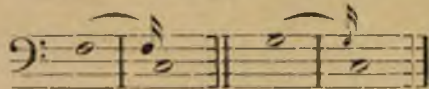




(7) — 8

(27) — 8

Záměna kvarty nebo kvinty primou



(4) — 1

(5) — 1

má na sobě nejméně přilnavosti melodické; ve vlnění doby těžší a lehčí, dvakrát opakována dělá dojem t. zv. bubnového bassu.

* * *

Zpěvnost i do bassové melodie přivádějí druhotvary trojzvukové.

Kde užiti sextového druhotvaru?

Ze spojovacích forem kvintového spoje

(4)—3

(8)—8

(7)—5

(4)—1

dejme kvartu vzrušenou terci do bassu a obdržíme sextový druhotvar na druhém místě v tomto spoji.

Dosavadní bassovou spojovací formu (kvarta zaměněná primou (4)—1) obdrží podle zvolené polohy jiný hlas.

Z oktávové polohy:

atd.

I V II III
6

Detailed description: This musical example shows a progression of four chords in an octave position. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The chords are: I (C4-E4-G4), V (F3-A3-C4), II (D3-F3-A3), and III (E3-G3-B3). The bass line moves stepwise downwards: C4, B3, A3, G3. The treble line moves in parallel motion with the bass line, maintaining an octave interval. The progression is labeled 'atd.' (et cetera) and the Roman numerals are placed below the bass staff.

Z tercové polohy:

atd.

I V II
6 5

Detailed description: This musical example shows a progression of three chords in a third position. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The chords are: I (C4-E4-G4), V (F3-A3-C4), and II (D3-F3-A3). The bass line moves stepwise downwards: C4, B3, A3. The treble line moves in parallel motion with the bass line, maintaining a third interval. The progression is labeled 'atd.' (et cetera) and the Roman numerals are placed below the bass staff.

Z kvintové polohy:

atd.

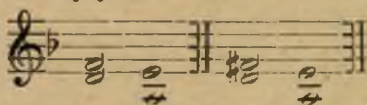
I V II
6

* * *

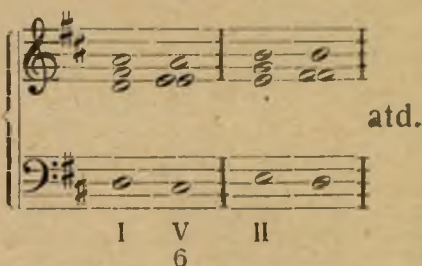
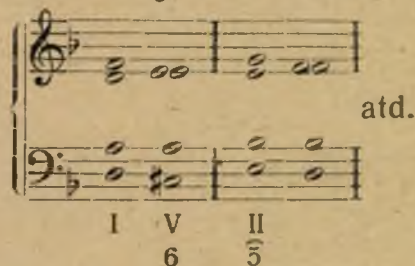
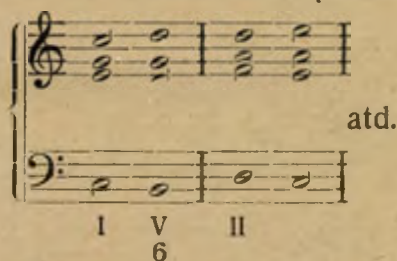
Detailed description: This musical example shows a progression of three chords in a fifth position. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The chords are: I (C4-E4-G4), V (F3-A3-C4), and II (D3-F3-A3). The bass line moves stepwise downwards: C4, B3, A3. The treble line moves in parallel motion with the bass line, maintaining a fifth interval. The progression is labeled 'atd.' (et cetera) and the Roman numerals are placed below the bass staff. Three asterisks are placed below the Roman numerals.

Považuji postup dvou hlasů z kteréhokoli intervalu na kvintu neb oktávu, oba směrem na-

horu neb dolů, za prázdnotu harmonickou ve svazu obou melodií; je to **slohový** nedostatek t. zv. krytých kvint neb oktáv.

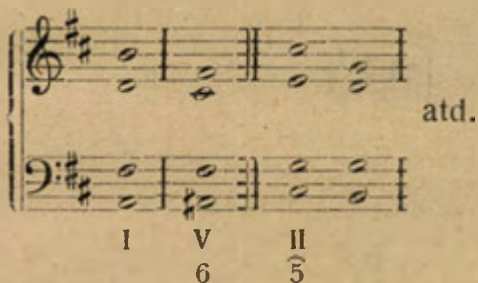


I v kvintovém spoji, ač tu onu prázdnotu necítíme, (kryje ji spojovací forma (8)—8), vyhneme se jí tím, že druhou zpětnou kvartu zaměňujeme kvintou místo primou.



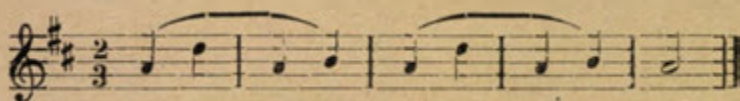
Kvintový spoj v širokém rozsahu se sextovým druhotvarem:

Z oktavové polohy:



Harmonisace sopránu s použitím sextového druhotvaru:

18.



Z tercové polohy:

atd.

I V
6 II

Z kvintové polohy:

atd.

I V
6 II

* * *

Z kvartového spoje

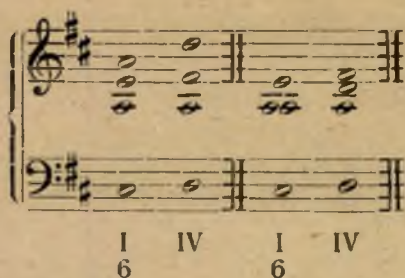
(5)—5

(2)—3

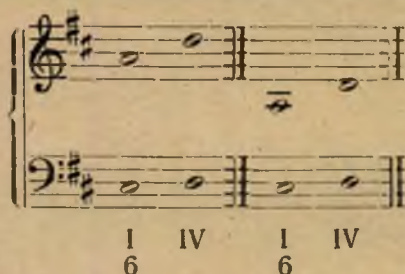
(7)—8

(5)—1

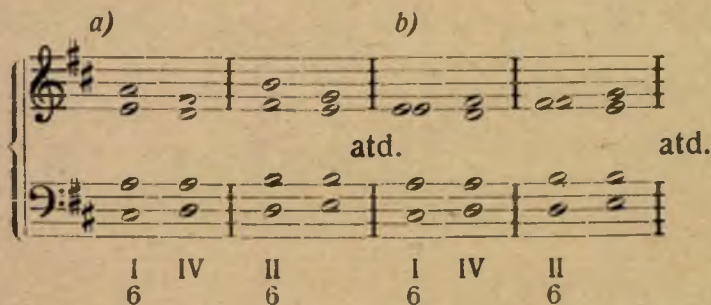
přenesená septima usmířená oktávou
(7)—8 do bassu sdělá sextový druho-
tvar na prvním místě ve spoji.



Prázdnota „krytých oktáv“

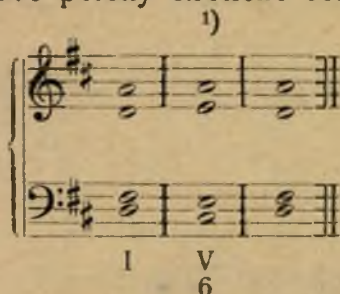


napravuje se v prvném případě přebíráním mezi sopránem a altem, v druhém případě zdvojením terce v sextovém druhotvaru (tak časté již v kvintovém spoji).

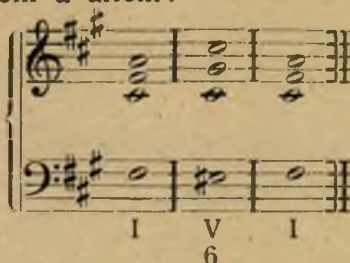


Sextový druhotvar uprostřed kvintového a kvartového spoje.

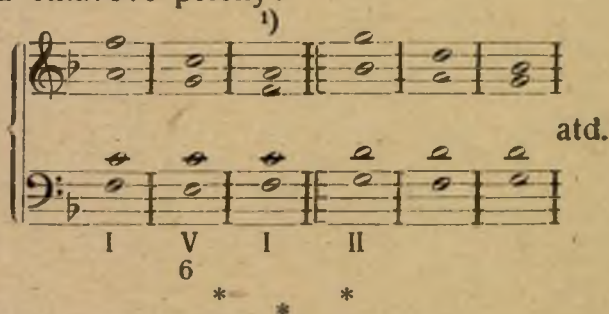
Z kvintové polohy širokého rozsahu:



Z tercové polohy čisti se spoj přebíráním mezi sopránem a altm:



Z oktavové polohy:



1) Nezapomět, že altové e^1 je vlastně místo zdvojeného základného tónu a a že toho tónu spojovací formu přebírá! Takový je theoretický postup.

Progresse kvartového spoje se sextovým na prvním místě:

1)

atd.

I 6 IV II 6 III 6

Sextový druhotvar v septimovém spoji.

Septimový spoj se sextovými druhotvary na obou místech má účinnější spojovací formy než týž slohově čistý spoj v prvotvarech. V tomto účinnějším vzorci septimového spoje lze kvartu vzrušití tercí (účinnější než (4)—5) v bassu, sextu usmířiti kvintou (účinnější než (6)—8) v sopránu; smír sekundy tercí a druhé sekundy primou zůstává.

1) Alt převzal sopránovou záměnu kvinty primou (5)—1, soprán altový smír sekundy tercí (2)—3.

Harmonisace sopránu; užít sextového druhotvaru ze známých spojů:

19. 2)

2) Lze ještě harmonisovat z Fr. Blázkova „Cvičení v harmonisování“ (Praha, Kober) str. 5. první melodii i ostatní.

1) 2)

I 6 VII 6 VI 6 V 6 IV 6 III 6 II 6 I 6

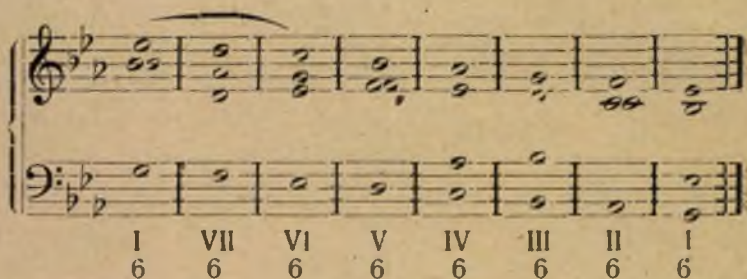
Obrazec tří sextových druhotvarů se opakuje; první má zdvojený základný tón, druhý je se zdvojeným bassovým a třetí se zdvojenou tercí.

Obrazec těchto tří sextových se pošine, začneme-li buď se zdvojeným bassovým tónem nebo se zdvojenou tercí:

I 6 VII 6 VI 6 V 6 IV 6 III 6 II 6 I 6

1) Kdyby byl mívál sextový VII. zdvojený základný tón, byl by se spoj VII: VI rovnal spoji I: VII. Při zdvojeném bassovém tónu VII. přistupuje do spoje VII: VI druhá kvarta, jež se zaměňuje kvintou (4)—5.

2) Ze VI na V přistupuje druhá sexta do spoje, jež se usmíruje oktávou (6)–8 (místo dřívější (2)—1 a předcházející (4)—5).

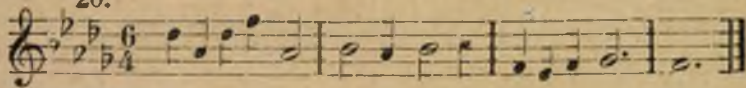


Pocitování většího počtu různých tónů oproti menšímu počtu zatěžuje dobu více; tím již všechny spoje trojzvuků mimo septimový a sekundový dělají **těžší a lehčí dobu**, těžší — lehčí takt.

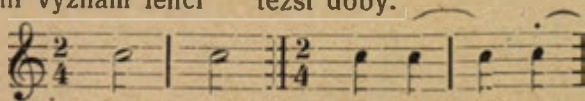
Toto základné vlnění, článkování posiluje se i harmonicky (viz str. 61. a 62.): přebíráme rozuzlení spojovacích forem z pravidla po lehčí době, po lehčím taktu. Zářez článkovací se tím prohlubuje.¹⁾

Těžší a lehčí doba²⁾ bezděčně vynikne oscilací pozornosti a k tomuto ději přilehlému cítění. Pozornost napjatá jeden ze dvou stejných

Harmonisace sopránu:
20.



¹⁾ K notaci: sesílení v jakékoliv spojovací formě stahuje se v jednu notu, dostane-li význam těžší — lehčí doby; nedělá se tak bez zvláštního důrazu, má-li sesílení význam lehčí těžší doby.



a nikoli

²⁾ W. W. III. str. 88.

pocitů oproti druhému vyzdvihuje; je to podstata přízvuku.

Rovné doby dělá ale stejná výplň vědomí.

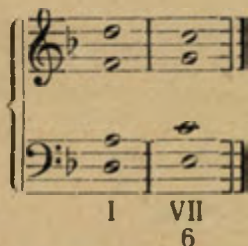
Nejrovnější jsou v něm stejně jasné pocity. Přízvukná doba má vždy sklon prodloužit se; třeba vůle k tomu vyrovnat ji do stejné délky s nepřízvuknou.

V době jedné vteřiny zdaří se nejlépe spoj souzvuků o rovných dobách.

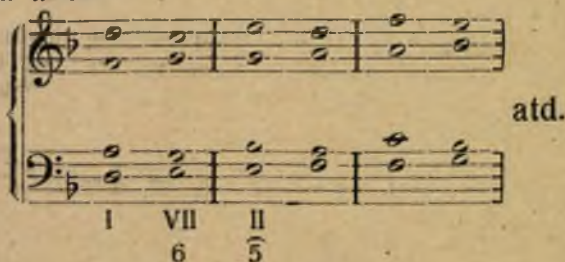
Obtížněji zdaří se to, i při větší pozornosti, při dvou jednotlivých tónech. Delší jedné vteřiny dobu rozpúlit je ještě nesnadnější.

* * *

Dáme-li v septimovém spoji sekundu usmířenou terci (2)—3 do bassu, obdržíme sextový druhotvar toliko na druhém místě ve spoji.



Tento spoj zbaven krytých kvint mezi tenorem a altem:



Z tercové polohy :

musical notation for triad positions in D major (one sharp). The first system shows the triads for positions I and VII 6. The second system shows the triads for positions I and VII 6, with the word "neb" (or) between them and "atd." (and so on) at the end.

I VII 6 I VII 6

Z kvintové polohy :

musical notation for triad positions in D minor (two flats). The first system shows the triads for positions I, VII 6, and II 5. The second system shows the triads for positions I, VII 6, and II 5, with the word "atd." (and so on) at the end.

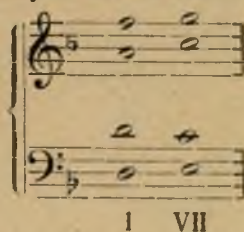
I VII 6 II 5 III

Harmonisace sopránu :

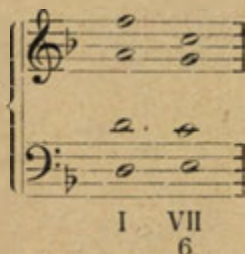
21.

musical notation for soprano harmonization in D major. The first system shows a melody in 2/4 time. The second system shows a melody in 2/4 time.

4. měsíc. Septimový spoj z tercové polohy širokého
24 vyučovacích hodin. rozsahu se sextovým na druhém místě:



Přebíráním mezi sopránem a altem zmizí
kryté kvinty:



Zdvojením terce místo základního tónu v I. stupni
odstraní se zjevné kvinty mezi tenorem a altem.

Tento spoj slohově čistý, jenž má (4)—3
a (4)—5, zní:

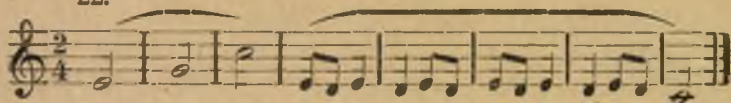


* * *

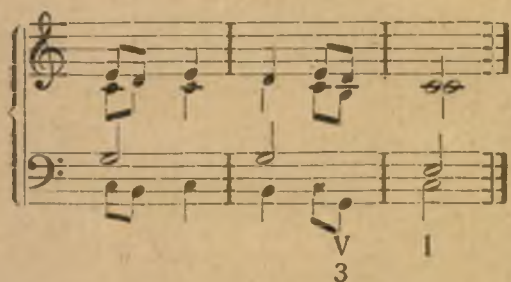
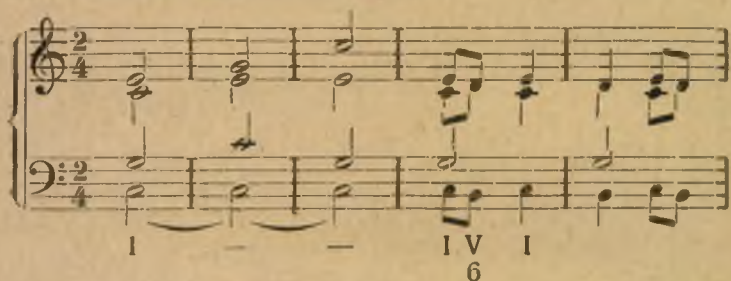
Zpěvnost bassového a zpěvnost sopranového hlasu.

Harmonisace sopránu :

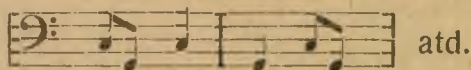
22.



Vypracovaný příklad 22.:



Čtvrtý, pátý a šestý takt získal na zpěvnosti, přínalivosti bassových tónů; prvotvary trojzvukové byly by sestrojily „bubnový bass“:

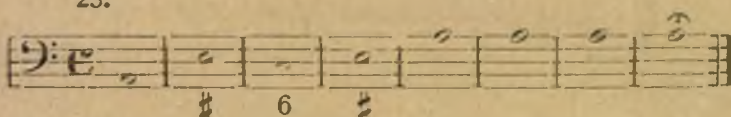


„Přebírání“ článkuje nápěv. Výraznost netěká po celém nápěvu, ale soustřeďuje se po motivech. I skladebně roste nápěv po motivech, jež jsou obrazem každého odstínu nálady. Přebírání po lehčím taktu, po lehčí době dělá za motivem znatelnější rýhu.

Na zpěvnosti získává nápěv v bassu užitím sextových druhotvarů, nápěv v sopránu přebíráním rozuzlení spojovacích forem.

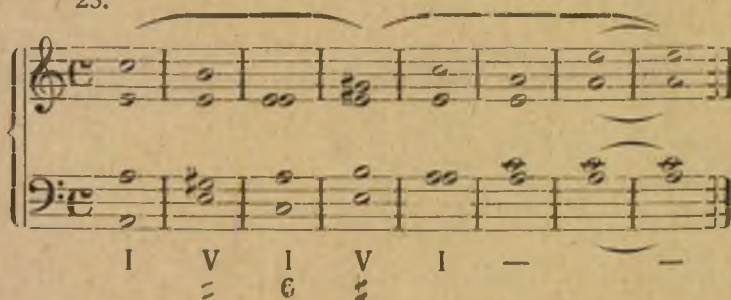
Harmonisace bassu:

23.

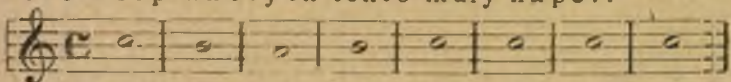


Vypracovaný příklad:

23.



Začítí harmonisaci tercovou polohou širokého rozsahu, vyrostl by z pravidelných spojovacích forem sopránových tento mdlý nápěv:



Přebírání zvlní jednak sesilovací spojovací formy; jednak způsobí zářez do spoje harmonického, je známkou ohrazení motivu¹⁾, t. j. řady tónů, jichž lze pospolu ve vědomí udržeti.

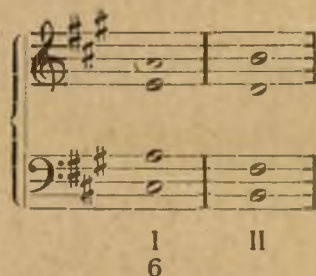
¹⁾ W. W. III. str. 325.

Vlnění sčasovací se utiňuje, když tón v nápěvu stápi se vždy v delší a delší době: t. j. ritar-dovaná (zadržovaná) **sčasovka** dělá zakončení rytmické.

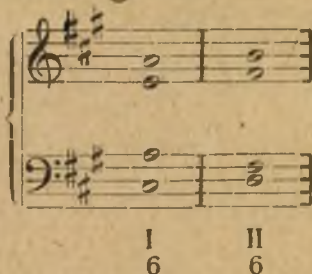
* * *

Sextový druhotvar na obou místech ve spoji sekundovém.

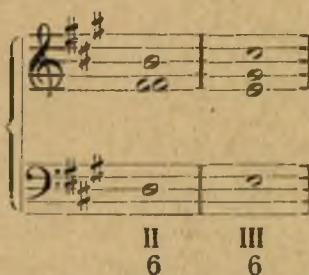
Se sekundovým spojem prvotvarů měl by úplně shodné spojovací formy spoj:



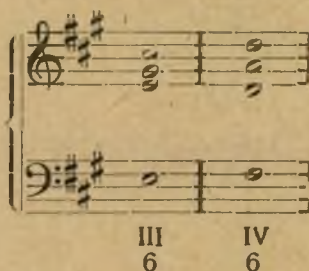
Má-li být sextový druhotvar i na druhém místě, třeba dáti bassu spojovací formu (2)—3 a v altu zjemnit spoj (4)—5.



Při zdvojené terci prvního sextového vzrušuje se jedna zpětná kvarta terci, druhá se zaměňuje kvintou :



Při zdvojeném bassovém tónu usmírují se zpětné sekundy primou a tercií a spoj se zjemňuje (4)—5.



Není slohově čistších spojů při poloze sextové druhotvarů sextových než tyto.

Jejich skupina se mění podle zdvojení v prvním sextovém :



atd.

atd.

I 6 II 6 III 6 IV 6

atd.

I 6 II 6 III 6 IV 6

Harmonisace bassu :

24.

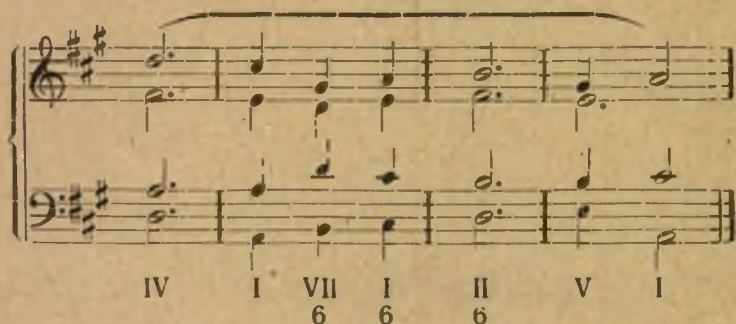
6 6 6 6 6

Vypracovaný příklad :

24.

I V 6 I V I 6 IV V

Sekundový spoj se sextovým jen na prvním místě.



Jsou-li působivé jednotlivé motivy v nápěvu, ne-následuje z toho, že by celý nápěv byl téže působivosti.

Poučka: Spojovací formy určují se vždy od základního tónu!

Poznámka: Lze ještě harmonisovat z Fr. Blažka „Cvičení v harmonisování“ (Praha, Kober) str. 1. první bass a ostatní.

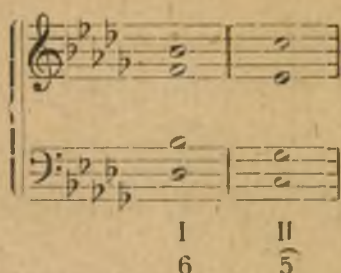
Již Blahoslav žádá, aby nápěv měl „okolek“, t. j. případný výškové vyvrcholení vzhledem ku poslednímu (finalnímu) tónu.

Dospívá-li nápěv kvinty nad finalním tónem, nebo když ji i přesahuje, je to nápěvný **okolek** **authentický**; spadá-li až na kvartu pod finalní tón, je **plagalní**.¹⁾

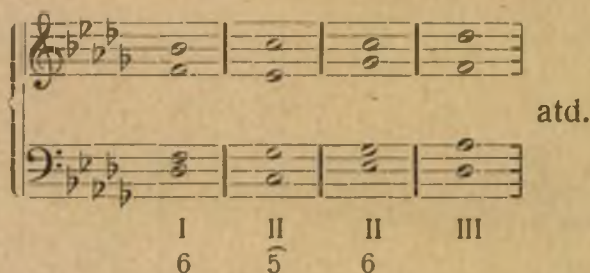
Nápěvek příkladu 24. má okolek **authentický**.

¹⁾ Je-li na mysli objem lidského sopránového hlasu, je okolek nápěvu v toninách H-h, C-c, Des-cis, D-d, **authentický** (od tónů h, c¹, des¹-cis¹, d¹), **plagalní** (od tónů h², c², des²-cis², d²); v toninách Es-es, E-e je **authentický**, v toninách F-f, Fis-fis, G-g, As-gis, A-a, Hes-h je i **plagalní**.

Objem basového lidského hlasu vyžaduje si v toninách G-g, As-gis, A-a, Hes-hes, H-h širokého rozsahu při harmonisaci.

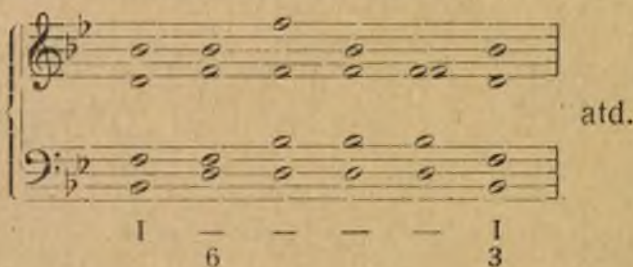


Zbavíme jej krytých kvint mezi bassem a tenorem, když zdvojíme v sextovém terci:



* * *

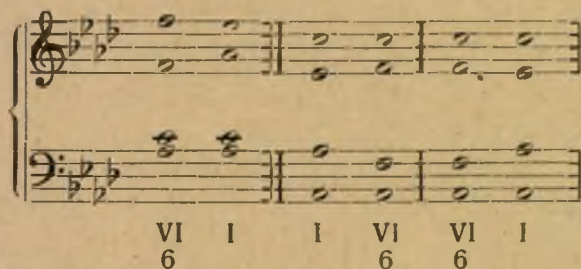
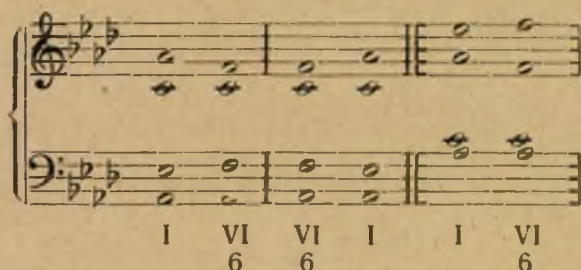
V primovém spoji je sextový druhotvar na obou nebo na kterémkolivěk místě.





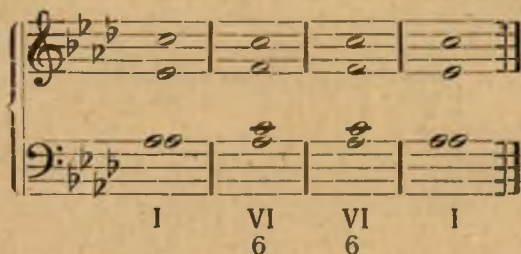
* * *

Sextový spoj má sextový druhotvar na druhém místě, tercový spoj na prvním místě.

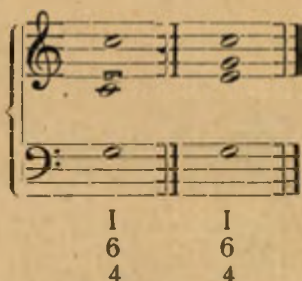


¹⁾ V primovém spoji hledí se sesílení, je-li již dostatek oživen; nepřebírá se zbytečně.

Prázdnota oktávy mezi tenorem a altem v sextovém VI. stupně naplní se raději zdvojenou tercií:



Kvartsextový druhotvar.



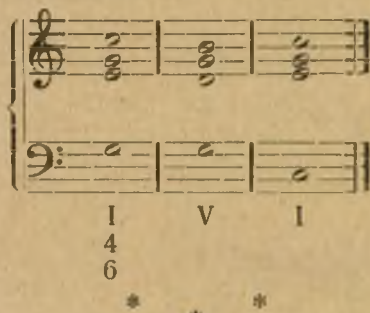
Kvartsextový druhotvar I. stupně dotýká se na polo tonického souzvuku, dna harmonického, na polo nejnižšího vrcholku, V. stupně, ve kterém stojí svým bassovým tónem. Tušíme v něm jistotu toninovou.

Dostává se tomuto druhotvaru z I. stupně v plastice harmonické jména **kadence**.

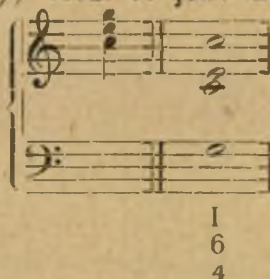
Když zhlédl se nápev ve kvartsextovém I. stupně, je, jak by nabyla jeho křídla znova síly k rozmachu: slovo kadence přenáší se i na tuto část oživené melodie.¹⁾

¹⁾ Připomínám kadence koncertů.

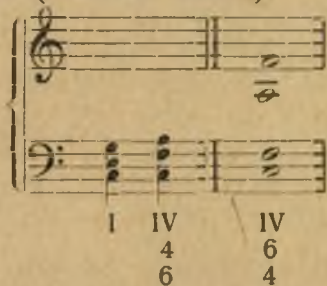
Plastice harmonické možno opět se povznést. Její linie z kvartsextového I. stupně na pátý stupeň a odtud k prvotvaru I. stupně je něžná.



Kvartsextový druhotvar skládá se buď z prvotvaru (převrat); vloží se jeho kvinta do bassu:

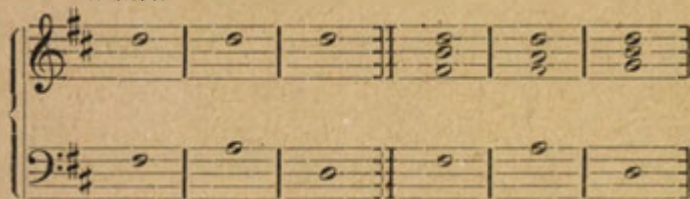


anebo na bassovém tónu seřadují se intervally kvarta a sexta (v určité tonině):



neb od sopránového tónu, jenž může býti ve kvartsextovém druhotvaru buď sextou neb kvartou neb oktávou, hledá se zprvu bassový tón a chybující intervally se doplňují:

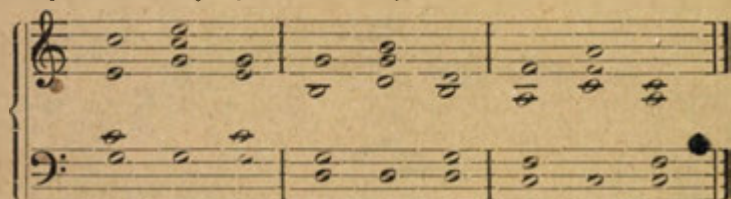
h moll



I	III	VI
6	6	6
4	4	4

* * *

Základným tónem je kvarta v kvartsextovém. Užívá se nejvíce kvartsextových I., IV. a V. stupně buď se zdvojeným základným tónem, častěji se zdvojeným bassovým tónem.



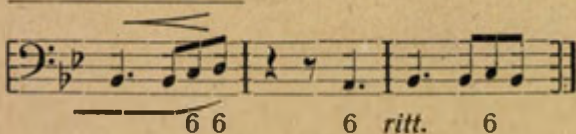
I	—	—	V	IV
6			6	6
4			4	4

Harmonisace bassu:
25.



Kvartsextového druhotvaru užívá se mezi dvěma kvintovými, mezi dvěma kvartovými, mezi kvartovým a kvintovým, mezi kvintovým a kvartovým spojem; v primovém spoji může být kdekolvěk.

Je-li kvartsextový ve významu kaden-
⁶
⁴
 věk stupně.¹⁾



Vypracovaný příklad:
 25.



1. Kvartsextový mezi dvěma kvintovými spoji (v kvintovém spoji na druhém nebo prvním místě).

I V II I V I V
 6 4 6 4 6 4

Spojovací forma v bassu (4)—5 je na místě spojovací formy (4)—1 ze spoje prvotvarů; vzniká tím zdvojení bassového tónu ve kvartsextovém.

* * *

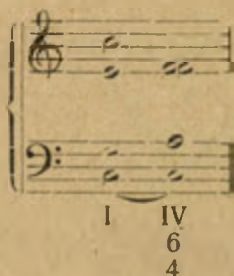
2. Kvartsextový druhotvar mezi dvěma kvartovými spoji (v kvartovém spoji na druhém nebo na prvním místě).

I IV VII
 6 4

Spojovací bassové formy (5)—5 a (2)—1 jsou na místě spojovacích forem (5)—1 a (5)—1 ze spojů prvotvarů.

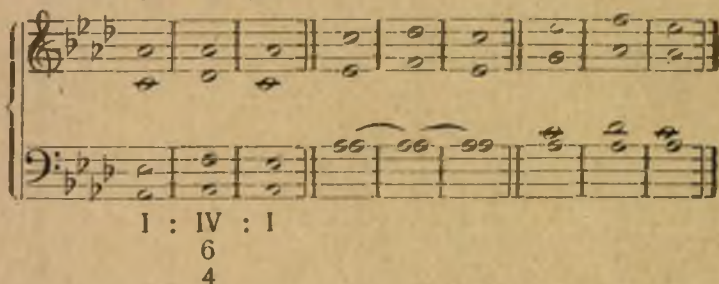
¹⁾ Spojovací formy určují se vždy od základního tónu.

Methoda při spoji I : IV opírá se o theore-
 6
 4
 tický průběh affektů při spojích prvotvarů



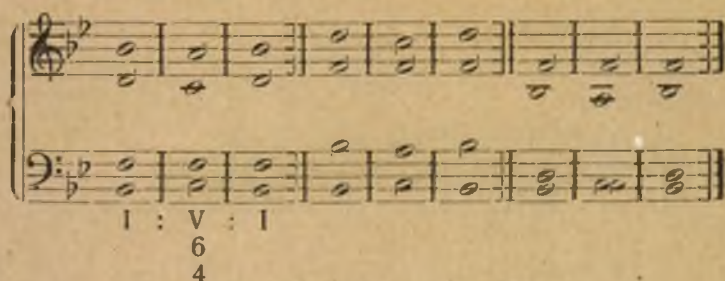
Soprán obdrží ale (5)—5, aby byl bassový tón
 v 6 zdvojen.
 4

3. Kvartsextový druhotvar mezi kvartovým
 a kvintovým spojem:



Spojovací formy (5)—5 a (1)—1 v bassu,
 jsou na místě spojovacích forem (5)—1 a (4)—1
 ze spojů prvotvarů.

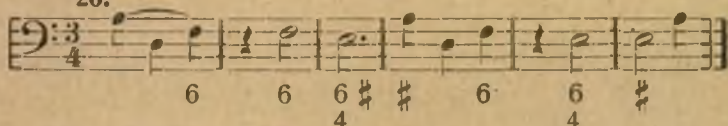
4. Kvartsextový druhotvar mezi kvintovým a
 kvartovým spojem:



Spojovací formy (4)—5 a (2)—1 v bassu jsou na místě spojovacích forem (4)—1 a (5)—1 ze spojů prvotvarů.¹⁾

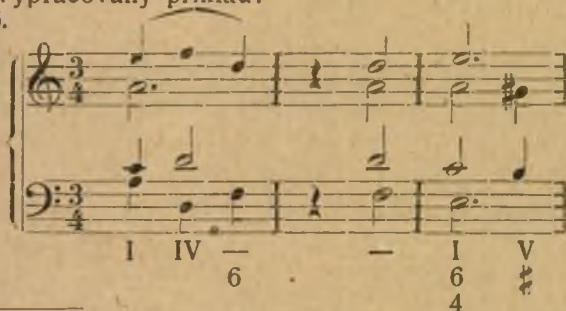
Harmonisace bassu:

26.



Vypracovaný příklad:

26.

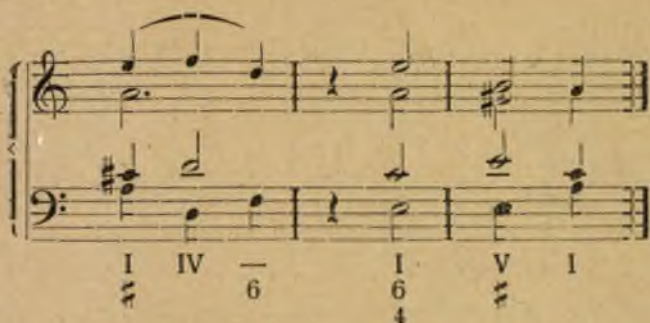


¹⁾ Methoda práce opírá se při užití druhotvaru o průběh afektů při spojích prvotvarů. Theoretický průběh při spoji I : V je: bass přebírá

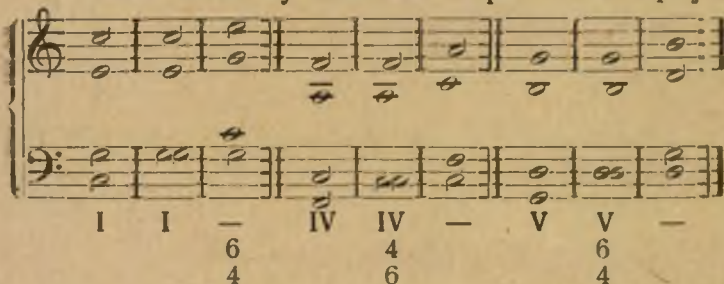
6
4

z altu (6)—5, alt by měl převzít z bassu (4)—1, ale ponechá (6)—5, „aby byl bassový tón v 6 zdvojen“.

4



5. Kvartsextový druhotvar v primovém spoji:



6. Kvartsextový druhotvar I. stupně ve významu kadence. Plastika harmonická udržuje se kvartsextovým I. stupně v linii blízké tonickému dnu a nejbližšímu vrcholku, pátému stupni. Případá mi unavený let vlaštovky, jímž se dotýká bez mála země, a jak by z ní posílena, zdvihá se zase do výše: téhož významu je umístění kvartsextového druhotvaru I. stupně ve skladbě.

Nalezneme jej blízko zakončení buď poloauthentického (zakončení na V. stupni) neb celého authentického (zakončení na I. stupni) vždy v těžším taktu a na těžší jeho době.

Kadence v zakončení celém authentickém.

Kvartsextovému I. stupně předchází nej-
častěji buď prvotvar I. stupně, neb padá se na
6
4
I. se IV. neb s II. stupně. Po kvartsextovém I.
stupně zdvihá se plastika harmonická na který-
kolvěk stupeň.

a) Kadence z I. stupně.

I I₆₄ V I I

I₆₄ I I₆₄ I₆₄

b) Kadence se IV. stupně.

IV I 6/4 V I IV

I 6/4 IV I 6/4

c) Kadence s II. stupně.

II I 6/4 V:I II I 6/4 II

I 6/4 II

Bassová spojovací forma (2)—5 umožňuje účinnější spojovací formy ostatních hlasů (2)—1, (6)—5, (4)—3.

* * *

II. stupeň před I. v mollových toninách je

6

4

lahodnější v sextovém druhotvaru.

II 6 I 6 4 V I II 6

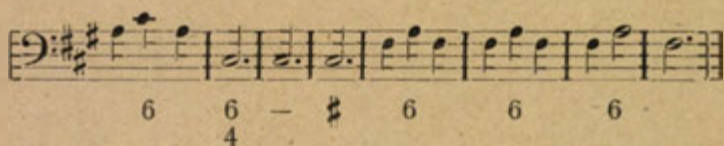
I 6 4 II 6 I 6 4

* * *

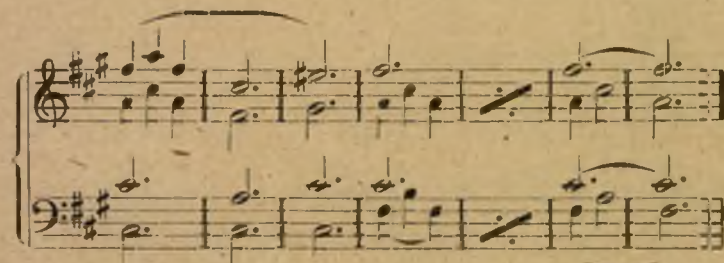
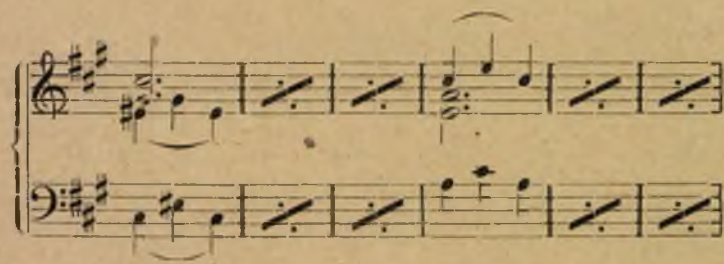
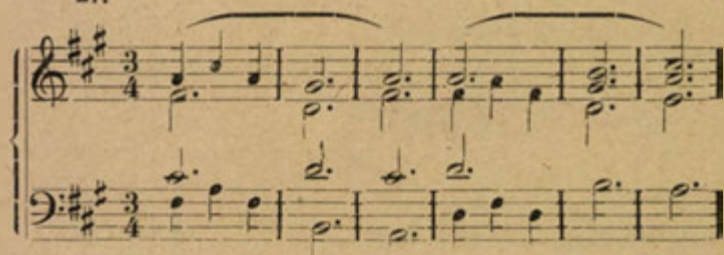
Harmonisace bassu :

27.

6 6 6 6 6



Vypracovaný příklad:
27.



Vlnu harmonické plastiky prodlužovat od kadence (I) i ke kadenci při nezměněné tonině znamená rozšiřovat závěr.

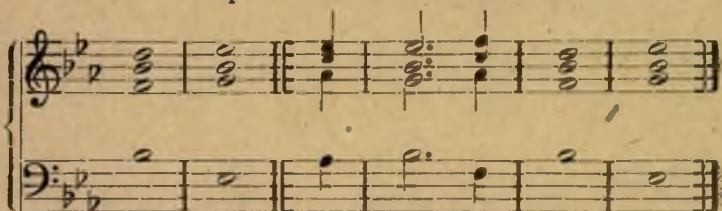
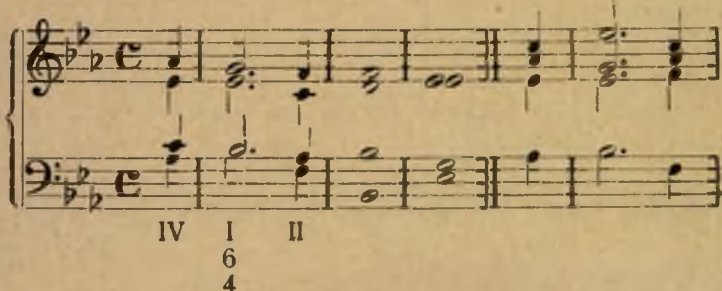
* * *

Rozšířený závěr celý authentický IV. stupněm po kadenci:

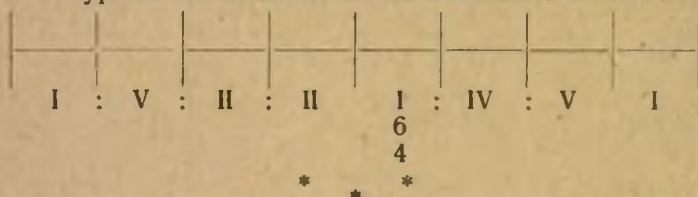
II I IV
6 6 4

I I IV
6 6 4

Rozšířený závěr celý authenticcký II. stupněm po kadenci: ¹⁾



Typické rozšíření celého authenticckého závěru:



Ale netřeba se vázat v rozšiřování plastiky harmonické ke kadenci na ony typické stupně; opomenout však kadence a rozšíření po ní, znamená zbavit se jistoty zakončení.²⁾

1) Přebírání mezi bassem a altém.

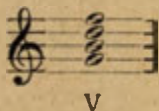
2) a) Skládá se podle typů rozšířeného celého authenticckého závěru a skládá se nevázaně typem.

b) Improvizují se (nápad skladebný hned hraný) celé authenticcké závěry vázány i nevázány typem.

c) Hrají se příklady číslovaného bassu.

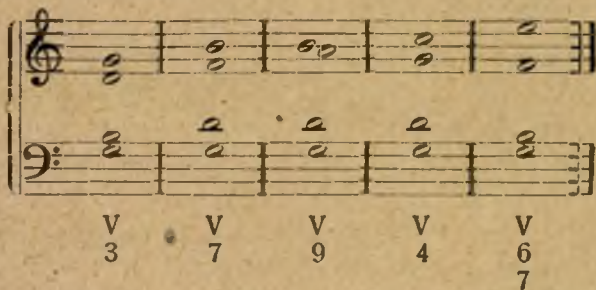
Dominantní čtyřzvuk.

Na místě zdvojeného základného tónu trojzvuku V. stupně vložíme malou septimu od základného tónu:



Barva, dojem trojzvuku se ztemní, zhustí.

Čtyřhlasná úprava všech souzvuků ukazuje, že myšlení harmonické nečitá s těmito souzvuky v plném jich akkustickém obsahu: hlediskem psychologickým se dojem trojzvukový toliko charakteristickými intervally, buď septimou, neb nonou, decimou, undecimou, obměňuje. Nazývám to **zhuštěním** trojzvukového dojmu.

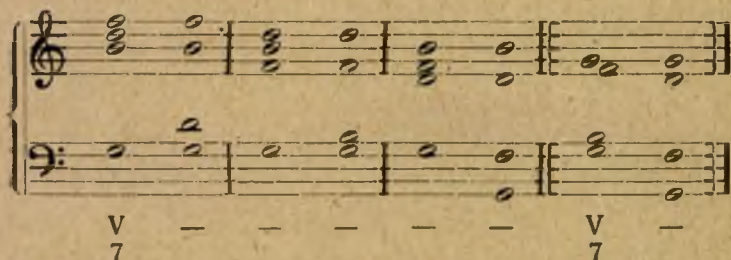


Theorie zhuštění harmonického dojmu vysvětluje všechny spoje se septimovými čtyřzvuky, s nonovým, undecimovým i teredecimovým sou-

zvukem průběhy affektů spojuj trojzvuků v prvotvarech.

* * *

Dominantní čtyřzvuk V. stupně je stejný v dur i moll; skládá se z velkého trojzvuku a malé septimy.

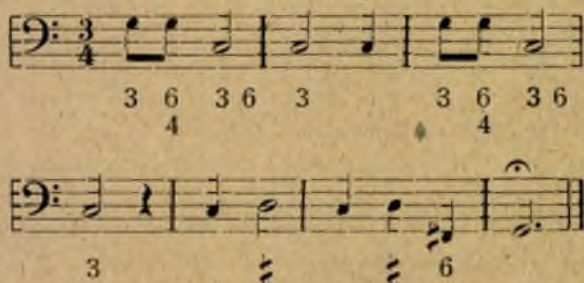


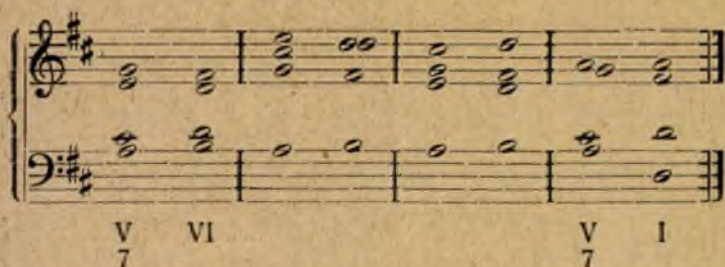
Čísluje se sedmičkou, 7. V oktávové poloze čtyřhlasné úpravy vynechává se buď kvinta neb terce.

Spojuje-li dominantní septimový čtyřzvuk V. stupně se VI. stupněm, třeba aby byl úplný; ve spoji s I. stupněm může býti i neúplný dominantní čtyřzvuk.

Harmonisace bassu

28.





Spojovací forma $\widehat{6}$ —5 ve spoji V : VI nahrazuje $\widehat{7}$ —5 ve spoji trojzvuků; spojovací forma $\widehat{4}$ —3 ve spoji V : I nahrazuje $\widehat{2}$ —3 ve spoji trojzvuku V : I.

V celém authenticckém závěru zhušťujeme trojzvuk V. stupně zpravidla dominantním čtyřzvukem.

Vypracovaný příklad:
28.



1)

I 6/4 IV V V 7 I

Spoj dominantního čtyřzvuku V. stupně se VI. stupněm způsobuje dojem klamu, **klamného závěru**, když nastupuje v plasticě harmonické místo očekávaného zakončení tonikou, I. stupněm.

IV 6 I 6/4 II 6 V V 7 VI

1) Při spoji V : I vysvětluje se (4)—3 přebíráním rozuzlení z (2)—3.

Významný skutečný průběh affektů (4)—3 utkví v mysli silně. Skutečné průběhy affektů toho spoje

(2)—1

(7)—8

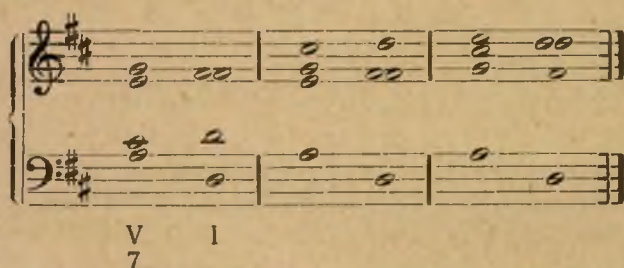
(4)—3

(5)—1 osvojí se samy sebou rychleji než theoretickými oklikami.

Několik pouček o dominantním čtyřzvuku V. stupně v prvotvaru.

5. měsíc.
48 vyučovací
hodin.

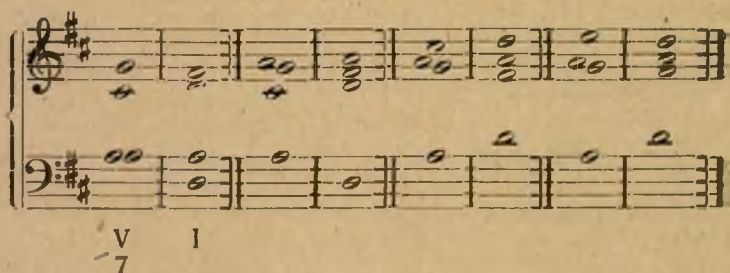
1. Je-li dominantní čtyřzvuk V. stupně úplný, vyplývá z kvartového spoje neúplný trojzvuk I. stupně.



(2) mohla by se usmířiti i primou; I. stupeň měl by pak základný tón třikrát.

Kvinta v trojzvuku I. stupně chybí proto, že místo spojovací formy (5)—5 nastoupila zhustěním V. stupně na čtyřzvuk forma (4)—3.

2. Po neúplném dominantním čtyřzvuku V. stupně následuje úplný trojzvuk I. stupně.



3. Po dominantním čtyřzvuku V. stupně prostý trojzvuk V. stupně znamená vždy úbytek sytosti harmonického dojmu; ve spoji mimo to neuspokojila by nás nezakončená spojovací forma septimy v dominantním čtyřzvuku.

Vzrůstem je postup po trojzvuku V. stupně čtyřzvuk dominantní téhož stupně.

4. a) Nepřebíráme septimy, není-li absolutní výška její stejná, ani v primovém spoji ani jejího rozuzlení v jiných spoích; působilo by to v primovém spoji, jak by nasedala bolest, tíseň vždy na jiné místo.

Vypracovaný příklad 29.:

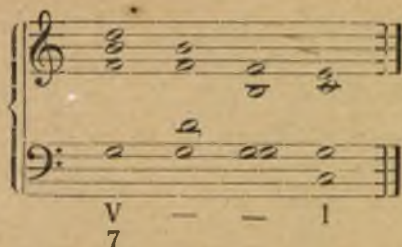
1 6 6 7 1
4 # #

Harmonisace bassu:
30.

1 6 IV V I
4 # # #

Vypracovaný příklad 30.:

1 6 IV V I
4 # # #



b) Před pomlkou užít dominantního čtyřzvuku a nemyslet již po pomlce na něj, způsobuje rozruch, jenž mizí bezúčelné v pomlce.

Poučka: Malá sekunda usmířena primou (72)—1 je účinnější než (72)—3; zvětšená kvarta kvintou usmířena (14) 5 je účinnější než (4)—3; zvětšená sekunda velkou tercí vyjasněna (12)—3 je účinnější než (2)—1.

Rozšířený celý autentický závěr klamným závěrem s I. stupněm před kadencí:



Klam (VI. stupeň), umístěn s korunkou \frown na lehčím taktu, způsobuje zdouvání vlnění taktového; klam na těžším taktu neruší vlnění časového.

Ve skladbě lehčeji se pokračuje po klamu na lehčím taktu.

5. Před dominantním čtyřzvukem V. stupně, nejnižším vrcholkem harmonickým, může se vyskytnouti kterýkoliv stupeň; tyto spoje v nejlepším svém účinu vyžadují druhotvary dominantního čtyřzvuku.

s II. stupněm před kadencí:

I V II II I IV V VI

♯ 5 6 6 4 7 ♯

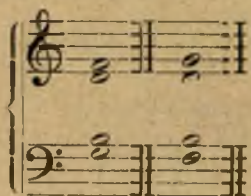
IV V I

♯

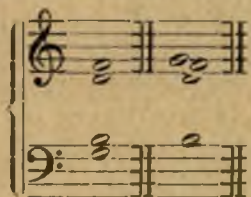
(Zpětnou septimu $\textcircled{7}$) ve spoji vždy sesilujeme; do-
cílí se důležitého účinu, vzrůstání dissonance.
Spojovací forma $\textcircled{7}$ —7 vyskytuje se tu ve spoji IV.
stupně s V.)

Druhotvary dominantního čtyřzvuku.

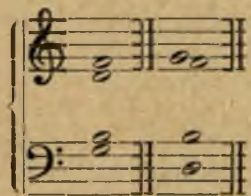
Septima prvotvaru dominantního čtyřzvuku přeložena do bassu způsobuje nejvýraznější druhotvar t. zv. sekundový.



Terce z prvotvaru dominantního čtyřzvuku v bassu dělá kvintsextový druhotvar.



Na kvintě z prvotvaru dominantního čtyřzvuku seřaděny jeho součástky dělají terckvartový druhotvar:



Základný tón v druhotvarech se nemění; zůstávají proto i druhotvary pátým stupněm.

Jméno i číslování druhotvarů řídí se podle intervallu bassového tónu k bývalé (v prvotvaru) septimě a od bassového tónu k základnému tónu.

V sekundovém druhotvaru se prima jak by samozřejmě nečísluje.

V 7 V 2 V 5 6 V 3 4

Polohy druhotvarů vyplývají z intervallů, ze kterých jsou druhotvary složeny. Základného tónu a bývalé septimy nelze v druhotvarech vynechat;

Harmonisace bassu:

31.

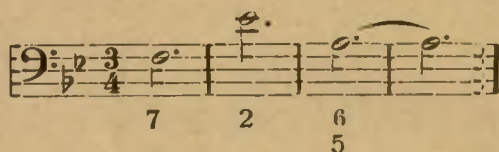
V 2 V 2 V 2

Vypracovaný příklad:

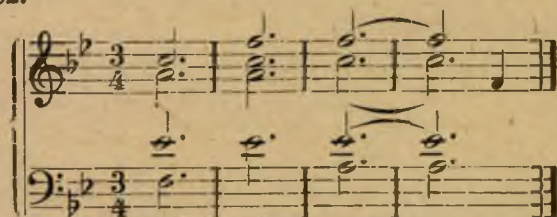
31.

není radno, aby chyběl ve čtyřhlasných spojích i ten neb onen z ostatních tónů.

Harmonisace bassu:
32.

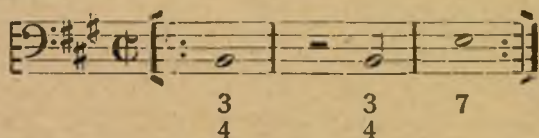


Vypracovaný příklad:
32.



Zachovat dojem zesílené septimy ve všech těchto primových spojích!

Harmonisace bassu:
33.



Vypracovaný příklad:
33.



Účin spojovací formy (4)—3 ve spoji prvotvaru dominantního čtyřzvuku s I. stupně je tak ostrý, že není divu, když v počátečných pracích s druhotvary dominantního čtyřzvuku vyslovuje se pravidlo: ať po těchto druhotvarech, vždy úplných, vždy následuje trojzvuk I. stupně.

Tato spojovací forma (4)—3 žádá proto po sekundovém druhotvaru vždy sextový druhotvar I. stupně.

V 7 VI V 5 6 I V 3 4 I V 2 I 6

V 7 VI V 5 6 I V 3 4 I V 2 I 6

First system (3 sharps):

Chords: V₇, VI, V_{5 6}, I, V_{3 4}, I, V₂, I₆

Second system (2 sharps):

Chords: V₇, I, V_{5 6}, I, V_{3 4 6}, I, V_{2 4}, I

Harmonisace sopránu.

Pokračujme v práci po motivech; přikročíme k sytějšímu dominantnímu čtyřzvuku V. stupně v prvotvaru i v druhotvarech teprve tehdy, až je napraven „bubnový“ bass.

a) Klademe prvotvar dominantního místo prvotvaru trojzvuku V. stupně, když následuje prvotvar (neb 6) I. stupně neb VI. stupeň, 4

b) sekundový druhotvar dominantního klade se místo trojzvuku V. v prvotvaru, když následuje I stupeň v sextovém druhotvaru.

Harmonisace sopránu :

34.

Sopránový tón, jenž je IV. stupněm v tonině, na př. *f* v *C-dur*, lze harmonisovati čtyřmi stupni; v jednom je základným tónem, v druhém tercí, v třetím kvintou a ve čtvrtém septimou.

IV II VII V
 * *

První stupeň před dominantním V. stupně.

Je to kvintový spoj, v němž V. stupeň může býti v prvotvaru neb sextovém neb kvartsextovém

Vypracovaný příklad:
34.

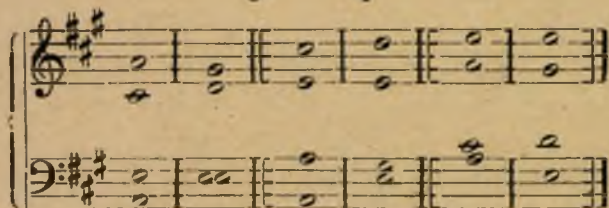
V I V
2 6 7

Poznámka: Je-li ve spoji V: I terce ze spojovací formy (4)—3 v jiném hlasu než je (4), neužívejme zhuštění V. dominantním.

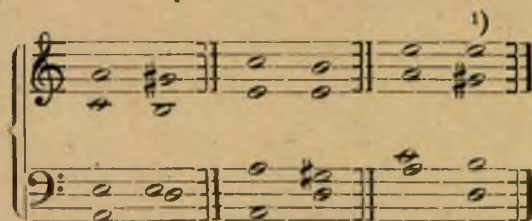
c) Kvintsextovým druhotvarem dominantního V. stupně zhušťujeme sextový druhotvar V. stupně, terckvartovým druhotvarem kvartsextový V. stupně, když následuje I. stupeň v prvotvaru.

druhotvaru; lze tedy zhustiti trojzvuk V. stupně
buď V, neb V, neb V, neb V.

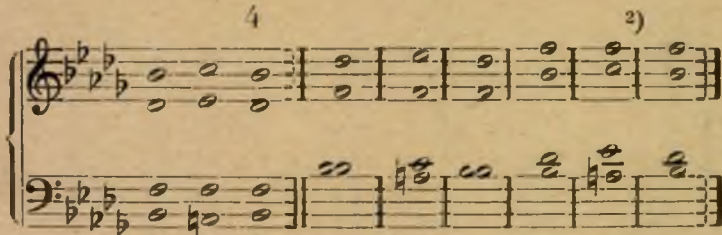
7 2 5 3
6 4



I V
7



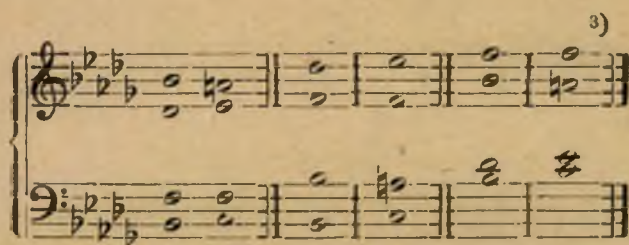
I V
2
4



I V I
5
6

1) Ve spoji I : V je (6)–7, ve spoji I : V (4)–7,
7 2

(6)–7 je místo (6)–5, (4)–7 lze vysvětliti i přebírá-
ním mezi (8)–7 a (4)–1.



I : V
3
4
6

* * *

Druhý stupeň před dominantním V. stupně.

Je to kvartový spoj, jenž mívá pravidelně na prvním místě sextový druhotvar; (7)—7 v bassu přivádí sekundový druhotvar V. stupně.

2) Ve spoji I : V je (6)—7; lze ji vysvětlit přebíráním mezi (4)—1
a (6)—5 na místě primy je zhuštění septimou.

3) Ve spoji I : V je (6)—7; lze tuto spojovací formu vysvětliti přebíráním mezi (6) 5
a (4)—1
na místě primy zhuštěním přijde septima.

1)

II 6 V 2 I 6 II 6 V 2/4 I 6

* * *

Třetí stupeň před dominantním
V. stupně.

III 2 V 2 I 6 III 2 V 7 VI

III 2 V 7 atd.

* * *

1) ve spoji II : V je (72) - 1.
6 2 4

Návyk ve skladbě.

Výrazná spojovací forma (4)—3 ve spoji čtyřzvuku dominantního V. stupně s I. stupněm je příčinou, že navykáme velmi snadno spojovat trojzvuku I. stupně po dominantním V. stupně.

Návykem dostávají se spoje do skladby, do improvisace.

Theorii „spojovacích forem“ navykáme též čistým spojům akordů, ale ne slepě: neboť každý zpětný intervall může býti ve všech spojovacích formách (str. 42).

Navyknout můžeme jak cizím (na př. R. Wagnerovu), tak i svému vlastnímu zvláštnímu výrazu ve spojích souzvuků.

Návykem dospějeme i bezděčnosti skladebné, t. j. rychlosti nezměřitelné. Na kolik je vlastním výrazem — na kolik jen slepým napodobením?

Příznak bezděčnosti a případnosti výrazové ve skladbě nesnese současného theoretisování.

* * *

Ruch spletny, t. j. zažehnout zvláštní svit a účín ve svazu dvou souzvuků, svit, jenž odpovídá světlu a jasu naší životní nálady zbuzené jakkoliv, máme již teď ve své moci.

Pravidelně spojujeme dominantní čtyřzvuk V. stupně s I.

Užijeme-li účínu známých spojovacích forem (3)—3, (2)—1, (7)—8, (4)—3 od základného tónu *Des* a ne od základného tónu I. stupně, *C*, tož vyzní tento spoj:



A což teprve, když bychom dali (3), (4) atd. jiné rozuzlení!

Zkuste složit dominantní čtyřzvuk V. stupně s použitím dosud poznáných spojovacích forem k základnému tónu *Es*, neb *E* atd.

* * *

Tvary souzvuků si přivlastňujeme: i naši lidoví hudci k oněm tvarům dospěli. Neleží v nich všechen význam skládání.

Souzvuk, barvu přizpůsobujeme si k vlastnímu výrazu úpravou orchestrální, ať pro jeden neb mnoho nástrojů.¹⁾

Tak jak malíř klade barvu na barvu, až hraje plátno zvláštním „tónem“, tak jest tomu i v hudbě se souzvuky.

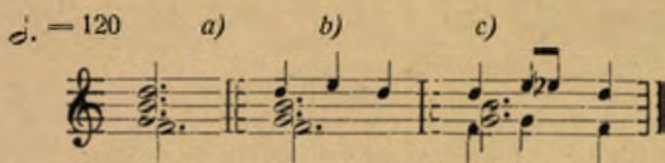
Akkordy klademe na sebe vždy časem tenší a užší: harmonický dojem, který jimi prosvítá, je již vlastnějším dílem.

Tato plátna akkordu zastřihují se nejsnadněji melodicky, **motivem**; on je břitším výrazem než rovná plocha akkordu.²⁾

¹⁾ Hrejme všechny příklady, je-li možná, na rozmanitých nástrojích, na klavíru, na varhanách atd.

²⁾ W. W. III. str. 325.

Zahrejte rychle příklady a) b) c):



Zda-li neprosvitne v času ♩ vždy V. stupeň?

A přece leží při c) na druhé čtvrti souzvuk III. stupně. Příklady pomalu hrány, a rozpadne se dojem V. stupně na své součástky tak, jako

2
kdybychom hleděli na nakládání barev po vrstvách.

Chceme těmi slovy budit u skladatele vlastní výraz harmonický.

Všemi dosavadními spoji souzvuků, a též i dalších, vystihují a osvětlují průběhy hudebních affektů literatury hudební proších staletí — „pravidelné“ spoje, cesta vývojná. Poukážeme teď na uvolnění z této ztrnulosti citové.

Snadněji lze se odpoutat od této ztrnulosti poznáním vědeckého a theoretického zdůvodnění všeho vlnění hudebně citového: orientaci ve všech složkách, jednotlivých průbězích affektu spíše dospěju vlastnímu výrazu, než v záplavě totalního proudu citového, pouhou známostí účinnů tonových, zažitých a komplikacemi vyvolávaných. (Případ Charpentierův.)

* * *

Dosud ve všech příkladech hraje souzvuk jen svou vlastní barvou; je mimo spoj a plastický

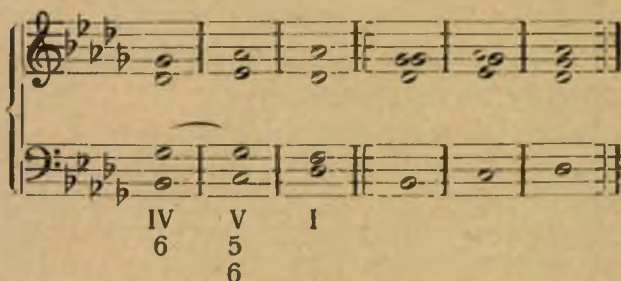
harmonický vztah, prost všech jiných vztahů k souzvukům: pracujeme **prostnými souzvuky**.

* * *

Čtvrtý stupeň před dominantním V. stupně.

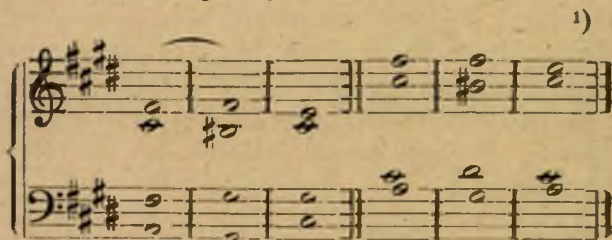
V tomto sekundovém spoji mohou být sextové druhotvary na obou místech; spojujeme tudíž IV : V.

6 5
6



Sextový na prvním místě a prvotvar na druhém dává spoj IV : V :

6 7

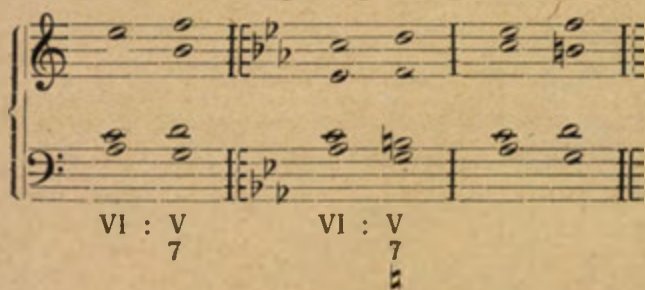


* * *

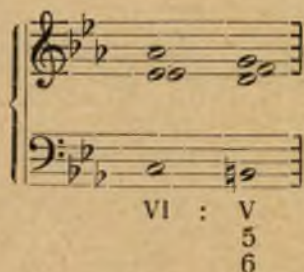
1) Druhá (7) je sesílená.

Šestý stupeň před dominantním čtyř- 6. měsíc.
zvukem V. stupně. 48 vyučovacíh
hodin.

Vyhnout se raději dominantnímu čtyřzvuku je v tomto spoji dobrou radou. V dur-tonině (6) vzrušená septimou vynesla by z tercové polohy VI. stupně zjevné kvinty; odstraňují se zdvojením terce VI. stupně. V moll-tonině nelze obě malé zpětné sekundy (72) primou usmířit, a usmířit jednu z nich velkou tercií je hrubý, neúčinný „skok“.

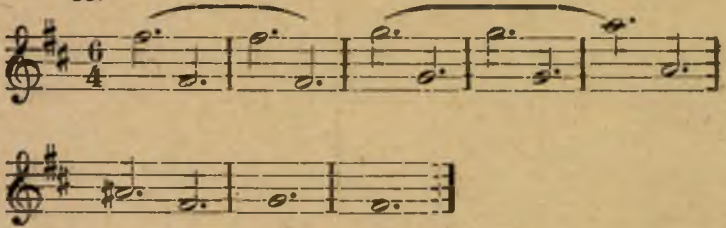


Tvary VI se V spojují se dobře; druhá (6)
6 5
6
se tu vzrušuje septimou.



Harmonisace sopránu :

35.



Vypracovaný příklad 35.:

Exercise 35, worked example, consists of two staves. The top staff is a soprano line in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. It contains five measures of music, each starting with a half note followed by a dotted half note. The notes are D4, E4, F#4, G4, and A4. The bottom staff is a piano accompaniment line in bass clef, also in D major and 4/4 time. It contains five measures, each starting with a half note followed by a dotted half note. The notes are D3, E3, F#3, G3, and A3. The first measure of the piano accompaniment is marked with a '6' above the staff. Below the piano accompaniment line, the following figured bass notation is provided: I, V 5 6, VI 6, IV 6 4, VIII 6.

Exercise 35, worked example, continues with two staves. The top staff is a soprano line in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. It contains three measures of music, each starting with a half note followed by a dotted half note. The notes are D4, E4, and F#4. The bottom staff is a piano accompaniment line in bass clef, also in D major and 4/4 time. It contains three measures, each starting with a half note followed by a dotted half note. The notes are D3, E3, and F#3. The first measure of the piano accompaniment is marked with a '6' above the staff. Below the piano accompaniment line, the following figured bass notation is provided: V 4 6, IV 3 4 6, I.

Trojzvuk V. stupně před dominantním
čtyřzvukem V. stupně.

V V VI
7

V V 1
2 6

1) (8)—7 je v těchto spojích.

V V I V V I
6 5 6 6 4 3

Sedmý stupeň před dominantním čtyřzvukem V. stupně.

Volme nejraději sextový druhotvar VII. stupně v tomto spoji.

VII 6 V 7 VI VII 6 V 3 4 6 I

* * *

Čtyřzvuk na VII. stupni v dur a moll.

Dojmy obou těchto čtyřzvuků jsou sobě blízký.

VII 7 VII 7

2) (5)—7 je na místě (8)—7.

V 6 4 V 2 I 6

Časem čím blíže budou sobě, tím spíše se rozpoznají; shrnujeme proto učení o těchto dvou čtyřzvucích.

* * *

Mnohé poučky o dominantním čtyřzvuku lze prostě přenést i na tyto a všechny ostatní čtyřzvuky; zejména: pojem **zhuštění** dojmu (str. 103), složení těchto čtyřzvuků ze zmenšeného trojzvuku s malou nebo zmenšenou septimou, číslování prvo-
tvaru (str. 104) a druhotvarů (str. 113), o úbytku sytosti harmonické (str. 109).

Též učení o nehybnosti septimy (str. 110) ve zvýšené míře platí při čtyřzvuku sedmého stupně v dur.

Poznámku o zakončení skladby čtyřzvukem (str. 110) lze doslovně užiti o čtyřzvucích VII. stupně i o všech ostatních čtyřzvucích.

Účin sesílené (7) (vzrůstání dissonance, str. 111) zůstává i ve spojích čtyřzvuku VII. stupně. O poloze a úplnosti čtyřzvuku VII. stupně platí totéž, co o dominantním čtyřzvuku (str. 104).

Nejen sopránový tón, jenž je IV. stupněm v tonině, na př. *f* v *C dur*, ale i sopránový tón, jenž je VI. stupněm v tonině, na př. *a* v *C dur*, *as* v *c moll* lze již harmonisovat čtyřmi stupni.

VI IV II VII VII
7 7
* * *

Zmenšený trojzvuk s malou septimou, **malý čtyřzvuk**, působí jasněji než zmenšený trojzvuk se zmenšenou septimou, **zmenšený čtyřzvuk**.

Malý čtyřzvuk je v dur, zmenšený čtyřzvuk v moll na VII. stupni.

Přímý a nepřímý spoj s trojzvukem
I. stupně.

Handwritten musical notation in 3/4 time, showing two systems of chords. The first system shows a triad (VII: I) and a first-degree chord (I). The second system shows a triad (VII: I) and a first-degree chord (I). The notation is in G major and G minor.

Harmonický účín tohoto sekundového spoje je roven spoji dominantního čtyřzvuku V. stupně se VI. stupněm: ale podstata klamu leží v plasticité harmonické, proto nepůsobí spoj VII. s I. stupněm, **přímý spoj**, klamem.

* * *

Druhotvarům 5 a 3 malého čtyřzvuku dává
6 4

se taková poloha, aby septima (z prvotvaru) zněla v sopránu.

1) (6)—5 je na místě smíru druhé septimy kvintou. (2) usn:řuje se tercií, aby se zamezil postup zjevných kvint.

Druhotvary zmenšeného čtyřzvuku mohou vyznít všemi svými polohami.

1)

VII : I VII : I VII : I VII : I
7 5 6 3 6 2 6
6 4 4

1)

VII : I VII : I VII : I VII : I
7 5 6 3 6 2 6
6 4 4

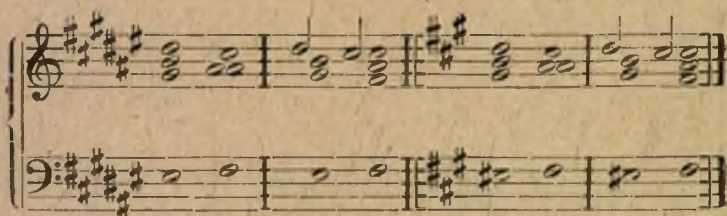
Spojovací formy (6)—5 a (2)—3 způsobují zdvojení terce v prvotvaru I. stupně a nezbytné zdvojení bassového tónu v sextových druhotvarech I. stupně. K stupni prvnímu lahodnější úpravy dospějeme **nepřímým spojem** malého a zmenšeného čtyřzvuku.

* * *

1) (6)—5 je místo druhé (7)—5,

(2) usmířena tercií napravuje postup zřejmých kvint.

Nepřímě spojí se čtyřzvuk VII. stupně s I. stupněm prostředkem dominantního čtyřzvuku V. stupně.

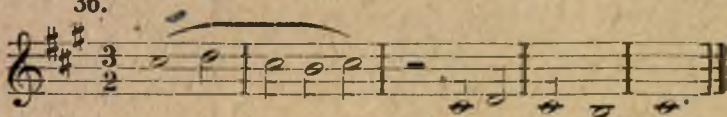


VII : I VII : V : I
7 7 5
 6

* *

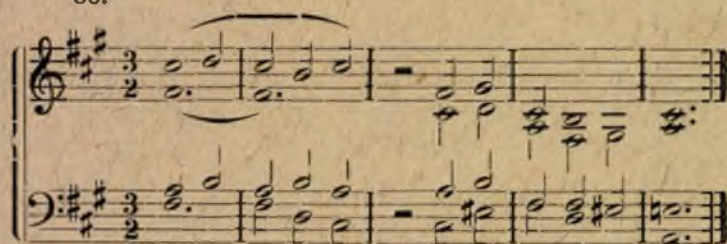
Harmonisace sopránu :

36.



Vypracovaný příklad :

36.



I IV I IV I I VII I IV VII III
6 6 6 6 7 6 2
4 4 4

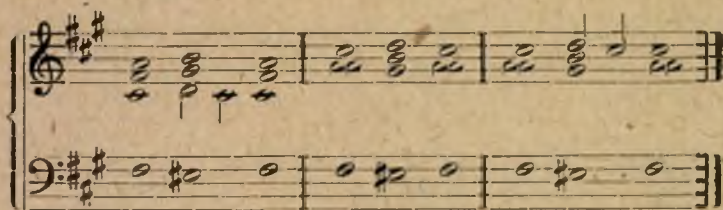
První stupeň před malým a zmenšeným
čtyřzvukem VII. stupně.

1)

I VII I I VII V I
7 7 5 6

I VII I I VII V I
7 7 5 6

1) (6) vzrušena septimou je na místě (6)—8. Spojovací forma (6)—7 dělala by s (2)—3 postup zjevných kvint; proto se nahrazuje (2)—3 spojovací formou (4)—3 t. j. zdvojí se v I. stupni terce.

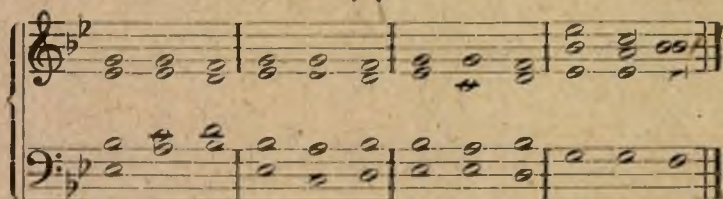


* * *

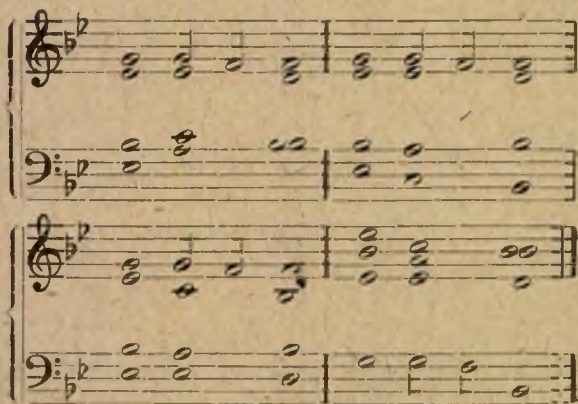
Ve všech tvarech lze pravidelně užiti malého i zmenšeného čtyřzvuku na druhém místě dovo-
zovacích spojů (kvartového, sextového a sekun-
dového).

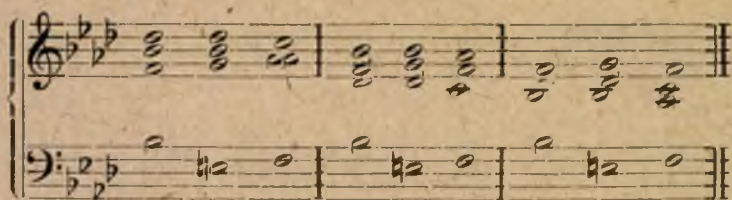
a) IV. stupeň před VII.

. 7

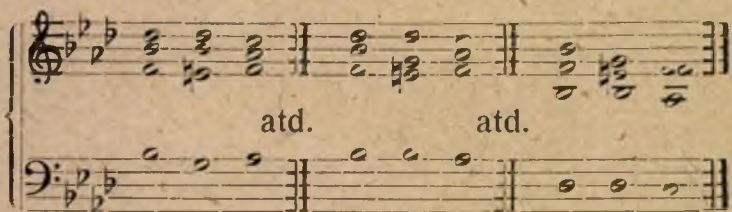


IV VII I IV VII I IV VII I IV VII I
7 5 6 3 6 6 2 6
6 6 4 4





IV VII
7



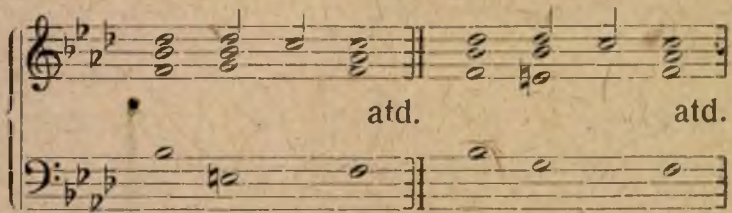
atd.

atd.

VII
5
6

VII
3
4

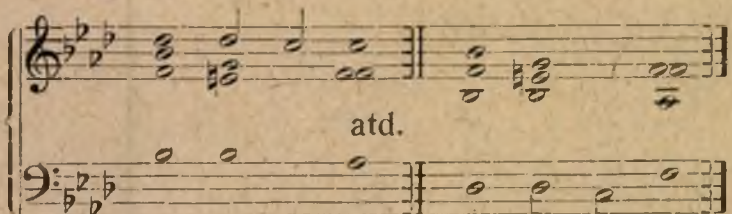
VII
2



atd.

atd.

IV VII V
7 5
6



atd.

* * *

b) II. stupeň před VII.
7

1)

II VII VII VII VII
7 5 3 2
6 4

II VII
6 7

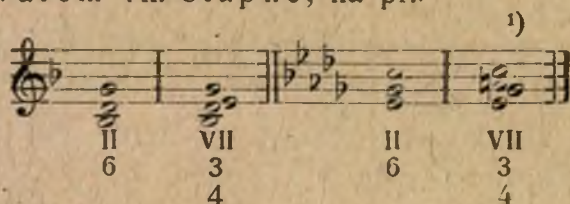
atd. atd.

Kde užiti malého a zmenšeného /čtyr-
zvuku?

V prvotvarech a sekundovém druhotvaru užije se jich na místě prvotvaru zmenšeného trojzvuku VII. stupně.

1) Provést i v nepřímém spoji.

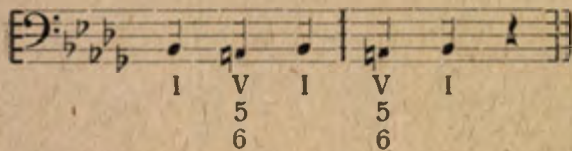
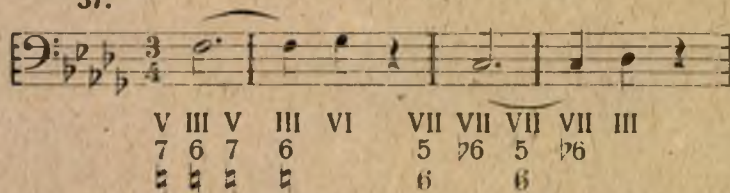
Kvintsextovým druhotvarem zhušťuje se sextový druhotvar VII. stupně. Sextový II. stupně zhušťuje se terckvartovým druhotvarem VII. stupně; na př.:



1) Až po odstranění „bubnového“ bassu mysliti na sytější dojem malého a zmenšeného čtyřzvuku.

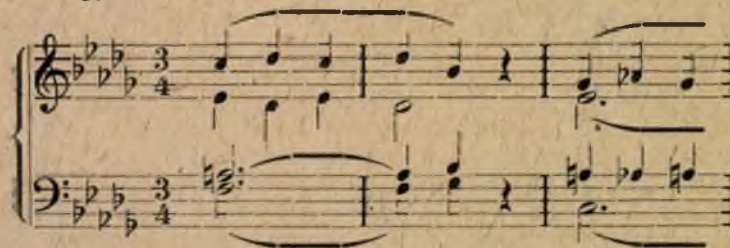
Harmonisace bassu:

37.

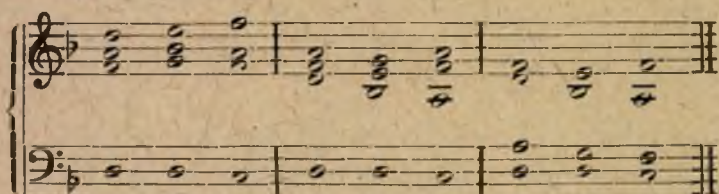


Vypracovaný příklad:

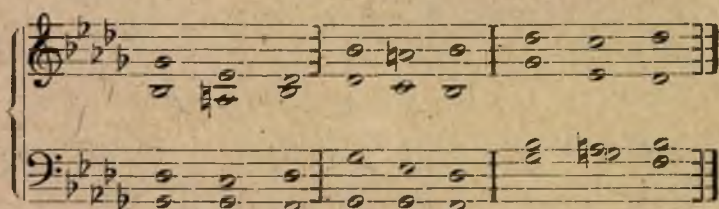
37.



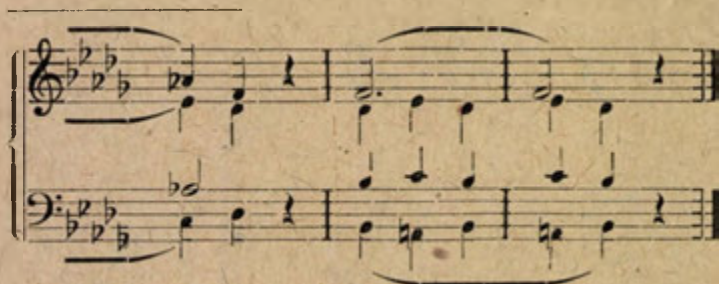
c) Šestý stupeň před malým a zmenšeným čtyřzvukem VII. stupně.



VI VII I
2 6
4



VI VI I
2 6
4



Poučka. Neužívá se oktavové polohy prvotvaru malého čtyřzvuku; vynechaná kvinta ubrala by mu mnoho jádra. Oktávová poloha zmenšeného čtyřzvuku při vynechané kvintě působí jako zmenšený sextový druhotvar, při vynechané terci jako prvotvar zmenšeného trojzvuku.

Improvizace.

Improvizace je methodickým zakončením theorie hudební; práce, úlohy písemné utužují asociaci tónu s notou, hra těch prací na jakýchkoliv nástrojích (zpěvem, na klavíru, varhanách atd.) utužuje a doplňuje tuto asociaci s klavesou, se strunou atd. a s tlumem tělových pocitů prstů, úst atd. Improvizace snaží se vybavit představy tónové centrálním podnětem a bezprostředně slyšenými je učinit.

1. Po souzvuku **chci** souzvuk určitého stupně.
2. Nejúčinnější spoj má se již nevědomky provést.
3. Polet za melodii vyvrcholenou je vydatnou pomocí při spoji.

4. Nanese-li mne plápolání na rozhraní souzvuků (kypící život spoje, rozuzlení spletny) na nový souzvuk bezděčně (aniž jsem si byl předem vědom stupně a tvaru nového souzvuku), je improvizace již v pravém svém zřídle. Tu je již možno, aby hudební nálada byla povzbuzována i jinými životními náladami, radostí, tesnotou atd., aby jim odpovídala, aby byla jejich výrazem.

5. **Příčiny** těchto nálad možno vyzdvihovati jako hořící louč, která nedá světlu, náladě zaniknout; lze improvizovat na víru Creda! na horoucnost Touhy! Tu usedá mysl i na **určitý** souzvuk, vine se improvizace po určitém nápěvku: to vše, i tvrdost víry i horoucnost touhy, **jsou** **they** improvizace.

6. Forma improvisace.

a) Stálá osnova harmonická závěru celého autentického (s použitím klamného závěru);

b) forma poloauthentického závěru s připojenou kodou na V. stupni;

c) forma modulace zakončené buď I. neb V. stupněm nové toniny. Tyto články formační zbarvené prostě dojmem toniny sůžují se až na minimální délku;

d) forma praeludia, etudy s určitým, výhradným způsobem sčasovacím.

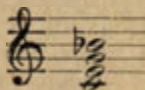
e) Forma verseta a fugetty; závěry, modulace a praeludia s themou nápěvnou.

* * *

Mnohostrannost souzvuku.

Výčet tonin, jimž přináleží nějaký souzvuk, nazývá se mnohostranností souzvuku.

Dominantní čtyřzvuk

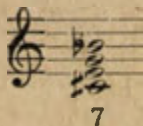


je v *F dur* i v *f moll*.

Mnohostrannosti třeba připojit určení plastiky (povýšenosti) harmonické, t. j. vztah k prvnímu stupni; bez ní nemá důležitosti modulační.

Vytčený dominantní čtyřzvuk *c-e-j-b* je na V. stupni, t. j. nejnižším vrcholku harmonickém, s nepatrným spádem k I. stupni.

Zmenšený čtyřzvuk



je na VII. stupni v *d moll*.



7. Výrazná improvizace kotvící v themě

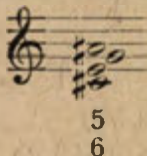
a) prosté nálady,

b) vyslovené motem, nápisem, textem
při volnosti, harmonické, sčasovací a samozřejmě i melodické, je již dějem skladebným spjatým okamžitou hrou díla. Myšlení a citění hudební jak by se usadilo v koncích prstů a přenášelo se na klavesy!

Způsoby improvizace 1 6 jsou omezeny postupem theoretického učení.

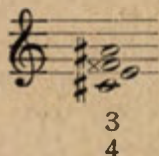
Na improvizaci nelze již nic měnit — dílo prošlo. Nebylo připraveno před tím a zaniká po improvizaci.

Postavíme-li na bassovém tónu *cis* kvintsextový druhotvar zmenšeného čtyřzvuku (po seskupení intervallů terce-terce-sekunda),

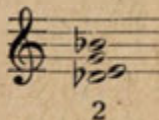


nerozeznáme sluchem tyto dva tvary, neboť zvětšená sekunda *j-ais* rovná se malé terci *j-b* a první dvě terce se nezměnily.

Na tónu *cis* sestavený terckvartový druhotvar (po seskupení intervallů terce-sekunda-terce)



a na témže tónu (*cis*) *des* sestavený sekundový druhotvar (po seskupení intervallů sekunda-terce-terce)



rovnají se z téže příčiny dojmu prvotvaru zmenšeného čtyřzvuku.

Ale pravopisem vymykají se tyto druhotvary z toniny *d moll*; kvintsextový (základný tón *ais*) je na VII. v *h moll*, terckvartový (základný tón *fisis*) v *jis moll* a sekundový (základný tón *e*) v *f moll*.

Enharmonickou změnou terce *j-b*, *e-j* a *cis-e* na případně zvětšené sekundy *j-ais*, *e-fisis* a *des-e* dospěli jsme k **enharmonické** mnohostrannosti zmenšeného čtyřzvuku

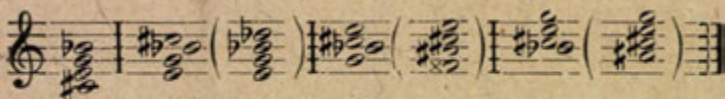
¹⁾



Zmenšený čtyřzvuk vnáší do skladby jednotvárnost a plastickou mělkost.²⁾

¹⁾ Při přejmenování prvotvaru zmenšeného čtyřzvuku na druhotvary postupujeme od základního tónu; uvádí nás do toniny a na případné pojmenování.

²⁾ Známo je, že druhotvar zmenšeného čtyřzvuku rovná se prvotvaru zvukovým dojmem.



7 5 3 2

6 4 7 7

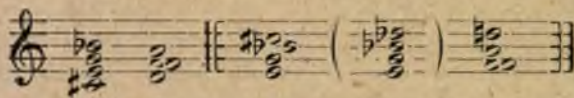
(6)—5

(4)—3

(2)—3

Na spojovacích formách

sekundového spoje VII. s I. (7)—8 nemění se pranic pouhým přejmenováním intervallů.



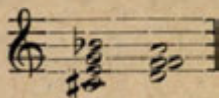
VII : I

5
6
VII

I
6

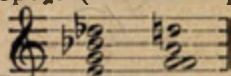


t. j. účín harmonický sekundového spoje



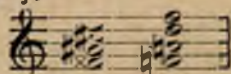
VII : I

a septimového spoje (nehledě k pravopisu)



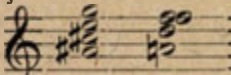
II : I
6

a kvartového spoje



IV : I
6

a sextového spoje



VI : I
6

je stejný; to je příčina jednotvárnosti harmonické.

Zmenšený čtyřzvuk, nehledě ku pravopisu, je skutečně v moll tonině na VII., na II., na IV. i na VI. stupni. Měl by tudíž velkou plastickou důležitost, když by těchto stupňů spoje s I. stupněm měly vždy jiný ráz, jiný účín, jelikož všech těchto spojů je účín stejný, je plastika zmenšeného čtyřzvuku mělká

Je lhostejno, užije-li se zmenšeného čtyřzvuku s povýšeností IV. neb II. atd. stupně. Neubírá se hudebnímu účínu, jest-li pravopisem se staví zmenšený čtyřzvuk toliko na VII. stupně.

Nepřímý spoj zmenšeného čtyřzvuku s I. stupněm po enharmonické změně.

VII 7 V 5 6 VII 5 6

VII 3 4 VII 2

Je-li zvukově jediný zmenšený již ve čtyřech toninách (Ihostejno, který z uvedených čtyř se za první vybere), jsou ve dvanácti mollových toninách toliko tři různé zmenšené čtyřzvuky; proto i do modulace toninové, užit jako modulační prostředek, vnáší zmenšený čtyřzvuk jednotvárnost.

¹⁾ Nepřímý spoj způsoben je spojovací formou (2)—1.

Přehled čtyřzvuků na všech stupních
v dur i v moll.

1 2 2 1 3 2 4

I II III IV V VI VII

5 4 6 2 3 1 7

I II III IV V VI VII

Sedm druhů čtyřzvukových nesou tato
jména:

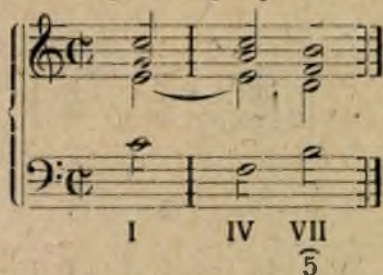
1. čtyřzvuk z velkého trojzvuku a velké
septimy: velký čtyřzvuk;
2. čtyřzvuk z malého trojzvuku a
malé septimy;
3. dominantní čtyřzvuk;
4. malý čtyřzvuk;
5. čtyřzvuk z malého trojzvuku a
velké septimy;
6. čtyřzvuk ze zvětšeného trojzvuku a velké
septimy: zvětšený čtyřzvuk;
7. zmenšený čtyřzvuk.

* * *

Užívá-li se čtyřzvuku mezi **dvěma**
dovozovacími spoji, je čtyřzvuk ve významu
nevolného čtyřzvuku; takto nevázan má čtyř-
zvuk **ráz volného čtyřzvuku**.¹⁾

¹⁾ Mimo dominantní, malý čtyřzvuk na VII
stupni v dur a zmenšený čtyřzvuk užívá se ostat-
ních jako nevolných.

Užití nevolných čtyřzvuků mezi dvěma kvartovými spoji.



Ve spoji I. se IV (7) se sesiluje; toto sesilení

se nikdy nepřebírá, nemá-li utrpěti význam nevolného čtyřzvuku. Ve spoji IV : VII kvarta

vzrušená terci (4)—3, theoreticky se vysvětluje přebíráním.

Souzvuk před nevolným čtyřzvukem sluje přípravou, souzvuk za nevolným čtyřzvukem svodem.

Nevolný čtyřzvuk klade se na těžší dobu taktu.

* * *

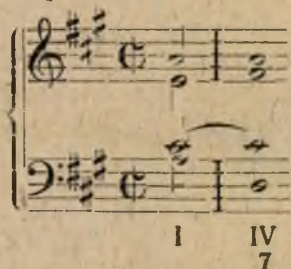
Čtyřzvuky s přípravou i se svodem kvartovým v progressi.



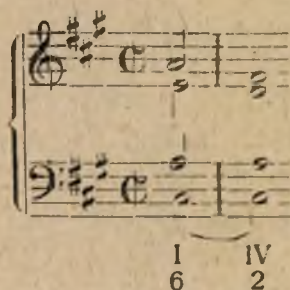


Z kvartového spoje přípravy a nevol- 7. měsíc.
ného čtyřzvuku vyplývají pravidelné tvary 24 vyuč-
posledního. vacích
hodin.

a) oba trojzvuky v prvotvarech: nevolný
čtyřzvuk je v prvotvaru.

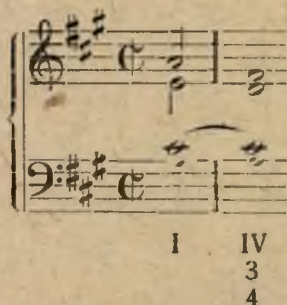


b) sextový druhotvar na prvním místě ve
spoji: nevolný čtyřzvuk v sekundovém
druhotvaru.



1) Svod je zároveň přípravou.

c) kvartsextový na druhém místě ve spoji: nevolný čtyřzvuk v terckvartovém druhotvaru.



d) sextový na druhém místě ve spoji (přebíráním): nevolný čtyřzvuk v kvintsextovém druhotvaru.

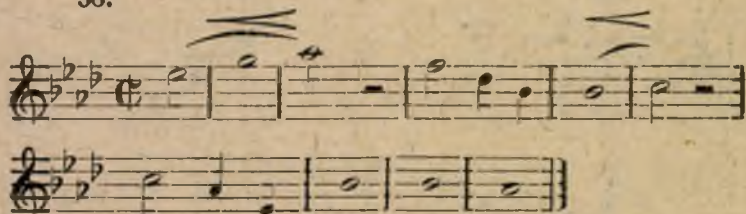


Ve všech těchto kvartových spojích měla býti septima (7) usmířena oktávou; na místě této oktávy je zhuštění septimov, proto vzniká sesilení septimy (7)—7.

* * *

Z kvartového spoje nevolného čtyřzvuku s jeho svodem vyplývá i tvar svodu. Svod může býti v prvotvaru nebo kvartsextovém druhotvaru. Kvartu vzrušenou tercií třeba zachovat, je z nejostřejších spojovacích

Harmonisace sopránu (s použitím čtyřzvuku VII. stupně):
38.



Vypracovaný příklad:
38.

The image shows two staves of musical notation for a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first staff contains five measures of chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of E5, G5; a triad of F5, A5, C6; a dyad of D5, F5; and a triad of E5, G5, B5. The second staff contains five measures of chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of E5, G5; a triad of F5, A5, C6; a dyad of D5, F5; and a triad of E5, G5, B5. Below the staves, Roman numerals are written: I, VII 2, IV 6, IV, V, V 2. The second system of staves contains five measures of chords: a triad of G4, B4, D5; a dyad of E5, G5; a triad of F5, A5, C6; a dyad of D5, F5; and a triad of E5, G5, B5. Below the staves, Roman numerals are written: III, I, VII 2, V 7, I.

forem; proto sextový druhotvar ve svodu je jen po sekundovém druhotvaru nevolného čtyřzvuku.

Je-li svod zároveň přípravou, třeba, aby byl s první přípravou v progressi stejného tvaru, rozsahu i polohy i zdvojení; dociluje se toho přebíráním.

I IV VII
7

I IV VII
7

VII. stupeň ve svodu je zároveň přípravou čtyřzvuku třetího stupně.

* * *

V progressi mollových tonin jsou obyčejné na VII., V., III. a I. stupni **alterované** čtyřzvuky (na VII. stupni dominantní, na I. a V. stupni čtyřzvuk z malého trojzvuku a malé septimy, na III. stupni velký čtyřzvuk).

atd.

I IV VII
7

atd.

atd.

I IV VII
7

atd.

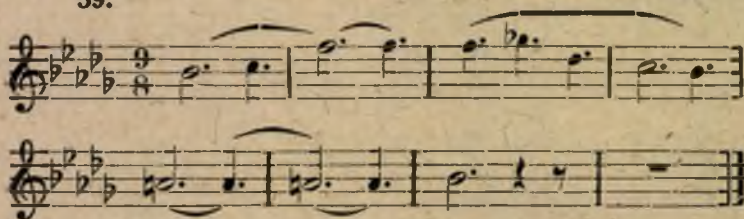
I IV VII
6 2 6

* * *

Poučka: V primovém spoji nevolného čtyřzvuku lze volně přebírat, když se jen zachová zesílená septima (7)—4.

Harmonisace sopránu:

39.



Vypracovaný příklad:

39.

I VII V I VI II IV
7 2 6 6 6

V III V V I
6 6 7

atd.

I IV — VII
3
4

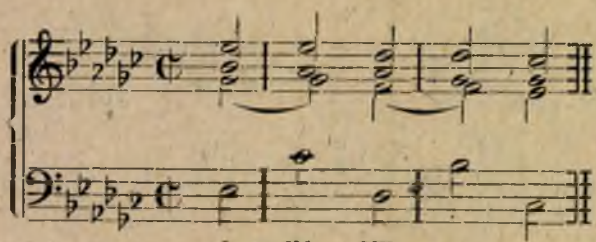
atd.

I IV VII
3
4

atd.

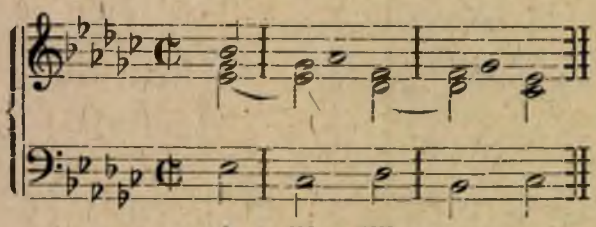
I IV VII
3
4

* * *



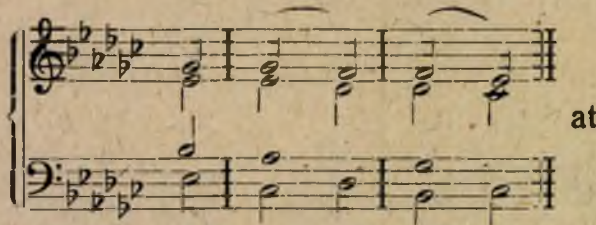
atd.

I : IV : VII
5
6



atd.

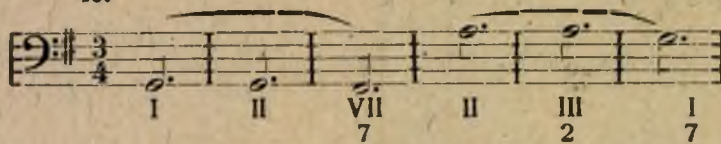
I : IV : VII
5
6



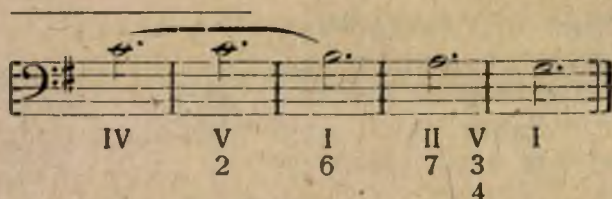
atd.

I : IV : VII
5
6

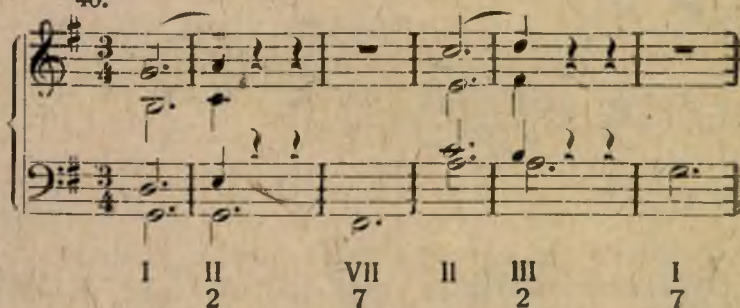
Harmonisace bassu :
40.



I II VII II III I
7 2 7



Vypracovaný příklad:
40.

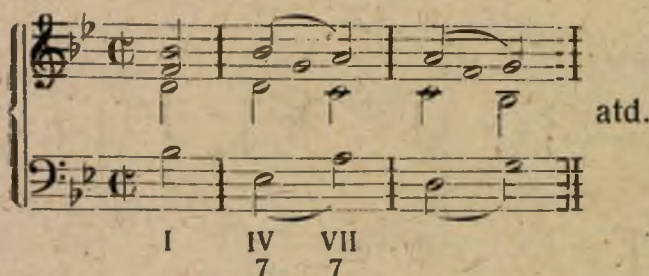


Na každý bassový tón lze postavit mimo prvotvar trojzvukový, mimo 6 a 6 i sekundový druhotvar 4

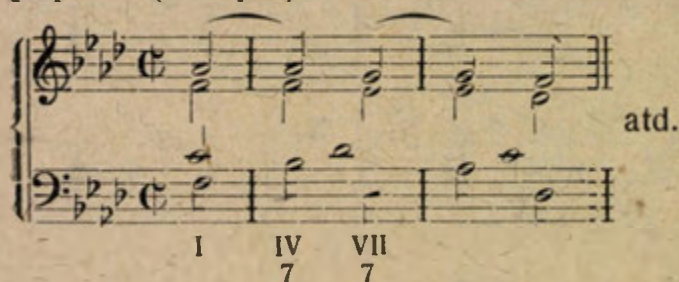
čtyřzvuku. Volíme též jako dosud „nejlepší“ stupně z plastiky harmonické (I., IV., nebo V. stupeň), avšak neopomijíme ani ostatních stupňů, neboť na II., III., VI. stupni jsou lahodnější čtyřzvuky než je zmenšený nebo zvětšený čtyřzvuk. Lze-li umístit i přípravu i svod, zhuštíme prvotvar trojzvukový buď prvotvarem neb sekundovým druhotvarem čtyřzvuku; kvartsextový druhotvar

Čtyrzvuk ve svodu a v přípravě.

Ve stejné váze harmonické nevolného čtyr-
zvuku a čtyrzvuku ve svodu — přípravě ztrácí
se dojem taktu; těžší proti lehčí době třeba
již důrazem vyzdvihnout.



Svod je zároveň přípravou k následnému
čtyrzvuku; sklání se proto do oktávové polohy
(neúplného čtyrzvuku), ve které byla první
příprava (I. stupeň).

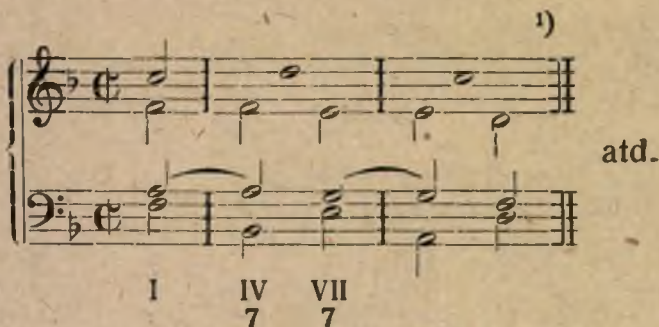


terckvartovým a sextový druhotvar kvint-
sextovým.

Hledí se při práci s čtyrzvuky míry, neboť
zhuštěný dojem akkordický působí jen, srov-
ná-li se s průzračným trojzvukovým.

Ve skladbě užívá se čtyrzvuků z potřeby výrazové.
I díla Palestrinova velebně působí uhlazeností troj-
zvuků; Mendelssohn-Bartholdy krčí se stále
k zmenšenému čtyrzvuku.

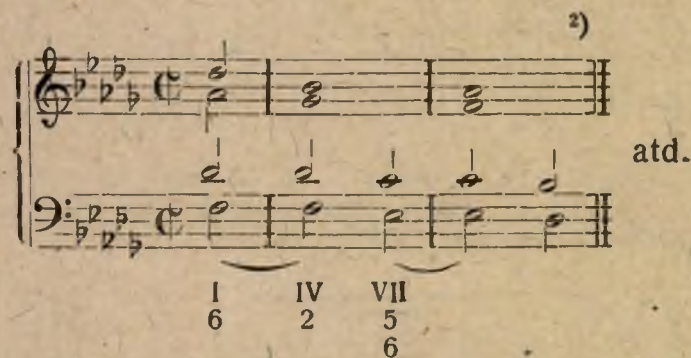
1)



atd.

I IV VII
7 7

2)



atd.

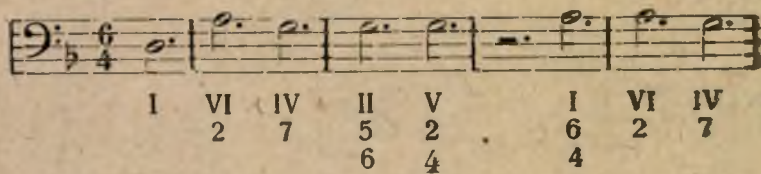
I IV VII
6 2 5
6

1) První příprava je v kvintové poloze a další svod—příprava v septimové poloze, jelikož septimu (7) třeba sesílit.

2) Z téhož důvodu jako při 1. je svod—příprava již v kvintové poloze.

Harmonisace bassu:

41.



I VI IV II V I VI IV
2 7 5 2 6 2 7
6 4 4

atd.

I IV VII
3 7
4

II II IV II VII — I
5 2 3 2 7
6 4 4

Vypracovaný příklad:
41.

atd.

I IV VII
3 7
4

atd.

I IV VII
3 7
4

* * *

Osnova harmonická, v níž se stále septima (7) sesiluje, je jako ztuhlá; nelze jí přetrhnout, affekt na affekt se sukovatě váže. Dokud nevyjasní se septima (7) oktávou, jako by v ní bylo slunce za mrakem. A zase tuhost (7)—7 na jediném spoji by nevynikla, proto vazba septimových čtyřzvuků je tak často progressivní.

1)

atd.

I IV VII
5 2
6

2)

atd.

I IV VII
5 2
6

atd.

I IV VII
5 2
6

1) Svod—příprava je v sekundové poloze, jelikož (7) má být sesílena.

2) Ze stejného důvodu jako při 1, je svod—příprava v kvartové poloze.

Příprava sextová.

atd.

I VI IV
7 6

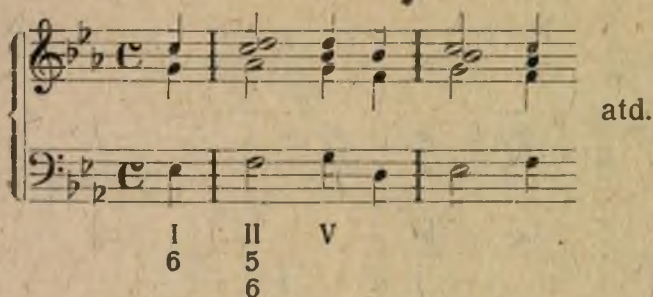
atd.

I VI II
7 3
4

Sekundová příprava.

atd.

I II III
6 5 6
6 6



Tón zhušfovací padl intervallem **septimy** do trojzvuku; může býti i intervallem **nony**, **undecimy** a **tercdecimy**. Vznikají potom souzvuky **nonové**, **undecimové** a **tercdecimové**.

Tón zhušfovací nedává souzvuku ani zárodku melodie, ani zárodku rytmu, sčasování.

Septima jako **zhušfovací** tón je ve čtyřhlasné úpravě souzvuku místo zdvojeného základního tónu trojzvuku (v neúplném septimovém čtyřzvuku buď místo kvinty, neb i terce trojzvuku); **nona** je místo zdvojeného základního tónu trojzvuku, **undecima** místo terce, **tercdecima** místo kvinty trojzvuku.

Zhušfovací tón před neb za těmito harmonickými tony trojzvukovými dostává jméno **melodické dissonance** a přivádí do vývoje dojmů harmonických hbitou pohnutku: **prvek melodického motivu** a **prvek sčasovací, takt**.

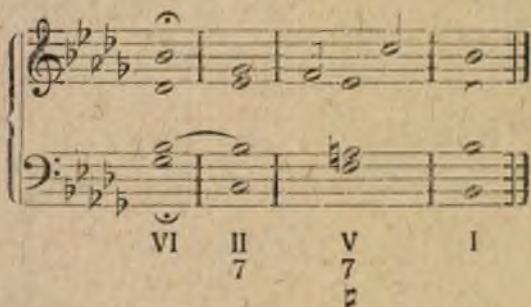
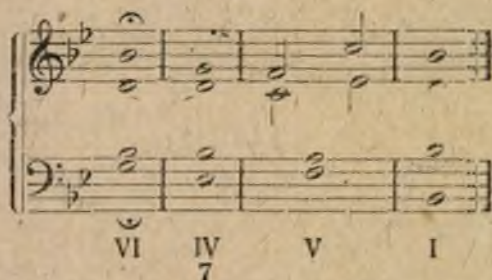
Nonový, undecimový a tercdecimový souzvuk. 8. měsíc.

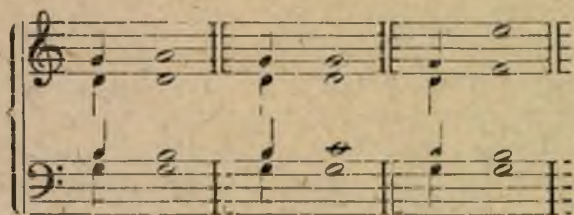
48 vyučovací
hodin.

Dejme trojzvuku na místě zdvojeného základního tónu příměškem nonu, trojzvuku na místě terce příměškem undecimu, dominantnímu čtyřzvuku na místě kvinty příměškem tercdecimu, tím získáme souzvuk nonový, undecimový a tercdecimový v nejobvyklejší čtyřhlasné úpravě.

Pokyn improvizací.

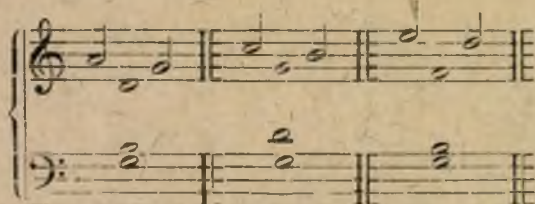
Klamný souzvuk VI stupně jako příprava sextová ke IV neb kvartová k II připíná si tyto stupně závěrové:



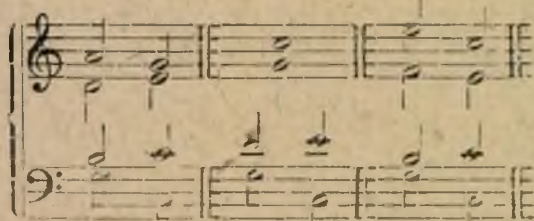


Nonový souzvuk čísluje se 9, unděcimový 4, tercdecimový 7; jich všech užívá se 5 6

z pravidla v prvotvaru na I. neb V. stupni v primovém neb v kvartovém spoji s trojzvukem (nebo dominantním čtyřzvukem) na druhém místě.



V 9 3 V 5 3 V 7 7
4 6



V I V I V I
9 5 4 7 6

* * *

Spojovací formy příměsku nony (v těchto spojích $\textcircled{2}$ —1 neb $\textcircled{6}$ —5), undecimy (v těchto spojích $\textcircled{4}$ —3, $\textcircled{3}$ —8), tercdecimy (v těchto spojích $\textcircled{6}$ —5, $\textcircled{3}$ —1) jsou čisté, ale jak vidno, nového harmonického života do spletny nepřinášejí.¹⁾

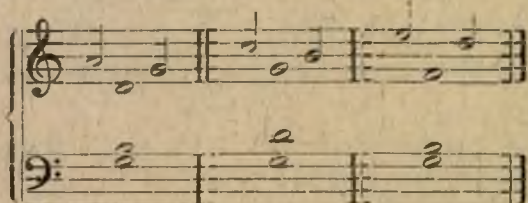
¹⁾ V nonovém, undecimovém a tercdecimovém souzvuku vznikajícím stavbou tercovou vymycují se nadbytečné hlasy výběrem rušících se nebo k stejnému zakončení spějících spojovacích forem.

V V	V —	V —
9 3	5 3	7 3
	4	6

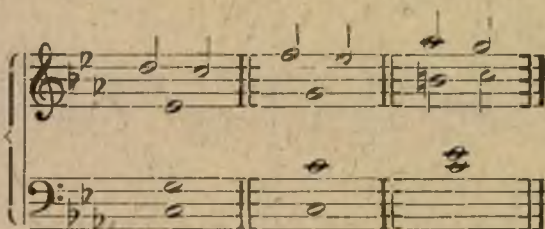
V primovém spoji spějí k stejnému zakončení v nonovém, undecimovém a tercdecimovém souzvuku $\textcircled{7}$ a $\textcircled{2}$; spojovací formy $\textcircled{4}$ —3 a $\textcircled{3}$ —3, $\textcircled{6}$ —5 a $\textcircled{5}$ —5 se vzájemně ruší v primovém spoji undecimového a tercdecimového souzvuku. Nemůže překvapiti vzruch kvarty tercí, když dusí sesílená terce $\textcircled{3}$ —3 kvartu na spojovací formě $\textcircled{4}$ —3; tak jest tomu i se spojovacími formami $\textcircled{6}$ —5 a $\textcircled{5}$ —5.

Karakteristické tóny v souzvuku nezbytné pro čisté spojovací formy se ponechávají a ostatní, do čtyř hlasů, vymycují.

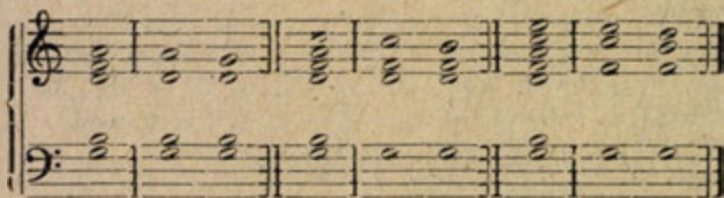
Polohy nonového, undecimového
a tercdecimového souzvuku.



V — V — V —
9 3 4 3 6 7
5 7



I — I — I —
9 3 4 3 6 3
5 7



V — V — V —
9 3 5 7 6 7
4 7

V 9 4 V 5 4 V 6 7 7

I 9 3 I 5 3 I 6 3
4 7

Malá nona a malá terdecima působí (v mollové tonině) malý nonový a terdecimový souzvuk.

V 9 3 V 5 3 V 6 7
4 7

1 9 3 1 5 3 1 6 3
4 7

Polohy lze srovnáním s polohami trojzvuku přehlédnout: nonový má polohu nonovou, tercovou a kvintovou, undecimový má undecimovou, kvintovou a oktavovou, tercdecimový má tercdecimovu, tercovou a septimovou.

* * *

Harmonisace bassu (čtyřzvuky septimovými):
42.

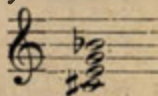
Vypracovaný příklad:
42.

I IV II V III I IV IV
5 3 3 4 6
6 4

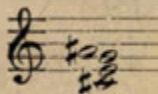
Tvarebná jistota souzvuků.

Dokud působí základní tón, dokud je znám, dotud není zaměnlivosti tvarů souzvukových.

Proto lze na př. rozeznati po notaci prvotvar zmenšeného čtyřzvuku

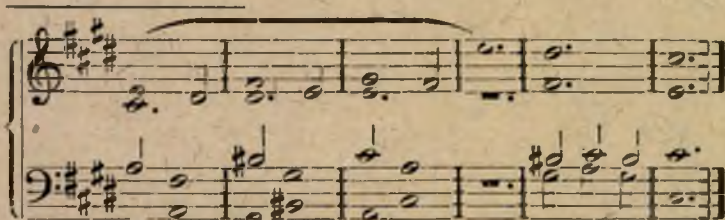


od kvintsextového druhotvaru



ač oba tvary stejně znějí.

Tvarebně jistý je jedině prvotvar trojzvuku. Dá-li se trojzvuku a jeho druhotvarům ve druhotvarech nonového, undecimového a terdecimového souzvuku kompaktně, jádrem vyznět, dostanou větší určitosti a jistoty tvarebné. Proto opíráme skladbu i spoje druhotvarů nonového, undecimového a terdecimového souzvuku o druhotvary trojzvukové.



IV - II

7 5 3

6 4

V - III

7 5 3

6 4

VI - IV

7 5 3

6 4

V II V I

7 3 7

4

Druhotvary nonového souzvuku.

¹⁾

V 9 V 5 [6] 4 V 7 [6] V [6] 7

¹⁾ Kvintový a kvartový spoj prvotvarů a).
Druhotvar nonového s jádrem 6 „uprostřed“ mezi
těmi spoji b).

Druhotvar nonového s jádrem 6 „ná druhém místě“
kvintového spoje c).

Druhotvar nonového s nonou v bassu d).

a) b)

I V 9 I I V 5 [6] 4

c) d)

I : V 7 [6] I : V [6] 7

Druhotvary undecimového a tercdecimového souzvuku.

1)

1 7 [6] V 4 7 [5]
5 [6] 5 7 6 [5] [2] [6]
4 [4] 6 3

Poznámky: k a) c) d) zpětná (8) ve spoji I : V měla býti seslenu oktavou; na místo této oktávy nastupuje zhuštění nonou; tím vzniká spojovací forma (8)—9 jež se rovná (1)—2. Tentýž spoj při b) vysvětluje se přebíráním.

1) Příklad sextového a tercového spoje.

I VI V III
5 4 6
4 [5] 4
[6]

1) 2)

I VI V III
9 7 7 [4]
4 6 6 [6]
5

Poučka: čísujeme druhotvary nonového, undecimového a tercdecimového souzvuku tvarem trojzvukovým (po případě čtyřzvukovým) v závorce a nad tím intervall bassového tónu k noně, po případě k undecimě a tercdecimě;

Příklad septimového a sekundového spoje

1 5 4 VII 6 V 4 VI 6 [5]

3)

1 5 4 VII [4] 6 5

Poznámky: k 1) (6)—6 v sopránu je následkem zhuštění místo spojovací formy trojzvuků (5)—5;

k 2) ve spoji tercdecimového s undecimovým vzrůstá v bassu (3)—4 místo trojzvukové spojovací formy (3)—3;

k 3) ve spoji dvou undecimových souzvuků vzniká v bassu (2)—4 místo trojzvukové spojovací formy (2)—3.

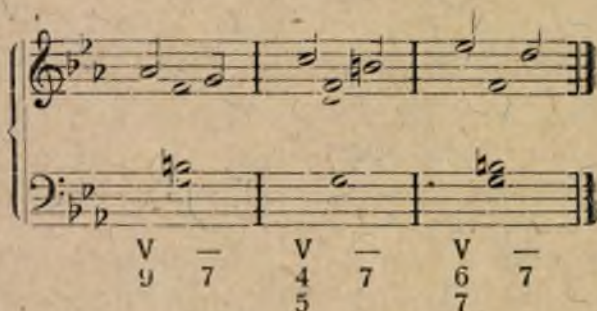
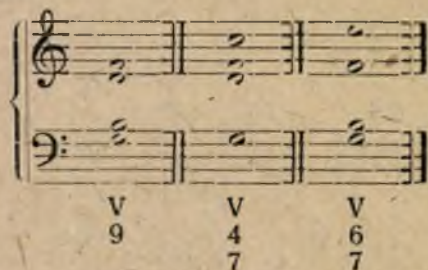
Oporou o trojzvukové neb dominantní jádro v nonovém, undecimovém a tercdecimovém souzvuku vyznáme se rychleji ve spojích těchto souzvuků.

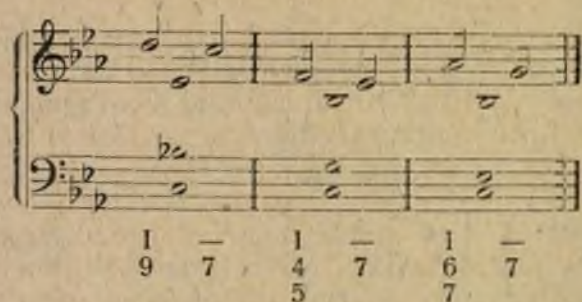
pod tímto očíslením jsou-li tyto charakteristické tóny v bassu, číslujeme jejich intervall k základnému tónu. Číslování toto je srozumitelné, jelikož není v něm pochyby o základním tónu.

*

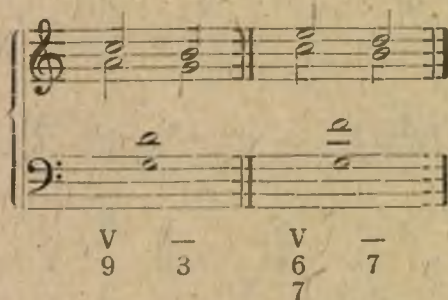
Ovládneme-li pevně myslí dojem čtyřzvuku septimového (obzvláště dominantního) a postupně nonového souzvuku a undecimového, získáváme v nich novou psychologickou půdu ke zhušťování.

Proto vyskytuje se i nonový souzvuk jako dominantní čtyřzvuk s příměskem nony i undecimový souzvuk jako čtyřzvuk s příměskem undecimy; tercdecimový souzvuk k vůli jistotě tvarebné užít byl již s půdou čtyřzvuku septimového.





Častý je undecimový souzvuk jako trojzvuk s příměskem nony a undecimy a tercdecimový souzvuk jako čtyřzvuk septimový s příměskem undecimy a tercdecimy.



* * *

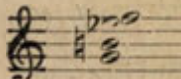
Záměnlivost tvarů souzvukových.

Záměnlivost tvarů souzvukových nastává při pochybnosti základního tónu.

Slyším-li jen na př. zmenšený čtyřzvuk, nejsem si ještě jist jeho tvaru, slyším-li souzvuk o velké terci — septimě malé — sextě malé, nejsem si jist, zdali to prvotvar tercdecimového

souzvuku i s příměškem septimy V
na př. v c-moll

7
6



neb druhotvar nonového souzvuku III v c-moll.

7
[6]

V následcích této zaměnlivosti vytvářujeme takové souzvuky, srovnáním s přiléhavým a co možná shodným a tvarebně jistým souzvukem. Vzniká pojem a dojem **výsledného** souzvuku: onen svaz tvarebně nejistého s tvarebně jistým souzvukem, v němž shodné tóny obou (sesilovací formy) slučují se v nedělenou dobu (dno sčasovací) a v určitý harmonický stupeň. Ve ztuhlé citovosti jeho trati se jedna část břítkého affektu (harmonická) a druhá, na odlišném tónu, jiskří svou zvláštní citovostí. Tuto citovost jediného tónu pojímáme pod jménem melodické dissonance. Ve vztahu ku jejímu harmonickému tónu cítíme v souzvuku vlnění časové, nejkratší melodický motiv (o dvou tónech). Rovňost těžší—lehčí doby a jediný harmonický stupeň dělá **pojem taktu**. Poměr těchto dob ke dnu časovému (nedělené době) rodí život **sčasovací** a **sčasovku** a dojem **tempa**.

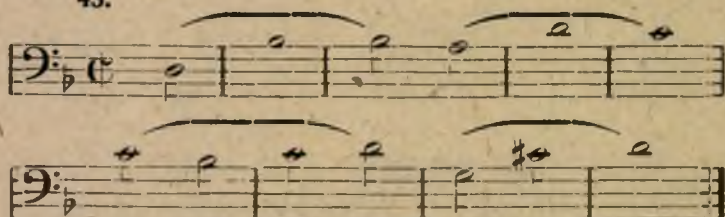
Nový vývoj harmonický tu klíčí.

* * *

Úplnost harmonického života ve spletně.

Všech intervallů z diatonické stupnice* použito do skladby souzvuku; primou a oktávou

Harmonisace bassu (čtyřzvuky septimovými):
43.



Vypracovaný příklad:
43.

I IV VII I IV VII
5 5 2 6 3 7
6 6 4 4

I IV V VI V I
2 5 5 6 5 5
6 6 6 6 6 6

plněn trojzvuk na čtyři hlasy, septima dala mu ráz volných a nevolných čtyřzvuků; nonou (sekundou), undecimou (kvartou) a terdecimou (sextou) jsme na mezi souzvuků ve čtyřhlasé úpravě.

V dojmech harmonických lze růsti jednak přibíráním hlasů, jednak chromatickou úplností intervallů.

Theorie zhušťování harmonických dojmů je při přebírání hlasů na širokém poli: na obzoru jeho jsme větou, že všechny souzvuky lze všemi souzvuky harmonicky hustit, t. j. do každého souzvuku lze jinému souzvuku vpadat: celkový citový účín souzvuku mísit s celkovým účínem jiného a tyto proudy ve významu zmocněného affektu zakončit. Je v tom taková oprávněnost psychologická, jaká byla ve větě, že všemi intervally a jejich kombinacemi lze hustit trojzvuk.¹⁾

Theorie zhušťovací neukrývá jádra souzvukového, proto povýšenost harmonická vzhledem

¹⁾ Příkladem z nejnovější hudební literatury uvádím z Rich. Strausse „Elektry“ (kl. výtah str. 81, 89).

ppp

ppp

9
[6]
[73]

24
[7]
[3]

k I. stupni, plastičnost, je zjevná v každém souzvuku, jistota závěrová a modulační se neztrácí.

*

Život harmonický není však vyčerpán mnohostí souzvuků a jich akustickou pravdou.¹⁾ Spojí nonových, undecimových a terdecimových souzvuků došli jsme **úplnosti účinu každé spojovací formy**, došli jsme úplnosti harmonického života, výboje aesthetického na nejcitlivějším místě, na ploše, jež je společna dvěma souzvukům, v e spletně.

Nejen oktávu, terci a kvintu lze sesílit, ale každý zpětný intervall, i kvartu, sextu, nehledě již k septimě; nejen sesílit, ale usmířit a vzrušit všemožné.²⁾ Prostě pověděno, každý hlas

¹⁾ Tím omezuje se důležitost výzkumů A. v. Oettingenových, M. Hauptmannových, Dr. Riemannových pro nauku o harmonii hudební.

²⁾ Tak na příklad:

- Zpětná kvarta (4)—4 je sesílena v kvintovém spoji, na druhém místě undecimový souzvuk.
- „ „ (4)—1 zaměněna primou v kvartovém spoji trojzvuků.
- „ „ (4)—2 vzrušena sekundou v kvintovém spoji s nonovým na druhém místě (přebírání).
- „ „ (4)—3 vzrušena terci v kvintovém a sekundovém spoji trojzvuků.
- „ „ (4)—5 zaměněna kvintou v kvintovém spoji trojzvuků (přebíráním) a v septimovém spoji trojzvuků.
- „ „ (4)—6 vzrušena sextou v kvintovém spoji, na druhém místě terdecimový (přebíráním).

v souzvuku může ve spoji postoupit na kterýkoliv tón (viz str. 35.), t. j. každý interval melodický (tudíž i interval primy) lze všemi spoji harmonisovat; melodii různých intervallů, v kterémkoliv hlasu, lze jediným, ale též všemožnými spoji harmonizovat.

Všechn harmonický život je jen procitování; ať se vine melodii, ať na jasů lesklých ploch harmonických sklouzá: toť z tajnosti tvoření.

* * *

Úplnost harmonického života žádá všechny souzvuky na všech stupních.

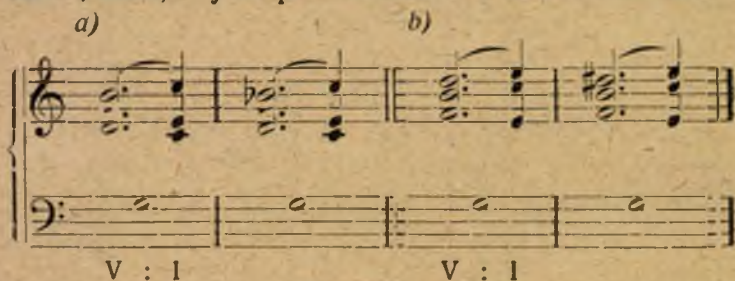
Nemohlo proto obstát omezení nonového, undecimového a terdecimového souzvuku na I. a V. stupeň a na kvintový neb kvartový spoj. Ale nemůže též obstát omezení určitého druhu souzvuku na určitý plastický stupeň, na př. dominantního čtyřzvuku jen na V. stupeň. Cestu každému souzvuku a každému druhu souzvuku na každý stupeň razily nejlahodnější souzvuky, velký, malý trojzvuk zmenšený a dominantní čtyřzvuk.

Alterované souzvuky.

K zpětnému intervallu přiblížit intervall rozuzlení ve spojovací formě, neb oddálit tyto dva intervally, t. j. přiosřít účín affektu neb jej otupit, způsobuje alteraci diatonických tónů, způsobuje alterované souzvuky, alterované stupně

Zpětná kvarta (4)—7 vzrušena septimou v kvintovém spoji se septimovým na druhém místě (přebíráním).

(viz str. 20., 28., 33., 66.). Třeba onen tlak otupění, onu břitkost přiostržení spojovací formy pocítit, zažít, aby se porozumělo radosti z alterace.



Změnit, alterovat velkou zpětnou septimu (7) na malou \flat (7) je jak obrousit nápěvek (a); velkou sekundu (2) na zvětšenou \sharp (2) je jak její zříznout do tenkosti (b).

V prvním případě se oba intervaly spojovací formy oddalují, v druhém přibližují; tam její účín otupen, zde přiostrěn.

*

Jsou místa hlubokého zářezu plastiky harmonické, místa široké jistoty tóninové, ono vyvrcholení před kadencí a po klamu v závěru tóniny, místa, jež nesnesou vtípu hudebního, ale v jejichž hloubce ukládá se nejvíce pravdy. Tu najdeme onen jas neb ponurost alterovaných souzvuků.

Prostý výčet alterovaných souzvuků setřel by z nich novost i rosu, s níž padá nový záblesk citový do plastiky harmonické.

Vkládáme proto obvyklé alterované souzvuky do příkladu závěrů tóninových (viz str. 19., 24., 89., 92., 96., 97., 101., 102., 103.).

*

1) $\flat(2)-1$ $\flat(2)-1$
 $\flat(6)-5$ $\flat(6)-5$
 1

A

1 V II II I
 6 6 7 6 6
 7 7 7 4

(2)- $\flat 3$
 2

IV V VI
 \flat 3 7 1) (2)-3

3

II V I
 7 7

1) „Priostřené“ spojovací formy vytčeny nad příkladem, „otupené“ pod příkladem.

První alterovaný souzvuk (1) je velký trojzvuk, druhý (2) malý trojzvuk, třetí (3) dominantní čtyřzvuk.

Mají alterované tóny *des*, *fis*, *as*, jež jsou v dur stupnici

druhým sníženým stupněm $\flat II$,
čtvrtým zvýšeným stupněm $\sharp IV$ a
šestým sníženým stupněm $\flat VI$.

Velký trojzvuk umístěn alterováním i na druhý snížený stupeň, $\flat II$, malý trojzvuk i na čtvrtý diatonický stupeň, IV , dominantní čtyřzvuk i na druhý diatonický stupeň, II .

*

Poučky plynoucí z „přiosťřených“, t. j. nejúčinnějších spojovacích forem:

1. Diatonický a jeho alterovaný tón tvoří nejúčinnější spojovací formu. Intervall zpětný a intervall rozuzlení jsou si nejbliže; přebírat intervall rozuzlení jiným hlasem v jiné oktávě znamenalo by trhat nejcitlivější vazbu. Z toho plyne pravidlo, aby diatonický tón i jeho alterovaný byl v tomtéž hlasu.

2. Dokud není jiné nejúčinnější vazby pro diatonický tón, nezdvojuje se má-li býti alterován; nutkalo by vésti jej do stejně účinné spojovací formy — do zřejmých oktáv. Z téhož důvodu nezdvojuje se i alterovaný tón, vzniká-li z něho opět nejúčinnější spojovací forma.

Alterovaného velkého trojzvuku na druhém sníženém stupni, $\flat II$, užívá se proto v sextovém druhotvaru se zdvojeným bassovým tónem.

* * *

B

I V I —

7 6 $\flat 7$

1) $\textcircled{7}$ — $\flat 7$ $\flat \textcircled{7}$ —8

1) $\flat \textcircled{2}$ —1 $\textcircled{6}$ —5

$\textcircled{4}$ —3

I $\sharp \text{II}$ V VI

6 5 7 $\textcircled{2}$ —3

4 6

$\textcircled{5}$ — $\flat 5$ $\flat \textcircled{2}$ —1

6

II V I

4 7

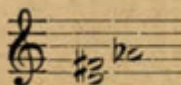
3 6

$\textcircled{7}$ — $\flat 7$

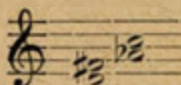
Čtvrtý (4) alterovaný souzvuk je dominantní čtyřzvuk;

pátý (5) je zmenšený čtyřzvuk;

šestý alterovaný čtyřzvuk (6) skládá se v prvotvaru z trojzvuku o velké terci a malé kvintě



tomuto tvrdě zmenšenému trojzvuku připojena malá septima.



Těmi alterovanými souzvuky přibyly alterované tóny *dis* a *hes*, jež jsou ve stupnici tvrdé druhým zvýšeným stupněm ♯II a sedmým sniženým stupněm ♭VII.

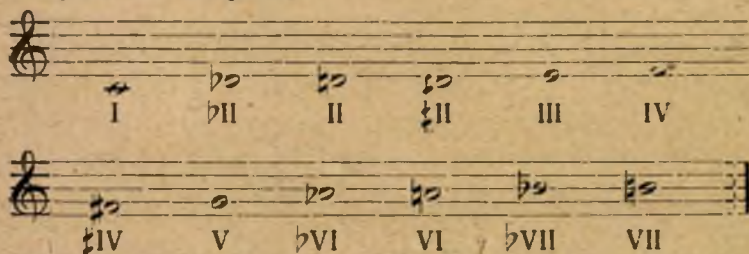
Dominantní čtyřzvuk umístěn i na I. stupni, zmenšený čtyřzvuk na druhém zvýšeném stupni, ♯II, tvrdě zmenšený čtyřzvuk na druhém diatonickém stupni.

Poučka 3. Nejcitlivější místa v nápěvu vážou se na nejúčinnější spojovací formy. Chceme-li mít krajní nápěvy, sopránový a bassový, obzvláště citlivé, klademe do nich alterované tóny. Tím je poloha i tvar alterovaných souzvuků určen; proto užívá se výhradně tvrdě zmenšeného čtyřzvuku v druhotvaru terckvartovém.

¹⁾ „Přiostržené“ spojovací formy vytčeny na d příkladem, „otupené“ p o d příkladem.

Chromatická stupnice.

Sestavíme-li diatonické tóny s jejich alterovanými do stupnice



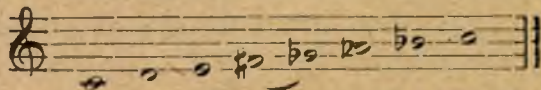
zmizí z ní dojem dur- neb moll toniny.¹⁾

Jako **accidentaly** srovnaly rozdíl starých tonin²⁾ až na tvrdé a měkké, dur- moll- toniny, tak alterované tóny zase vyrovnávají rozdíl mezi dur- a moll-toninou.

Než podstata dur a moll neleží jen ve stupnici; tato podstata není hluboce dotčena ani chromatickou stupnicí, dokud každý plastický stupeň hraje barvou a obsahem **určitých souzvuků**, dokud určité druhy trojzvuků,

¹⁾ Z otupených spojovacích forem $b(7)-^{\circ}$, $b(7)-b6$, $b(6)-b5$, $b(5)-3$ vyvozena stupnice o celých tónech

Na př.:

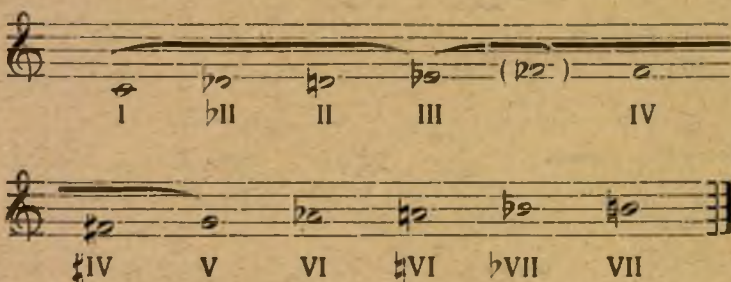


Otupit spojovací formu je rozšířeno ve skladbách novějších. Ale skladby **VI. Rebikova** nejsou tu ani prvé ani příkladem. Otupování spojovacích forem vnáší do skladby mdlé spoje harmonické a mdlé nápěvky; seslabují logičnost dovozovacích spojů (viz str. 28. až 30.) a tím účinnost závěrovou a modulační. Je na úkor plné výraznosti hudební.

²⁾ Dorické, phrygické, lydické, mixolydické a aeolické.

čtyřzvuků a vůbec souzvuků vyhrazeny jsou určitým stupňům.

Theorie alterace chrání neměnitelnost I., III. a V. stupně a tím upevňuje rozdíl mezi dur a moll v tonickém souzvuku, na dně harmonické plastiky a do jisté míry i na ostatních stupních; proto nezná druhého zvýšeného stupně v moll. Šestý stupeň je zvýšený $\sharp VI$ a sedmý snižený $\flat VII$.¹⁾



Poučka 4. Ze snahy uchránit rozdíl dur a moll, na němž hlodá alterace, plyne pravidlo, aby po každém alterovaném souzvuku následoval trojzvuk I. stupně nebo trojzvuk neb dominantní čtyřzvuk V. stupně. Toto pravidlo nebrání hromadění alterovaných souzvuků.

* * *

¹⁾ Pro harmonii je východiskem harmonická moll-stupnice. Čtvrtý snižený stupeň $\flat IV$ zaváděl by klamný dojem velké terce.

(6) — 5 (♭3) — 3
 ♭(2) — 1 (4) — 5
 (6) — 7 (6) — 5
 7

C

I V IV 6

♯II
3
4
6

(6) — 5

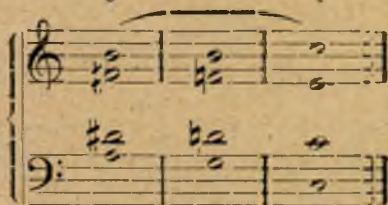
8

I ♯II V VI
6 5 7
4 6

1) (7) — ♭7

1) (6)—5

9



VII

2

V

7

I

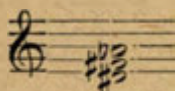
6

4

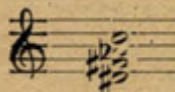
(4)—5 (7)—b7

b(2) - 3

Sedmý (7) alterovaný souzvuk skládá se v prvotvaru z trojzvuku o malé terci a zmenšené kvintě

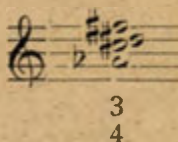


s tímto měkce zmenšeným trojzvukem vyznívá zmenšená septima:



Jistě v tomto měkce zmenšeném čtyřzvuku poznáváme dojem dominantního čtyřzvuku. Ve tvaru terckvartovém měkce zmenšeného čtyřzvuku

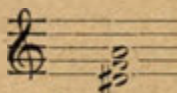
1) „Přistřené“ spojovací formy od skutečných základných tónů vytčeny na d příkladem, „otupené“ po d příkladem.



vynikne dojem prvotvaru dominantního čtyřzvuku. — To je příčina, proč se měkce zmenšeného čtyřzvuku užívá pravidelně v 3 druhotvaru.

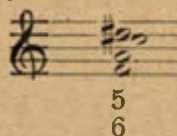
Spojovací formy k tomuto měkce zmenšenému čtyřzvuku určují se od jeho skutečného základního tónu (z dojmu dominantního); v tomto případě od tónu *as* a nikoli *dis*.

Osmý (8) alterovaný souzvuk skládá se v prvotvaru z trojzvuku o zmenšené terci a zmenšené kvintě



s tímto dvojzmenšeným trojzvukem vyznívá zmenšená septima.

Dvojzmenšený čtyřzvuk je vlastně též dominantní čtyřzvuk, jenž v prvotvaru rovná se kvintsextovému druhotvaru, obvyklému tvaru dvojzmenšeného čtyřzvuku.



Spojovací formy, jimiž vyznívá, též se určují od vlastního základního tónu, t. j. od základního tónu souzvuku dominantního, v tomto případě od tónu *f*.

Devátý (9) alterovaný souzvuk je dominantní čtyřzvuk.

Nových alterovaných tónů a tudíž ani alterovaných stupňů nepřibýlo.


Měkce zmenšený čtyřzvuk umístěn na ♯II, dvojjmenšený též na ♯II; dominantní čtyřzvuk na diatonickém VII. stupni.

*

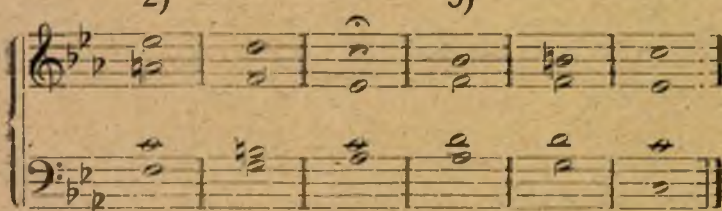
Alterované souzvuky na druhém zvýšeném stupni ♯II vymykají se pravopisem z měkké toniny.

Dominantní čtyřzvuk, který vlastně zní z měkce zmenšeného a dvojjmenšeného čtyřzvuku, přece se však v měkké tonině vyskytují pod jménem dvojjmenšeného čtyřzvuku na ♯IV (1), a jako prostý dominantní na diatonickém IV. stupni.

1)



2) 3)



Dominantní čtyřzvuk 3) je na sedmém sníženém stupni ♭VII.

* * *

Vyjmenovat všechny alterované souzvuky, jak lze je mechanicky složit z alterovaných tónů stupnice, není té důležitosti, jako mít v přehledu alterované souzvuky, jež v harmonické plastice závěru a modulace lpí lepkavě na kadenci I.

6

4

Jsou to obzvláště alterované souzvuky II. a IV. stupně.

Na diatonickém II. stupni jsou to:

1. dominantní čtyřzvuk,
2. malý čtyřzvuk v dur i moll. Na př. C, c

II
3
4
6

II
3
4

3. Zmenšený čtyřzvuk,
4. měkce zmenšený čtyřzvuk a

5. dvojzmenšený čtyřzvuk na ♯II v dur. Na příklad C

The musical notation shows a diminished fourth chord on the second sharp (F♯) in C major. The treble clef staff contains four notes: F♯ (quarter), G (quarter), A (quarter), and B (quarter). The bass clef staff contains four notes: F♯ (quarter), G (quarter), A (quarter), and B (quarter). Below the staves, the chord is labeled with the Roman numeral ♯II and the numbers 3, 4, 5, 6, indicating the intervals between the notes.

6. Velký trojzvuk na sníženém druhém stupni ♭II v dur i moll. Na v př. v C, c

The musical notation shows a major triad on the lowered second degree (B♭) in C major and C minor. The treble clef staff contains three notes: B♭ (quarter), D (quarter), and E (quarter). The bass clef staff contains three notes: B♭ (quarter), D (quarter), and E (quarter). Below the staves, the chord is labeled with the Roman numeral ♭II and the number 6, indicating the interval between the notes.

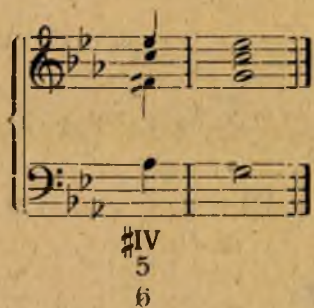
7. Malý trojzvuk IV. stupně v dur. Na př. v C

The musical notation shows a minor triad on the fourth degree (F) in C major. The treble clef staff contains three notes: F (quarter), A (quarter), and C (quarter). The bass clef staff contains three notes: F (quarter), A (quarter), and C (quarter). Below the staves, the chord is labeled with the Roman numeral IV and the number 6, indicating the interval between the notes.

8. Zmenšený čtyřzvuk $\sharp IV$ stupně v moll.
Na př. v c



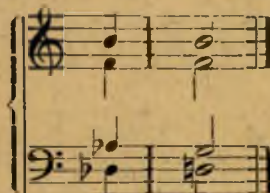
9. Dvozzmenšený čtyřzvuk $\sharp IV$ stupně v moll.
Na př. c



10. Dominantní čtyřzvuk IV stupně v moll.
Na př. v c



11. Dvojjmenšený čtyřzvuk VII. stupně v dur i moll, jímž se vlastně přivádí dominantní čtyřzvuk na snižený bII stupeň. Na př. v C



VII	V
3	3
4	4
b5	

* * *

9. měsíc. **Mnohostrannost** dominantního čtyřzvuku.

48 vyučovací
hodin.

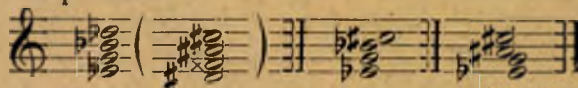
Dominantní čtyřzvuk shledali jsme v jeho vlastní notaci na I. stupni v dur,

na II.	„	v dur i moll,
na III.	„	v moll,
na IV.	„	v moll,
na V.	„	v dur i moll,
na VII.	„	v dur,
na bVII.	„	v dur i moll.

V notaci dvojjmenšeného čtyřzvuku¹⁾
na bII. v dur,
na bIV. v moll (jako trojzvuk i v dur),
na VII. v dur i v moll,
v notaci měkce zmenšeného čtyřzvuku¹⁾ na
:II. v dur.

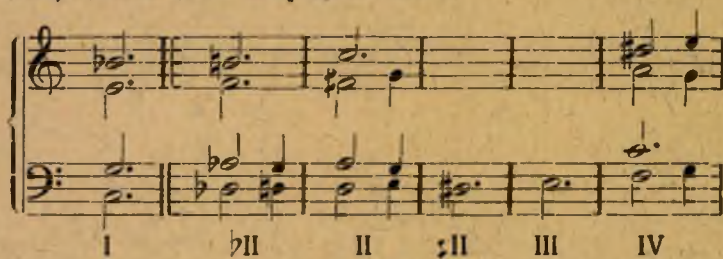
¹⁾ Prvotvar dominantního čtyřzvuku změni se na dvojjmenšený čtyřzvuk enharmonickou změnou nejvyšší

Na příklad:

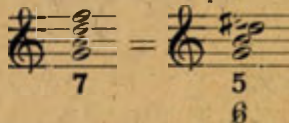


- | | | | |
|------|----------|-----------|-------|
| I | Es | 5 | 3 |
| II | Des, cis | 6 | 4 |
| III | c | :II Hes | :II / |
| IV | hes | :IV j (/) | |
| V | As, gis | VII D, d | |
| VII | E | | |
| bVII | F, f | | |

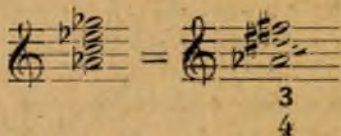
Plastika harmonická získala dominantní čtyřzvuk a s ním plnozvučný nonový, undecimový a tercdecimový souzvuk na každý chromatický stupeň vyjma III., :IV. a VI. stupeň v dur a I., :IV., bIV. a :VII. stupeň v moll.

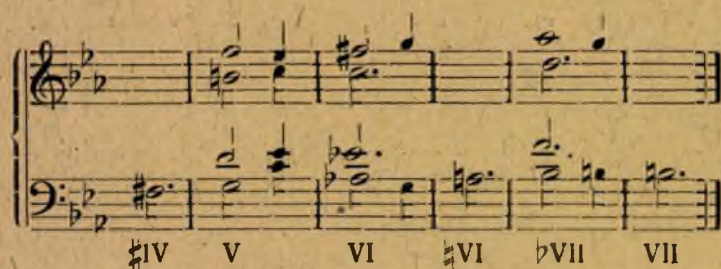


terce na zvětšenou sekundu. Na př.



Tímž přejmenováním prostřední terce prvotvaru dominantního čtyřzvuku povstává měkce zmenšený čtyřzvuk. Na př.





Tvrdě zmenšený čtyřzvuk.

Z alterovaných souzvuků zvláštním rázem vyniká tvrdě zmenšený čtyřzvuk.¹⁾ Dvě velké terce navázané zmenšenou tercí. Enharmonickou změnou zmenšené terce na velkou sekundu přejmenuje se prvotvar na terckvartový druhotvar.²⁾

¹⁾ Doba Powagnerovská se bez něho neobcházela.

Je umístěn na II. stupni v dur i moll,
na V. stupni v dur i moll,
a na VII. stupni v dur.³⁾

II 3 4 I 6 4 V 3 4 I 1 VII 3 4 I 1 6

Citlivé spojovací formy ve spoji s I stupněm přeneseny do bassu dávají mu obvyklý terc-kvartový druhotvar.

4 * * *

2) Na příklad

7 3 4

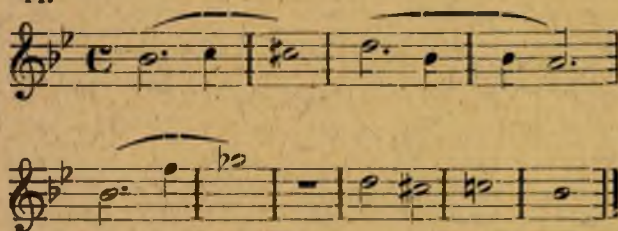
3) Mnohostrannost tvrdě zmenšeného čtyřzvuku zvětšuje se enharmonickou mnohostranností.

Na příklad:

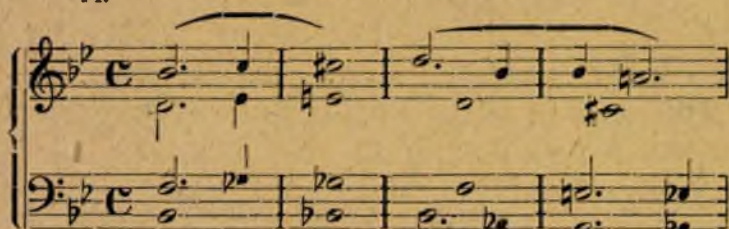
II C, c II Fis, fis
V I, j V Des, cis
VII Es VII A
7 3 4

Harmonisace sopránu:

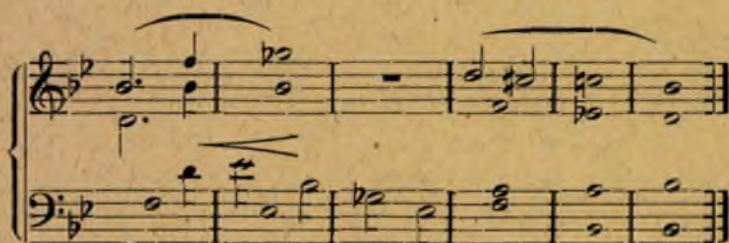
44.



• Vypracovaný příklad:
44.



I	II	II	I	—	II	VII	—
	2	2	2		3	2	—
	b6	4			4	4	—
		b6			6	6	b6



I	IV	III	V	I	I
6	7	6	5	9	
4					

1. Sopranový tón může býti primou v trojzvuku; tak volá na př. tón *hes*² trojzvuk I. stupně. Je-li terci v trojzvuku, volá tentýž tón trojzvuk VI. stupně, je-li kvintou v trojzvuku, volá IV. stupeň, je-li septimou v souzvuku, volá čtyřzvuk II. stupně, je-li nonou, nonový souzvuk VII. stupně, je-li undecimou, undecimový V. stupně, je-li tercdecimou, tercdecimový souzvuk III. stupně: lze tudíž sopranový tón všemi stupni harmonisovati.

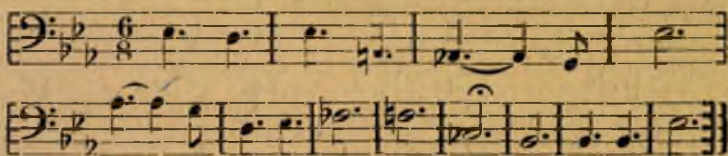
2. Ze všech stupňů vybírají se nejpřípadnější pro harmonickou plastiku skladby.

3. Nevole čtyřzvuky kladou se na těžší doby taktu; z „přípravy“, t. j. ze souzvuku na lehčí době usoudí se na stupeň nevolného čtyřzvuku.

4. Alterovaný tón volá tentýž stupeň jako jeho diatonický; na př. k *cis* přiložil by se tentýž stupeň jako k *c*. Nejbohatší výběr alterovaných souzvuků dávají však stupně II., IV. a VII.

Harmonisace bassu:

45.



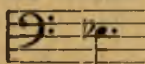
Vypracovaný příklad:

45.



VII 3 4 6
I 6
III 3 4
I 4
VII 5 6
V 3 4
II 3 4 6
I 6 7
V 6
— 5
I 5

Na bassový tón možno postavit trojzvuk v prvo-
tvaru, na př. na



v sextovém druhotvaru	6	toniny Es I. stupeň,
v kvartsextovém druhotvaru	6	VI. stupeň,
	4	IV. stupeň,
v sekundovém druhotvaru (zhušřovací tón v bassu)	2	II. stupeň,
v nonovém druhotvaru (zhušřovací tón v bassu)	[3] 7	VII. stupeň
v undecimovém druhotvaru (zhušřovací tón v bassu)	[3] 5	V. stupeň,
v terdecimovém druhotvaru (zhušřovací tón v bassu)	[7] 3	III. stupeň, t. j.

nad bassovým tónem mohou vyzníti všechny
stupně.

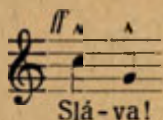
Volíme onen stupeň, jenž harmonické plasticity skladby
(v tomto případě závěru) nejlépe odpovídá.

Alterovanému tónu připadá tentýž stupeň jako jeho
diatonickému; ale II., IV., VII. stupeň je alterovanými
souvzvuky nejbohatší.

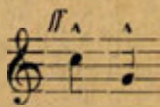
Spoj souzvuků themou vytvářený.

K tomu neb onomu tvaru, k té neb oné poloze souzvuků ve spoji (k přebírání, k pravidelným spojovacím formám) vedl nás dosud zájem o vyvinutý nápěv, obzvláště sopránový nebo basový; vedl nás pravidelný okolek (buď autentický, buď plagální) nápěvu sopránového (viz str. 43, 49, 57, 71, 82, 86).

I nejkratší nápěvek (modulace melodická o dvou tónech) nese svůj affekt, živěný tvrdostí a nepoddajností nálady životní, v níž stojí, jejímž je výrazem. Stát při tomto výrazu, při tomto spádu melodickém, dokud jeho životní nálada vládne a dokud chceme, aby vládla, znamená míti jej themou.



vykřikl kdosi ve schůzi k ne-
utišení bouřlivé.



Tento nápěvek může býti themou, již možno podkládati harmonický život přiměřený oné jeho životní náladě a jejím obměnám.


Toto thema spadá kvartou z tónu c^2 . Jelikož bylo již vytčeno (viz str. 178, 179), že v každém spoji může hlas spěti ke kterémukoliv tónu, lze i tuto themu „harmonisovat“ každým spojem.

Ona zařizne polohu a tvar souzvuků ve spoji silou svého výrazu, tvrdostí a neochvějností životní nálady, jež za themou jako svým zřídlem stojí.

A není pevnější vazby dvou souzvuků, i sebe lehčeji přebíráním harmonicky spojených, nad vazbu themou, vazbu thematickou.

Jí se podvolí každý spoj; proto jde harmonické myšlení zpravidla po břitkosti melodického proudu.

* * *

Thema  **vloženo do všech spojů.**

V sopránu vtlačuje toto thema polohu souzvukům, v bassu sřízne tvar jejich; mohlo by se vyskytnout i v altu i v tenoru a mělo by tu vliv na rozsah souzvuků.

V primovém spoji:

(8)–5 (8)–5



1 2 1 4 5 [6] [4]

Spojovací forma themy vytčena nad příkladem; z ní a z rázu spoje usuzujeme na hudební duši themy.

V kvartovém spoji:

(5)—2

I IV I IV
9 [7]
7

V kvintovém spoji:

(4)—1

I V I V
6 7
b5

V sextovém spoji:

(6)—3 (3)—7

V III I VI
7 6 2
4 b4

V tercovém spoji:

(2)—6 (6)—3

V	VII	I	III
4	7	4	b6
5	6	5	7

V sekundovém spoji:

(7)—4

I	II	I	V
	7		II
	4		[2]
			5

V septimovém spoji:

(2)—6

I	VII	I	VII
	2		2
6	[3]	6	[3]
4	[4]	4	[4]

Thema usazeno s nejpravdivějším výrazem výkřiku ve spojích septimovým, sekundovým, tercovým a kvartovým. Mdlý byl by výkřik v sextovém, kvintovém a primovém spoji.

Odlišujeme tu poprvé cítění povšechné, životní od průběhů citových, od affektů lpících na spojích souzvuků.

* * *

Nauka o souzvučích a jejich spojích je vyčerpána — vytčením druhů souzvukových,
vytčením průběhů affektů
a tříděním podle celkového jich účinu.

Nesděláváme při tom harmonického dna, nebudujeme plastiku harmonickou, t. j. nevzděláváme cítění toninové ani dur, ani moll, ani diatonické, ani chromatické.

I bez cítění určité toniny mohla by se obejít theorie souzvuků a jich spojů; byla by však citově plytká. Je cítění toninové daleko hlubší, bližší náladě životní, než průběhy tónově-předmětných affektů.

Šli jsme ale při theorii souzvuků a jich spojů cestou vývojnou: spíše bylo cítění toninové vzděláno než spoje souzvuků a svaz jejich průběhů affektů.

Souzvuky a jich spoje tvořeny a omezovány byly tóny vlastní určitým diatonickým buď „starým“, neb dur-, neb moll-toninám.

Alterací (těchto tónů) dospělo se tonin chromatických.

Omezení toninové vidno bylo i na notaci a jejím pravopisu.

Je samozřejmé, kdy je theorie závěru a modulace toninové součástí theorie souzvuků a jich spojů.

Průběhy affektů ve spoji souzvuků a průběh citění toninového mísí se a splývá jako citění vůbec, ale mohou býti přece odlišně pojímány a živeny, t. j. theorie závěru a modulace toninové může býti i samostatnou.

* * *

Prodleva.

Výrazem řízeným i prostou vůlí, „chci“, může se povýšit na tému i intervall primy. Ve všech spojích odpovídá tento intervall sesilovací spojovací formě (viz str. 173).

Thema může tímto intervallem růsti (nahromadění sesilovacích spojovacích forem v tomtéž hlasu) a harmonický účín každého přírůstku možno měnit: to je podstata prodlevy.

Její harmonická plastika může odpovídat typům osnov souzvukových:

- a) závěru authenticckému,
- b) závěru poloauthenticckému,
- c) Codě I. nebo V. nebo jiného stupně (opakované dovozování jistého stupně harmonického).¹⁾

¹⁾ V J. Brahmově „německém requiem“ na prodlevě složena celá fuga.

(4)—4 (7)—7 (1)—1

I V [7] 5 II 2 - 2 4 I

(5)—5 (4)—4 (1)—1

IV 6 4 - 6 4 V 3 [7] 5 - I

Harmonický život bassový (prodleva v užším smyslu) naznačen nad příkladem; vidíme veskrz sesilovací formy. Není třeba tímto hlasem při práci se obírat pro tuto jednotvárnost. Spoje uskutečňují se s ostatními hlasy, tříhlasně, a při souzvucích nonovém, undecimovém a tercdecimovém s jádrem trojzvukovým neb čtyřzvukovým těchto souzvuků.

Prodleva v sopránu.

(4̣)–4 (7̣)–7 (8̣)–8

I 3 V 5 [2] II 5 6 II 5 6 7

(3̣)–5 (4̣)–4 (8̣)–8

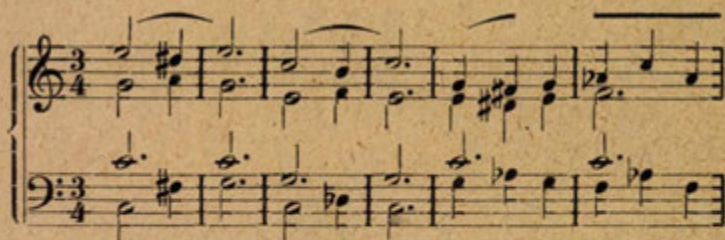
I 6 4 IV 6 V 5 [2] — 7 5 [2] I 6 I 3

Harmonisace sopránu (alterovanými souzvuky).

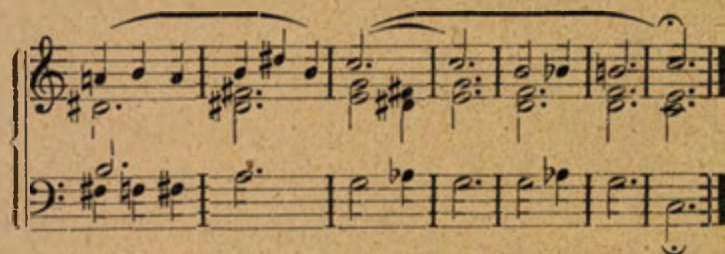
46.

Vypracovaný příklad:

46.



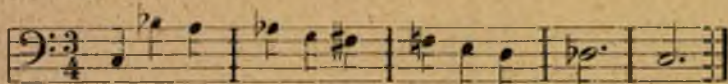
I	II	I	I	V	I	I	II	I	IV	—	—
5	6			3		6	3	6	b	6	3
6	4		4			4	4	4			
								6			



VII	—	—	VII	—	I	II	I	V	VII	V	I
3	6	3	2		6	3	6	7	2	7	
4	4	4	4		4	4	4				
6		6	6				6				

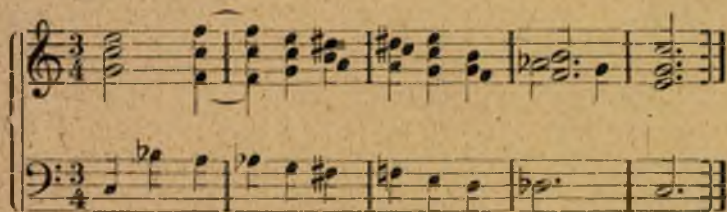
Harmonisace bassu (alterovanými souzvuky).

47.



Vypracovaný příklad:

47.



I	—	IV	—	I	VII	II	I	V	VII	V	I
2		6		6	3	5	6	3	25	3	
				4	4	6		4	6	4	
					6						

II. díl.

Prolínání souzvuku.

Typy taktové.



„Melodické dissonance.“¹⁾

10. měsíc.

28 vyučovacích
hodin.

„Melodické dissonance“ jsou zhušťovací tóny, jež následují a předcházejí svůj tón harmonický. Jest, jako bychom jimi v čase stavili jasnou půdu souzvuku vedle jejího zhuštěného stínu.

Melodickými dissonancemi naplňuje se počet zhušťovacích tónů i druh a tvar souzvuků, jež se jimi obměňují.

Melodickými dissonancemi lze nejen trojzvuk, ale kterýkoli souzvuk a jeho tvar obměnit. Melodickými dissonancemi lze však souzvuk obsahově i vyjasňovat. Může na př. z druhotvaru terdecimového souzvuku melodickou dissonancí vyznět i trojzvuk.

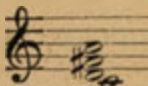
Počet melodických dissonancí harmonického tónu vzrůstá od oktávy, malé velké a zmenšené septimy, velké a malé nony, velké undecimy a velké a malé terdecimy na všechny intervally a jejich druhy, neboť k melodickým dissonancím každého harmonického tónu lze přibrat tón buď o půl neb celý tón vyšší neb nižší. Z toho počtu vybírají se melodické dissonance až po intervally, z nichž souzvuk a jeho tvar složen — a ty, jež leží mezi intervallem spojovací formy ve spoji.

¹⁾ Viz str. 103, 162, 175.

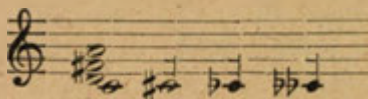
Na př.: Harmonického tónu *c* jsou melodické dissonance tóny *cis*, *cisis*, *ces* a *ceses*:



A v souzvuku sekundovém

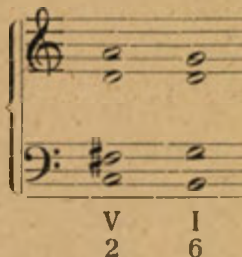


omezují se vlastní melodické dissonance bas-
sového tónu *c* na tóny *cis*, *ces*, *ceses*:

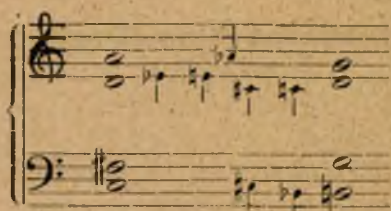


Melodickou dissonancí *cisis* dosáhlo by se
již harmonického tónu *d*.

Spojem kvartovým tohoto souzvuku



je výběr melodických dissonancí sopránového *a*¹ omezen na *as*¹, altového *d*¹ na *es*, *e*, *cis*, *c*; bassového tónu *c* na *cis*, *hes*; tenorový tón *fis* zbaven spojením vlastních melodických dissonancí.

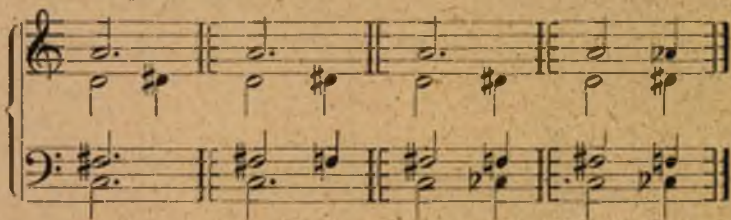


* * *

Melodické dissonance mají způsobovati dojem zhuštění neb zřednutí harmonického obsahu postřehem melodickým, t. j. ne v **současnosti**.

Nelze melodickými dissonancemi ztratit jednotu souzvukovou. Tato nejvíce vyniká v primovém spoji; **považujem** tudíž za jediný stupeň **výsledný souzvuk**, souzvuk i jeho zhuštěný neb zředěný dojem. Může vyznít **současně** i několik melodických dissonancí; čím více jich současně vyzní, tím více se vzdalujeme dojmu výsledného souzvuku, primového spoje.

Na příklad:

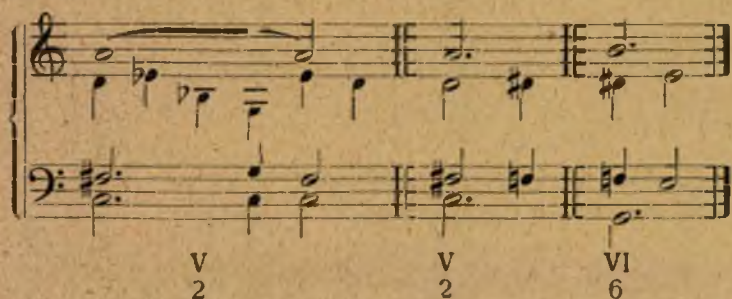


*

Lze připustit i několik melodických dissonancí za sebou. Stojíme skladbou v proších

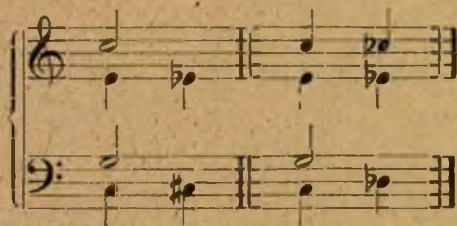
dobách, když každému souzvuku s melodickou dissonancí, t. j. souzvuku, k jehož vlastní útvornosti nepřihlížíme, připojujeme jeho harmonickou půdu. Proto ze dvou po sobě následujících souzvuků o melodické dissonanci každý z nich vztahujeme k jinému tvarebně jistému souzvuku.

Myslím, že pojmenování souzvuku o melodické dissonanci **vztažným souzvukem** je případné.



*

Myšlení harmonické při melodické dissonanci nemá se spustit akkordu, k němuž se vztahuje, ale máme si též býti vědomi lahody harmonické, jakou melodická dissonance způsobuje.



(Tvrďý dojem.) (Lahodnější dojem.)

„Melodickými dissonancemi“ zabírá se bezvýhradně všechen tón, všechny představy tónové na skladbu souzvuků a jejich spojení.

* * *

Melodický postřeh ve výsledném souzvuku jde nejjistěji za nejúčinnější spojovací formou melodické dissonance s jejím harmonickým tónem.

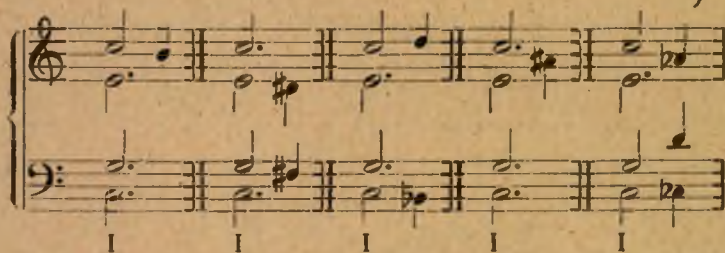
Od harmonického tónu k melodické dissonanci, po výrazu vzletu melodického, připouští se každá spojovací forma; dojem spojitosti melodické dissonance k harmonickému tónu budiž jen nejúčinnější spojovací forma.

Průběh affektů se prodlužuje.

Vyplývá z toho známé pravidlo:

každý hlas má své vlastní melodické dissonance (nejúčinnější spojovací forma), ale může přebírat melodické dissonance a tím i harmonické tóny jiného hlasu (ostatní spojovací formy).

¹⁾



* * *

Poučka. Posůvky \sharp , \times neb \flat , $\flat\flat$ u melodické dissonance řídí se směrem svého du ku vlastnímu

¹⁾ Soprán přebírá tenorovou dissonanci a^2 , tenor sopránovou d.

harmonickému tónu. Křížky \sharp neb \times napovídají svod k vyššímu tónu, bé \flat , $\flat\flat$ svod k nižšímu tónu.

Rovnost dob.

Tón považuji zakončený teprve, když jeho fysiologickou stopu z plna do všech okrajů vyhladí nový tón; z toho vyplývá onen čistý účín rovně dlouhých tónů, účín rovných dob; stopy jejich se kryjí.¹⁾

Jako by byly jejich kraje ohlazené a navázány na sebe perličkami.

Tu čistotu **rovných dob** žádáme i na melodické dissonanci a jejím harmonickém tónu.

Každý výsledný souzvuk jednotou harmonickou (jeden harmonický stupeň) a rovností dvou dob nese na sobě podstatu **taktu**.

Rovné doby melodické dissonance a jejího harmonického tónu plynou ve výsledném souzvuku na **nedělené době** oněch hlasů, jež nemají melodických dissonancí: vzniká tím poměr dob, **sčasování**, půlení doby a dojem **tempa**, rychlosti. Rovné doby jsou dílem těсны v nejjasnější výplni našeho vědomí. Půlení doby nejsnadněji se ozve, máme-li na mysli dobu jedné vteřiny.

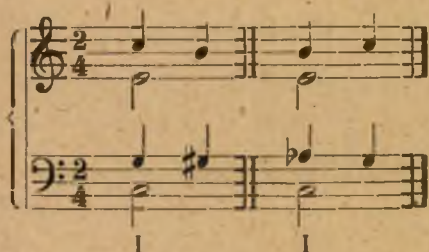


Vlna těžší-lehčí doby ve výsledném souzvuku.

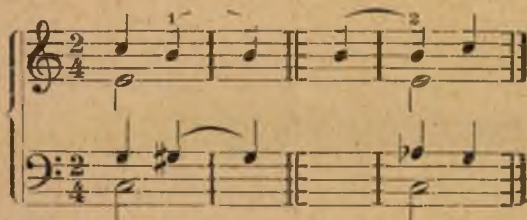
Výsledný souzvuk je ztavený souzvukový dojem,²⁾ v jehož jedné části společná harmonická půda (t. zv. harmonická část) jasně vyniká, a v druhé části je melodickou dissonancí ve vědomí zatlačována.

Vlna těžší-lehčí doby probíhá ve výsledném souzvuku a zvedá buď první neb druhou jeho část.

Melodickou dissonanci třídíme podle toho, vynášeli-li ji těžší doba či projde-li lehčí dobou.



Podružnější třídění řídí se sesilovací spojovací formou, z níž vyplývá melodická dissonance, je-li na těžší době, a kterou navazuje, je-li na lehčí době.



1) W. W. III. str. 493.

2) W. W. III. str. 545.

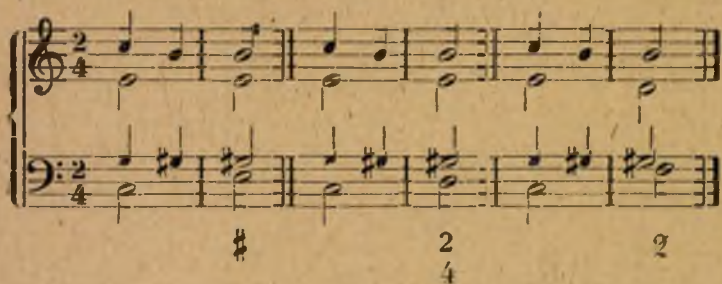
Melodická dissonance na lehčí době s dalším navázaným tónem v sesilovací formě nazývá se **předjatým tónem**, (1.), v jakékoliv jiné další spojovací formě **průchodovým tónem**.

Melodická dissonance na těžší době vyplývající z předchozího sesílení nazývá se **průtahovým tónem**, (2.), z jakékoliv jiné předcházející spojovací formy vyplývající **volně ne-libozvučným tónem**.

* * *

Předjem.

Sesílení předjatého tónu lze libovolně harmonisovat; tón navázaný sesílením považuje se obyčejně za harmonický.



Tím vyzdvihuje se po vztažném souzvuku o předjatém tónu, tvarebně jistý souzvuček, sesilovací spojovací formou pevně připojený.

Na tento celek vztahuje se jméno **předjem**. Z něho vyniknou harmonické stupně výsledného souzvučku (jeho harmonické půdy) a připojeného souzvučku; vzniká **informační spoj před-**

jemu, v němž vztažný souzvuk se ve vědomí zatlačuje.

Na příkladu zabíráme mřížkou předjem, obloukem na zbarvené půdě¹⁾ výsledný souzvuk; tóny vztažného souzvuku o předjatém tónu vážeme čarou.²⁾



Informační spoj, jímž se snadněji vyznááme v předjemu, je kvintový.

Theorii nelze však přehlédnout spojů harmonických vztažného souzvuku o předjatém tónu. Soprán ve vytčeném příkladu jde po spojovacích formách (8)—7 a (3)—3, alt po (3)—3, (6)—5, tenor po (5)—5, (1)—1, bass po (1)—1, (4)—7. Předjemem jak by se dříve

¹⁾ Ne nepodobná je melodická dissonance kapce barevné, jež zakalí čistou vodu ve výsledném souzvuku; proto klademe výsledný souzvuk názorně na zbarvenou půdu.

²⁾ Pozornost při apperceptci je obrácena na harmonickou část výsledného souzvuku. Zatlačuje ve vědomí vztažný souzvuk; stejným jasnem vynikne informační spoj.

„předjímalý“ některé tóny následného souzvuku. Jméno dobře vystihuje ráz prodlouženého affektu.

*

Předjem je obvyklý o všech spojích významu informačního.¹⁾

I V I IV I III¹⁾

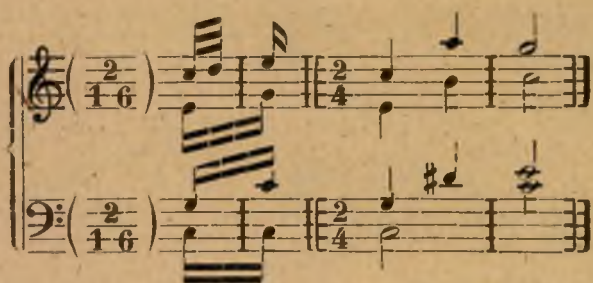
I VI I VII_{3 4}

* * *

Průchod.

Když průchodový tón navazuje se s dalším tónem nejúčinnější formou (mimo sesílení), je jeho probíhavý ráz vystižen nejlépe.

¹⁾ V primovém spoji stejných souzvuků nemá předjem rázu melodické dissonance.



Sopránový průchodný tón d^2 je jako zpětná sekunda usmířená tercií (2)—3.

K průchodu patří mimo výsledný souzvuk i souzvuk, jenž jako mezník tvarebně jistý stojí za vztažným souzvukem průchodovým a s ním je účinnou spojovací formou pevně svázán.

Znázorňujeme složení průchodu stejným způsobem jako předjemu.¹⁾



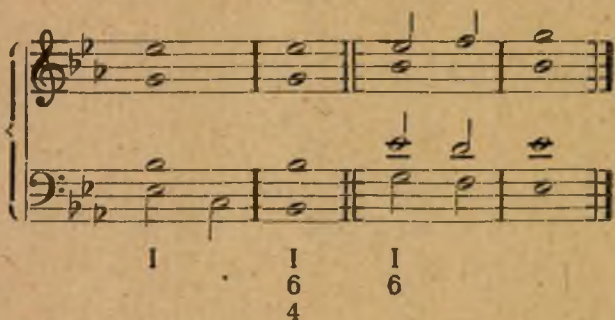
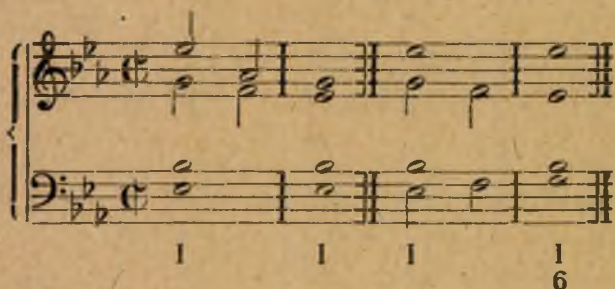
Informační spoj klene se přes vztažný souzvuk o průchodovém tónu.

*

¹⁾ Průchod mřížkou zabrán, výsledný souzvuk průchodový na barevné půdě obloukem, vztažný souzvuk průchodový čarou.

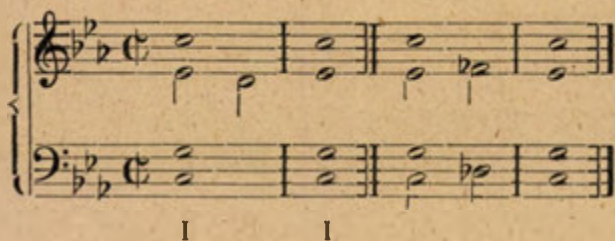
Nejobvyklejší průchod je v primovém spoji významu informačního.

Poučka. Přebírat rozuzlení spojovacích forem harmonických tónů průchodovými tóny je nejpůsobivější; doporučuje se, aby hlasy vzájemně si průchodem přebíraly rozuzlení spojovací formy.¹⁾

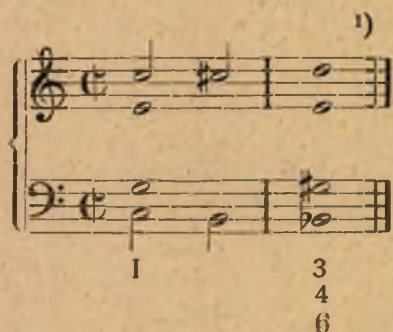


Spadá-li průchodový tón k témuž harmonickému, z jakého vyšel, nazývá se zpětným průchodovým tónem.

¹⁾ Všechny příklady melodických dissonancí cvičí se ve všech toninách, případně i progressivně.

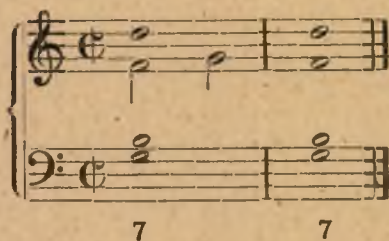


Chromatický průchodový tón probíhá intervallem informačního spoje o rozpětí sekundy.



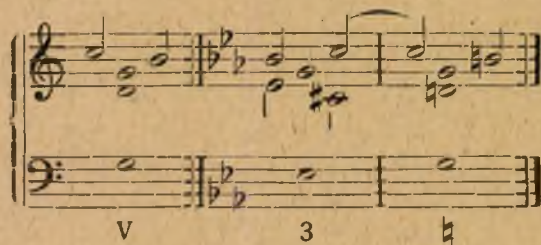
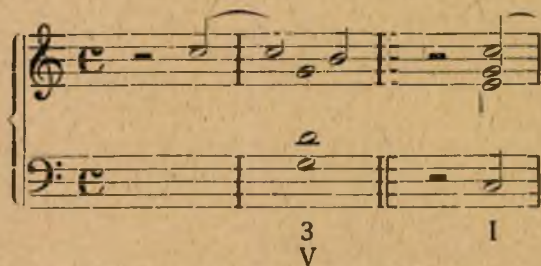
* * *

1) Tak zv. „harmonickým průchodem“ přebírá se na lehčí době harmonický tón. Tento průchod nemá významu melodické dissonance.



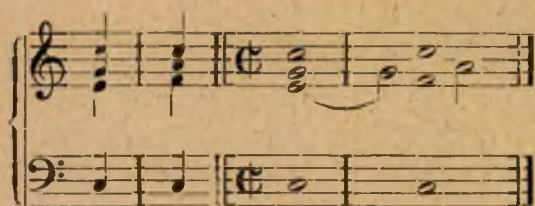
Průtah.

Průtahový tón vyrostl sesílením. Před sesílením mívá mnohdy i význam průchodového tónu.

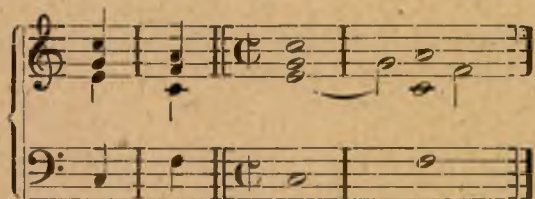


Jméno průtahový tón dobře napovídá účín jeho; skladba jde cestou toho účínu; na mysli je spoj dvou souzvuků a některou ze spojovacích forem „opozděně“ dokončuje.





I IV
6
4



Theorii nemohou ovšem ujíti spojovací formy vztažného souzvuku průtahového.

Spoj informačního významu klene se v průtahu se souzvuku před melodickou dissonancí na harmonickou půdu výsledného souzvuku.

1.

1)



1) Mříží zabrán průtah, obloukem kol zabarvené půdy výsledný souzvuk; čarou váže se vztažný souzvuk o průtahovém tónu.

2. ¹⁾

VII
5
6

II
4

*

Průtah je z nejstarších formací spoje harmonického. V kvintovém, kvartovém a sekundovém spoji informačního významu vyskytuje se působivý „kvartový průtah“ (a), „průtah v bassu“ (b), „nonový průtah“ (c). Tato jména vztahují se na interval základního tónu k průtahovému.

a b

I V 4-3 I V 6 5

¹⁾ Sopránový tón c^2 v prvním taktu je ve významu předjatého tónu.

c d 1)

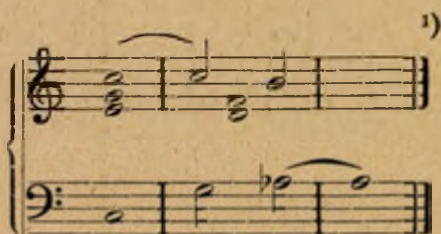
I IV 9-8 I II 4 3 9-8

*

Melodická dissonance může se objeviti současně jak na těžší, tak i na lehčí době výsledného souzvuku, t. j. může v něm vyzniti např. v jednom hlasu průtahovým a v jiném průchodovým anebo předjatým tónem.

I V 7 4-3 I V 7 4-3

1) Výsledný souzvuk průtahový čísluje se svým tvarem a intervallem bassu jednak k průtahovému tónu, jednak k svodnému jeho tónu. Při „průtahu v bassu“ jsou tyto poslední intervally primami, jež se nečíslují, ale nahrazují šikmou čárkou. I ostatní melodické dissonance lze tak číslovat.



* * *

Volná melodická dissonance.

Jména melodických dissonancí předjem, průchod, průtah jsou velmi případná; volně nelibozvučný tón je jako drápek, který přitahuje svůj harmonický tón.

Spoj souzvuků přebíráním uvolněný, plynulost nápěvu tím natržená stáhne se volně nelibozvučným tónem (melodickou dissonancí na těžší době).



K svému harmonickému tónu má se přimykát tón volně nelibozvučný nejúčinnější spojovací formou. Svaz jeho s předcházejícím souzvukem je uvolněn, jelikož zpravidla užívá se

¹⁾ Tím vysvětlen Rejchův případ „průtahu o třech souzvucích“.

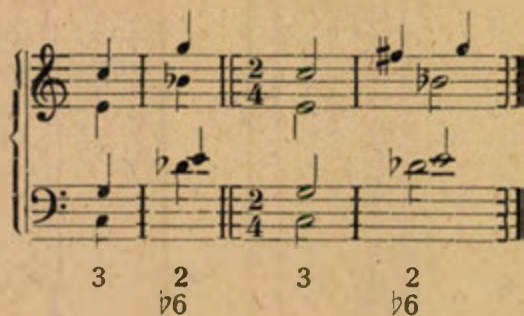
volně nelibozvučné melodické dissonance ve spojích souzvuků při přebírání rozuzlení spojovacích forem; proto zhusta výsledný souzvuk volně nelibozvučný samostatně nastupuje.¹⁾ Na svaz tohoto výsledného souzvuku s předcházejícím souzvukem se vztahuje jméno volná melodická dissonance. Z toho svazu vyplývá i informační spoj volné melodické dissonance.



Mysl půjde ve skladbě jistě po citlivém nápěvku k volně nelibozvučnému tónu a spočine na jeho harmonickém tónu; práce skladebná předpokládá, aby na mysli byl spoj souzvuků (na př. přebíráním i uvolněným); teprve potom zabírá se druhý souzvuk volně nelibozvučnými tóny.

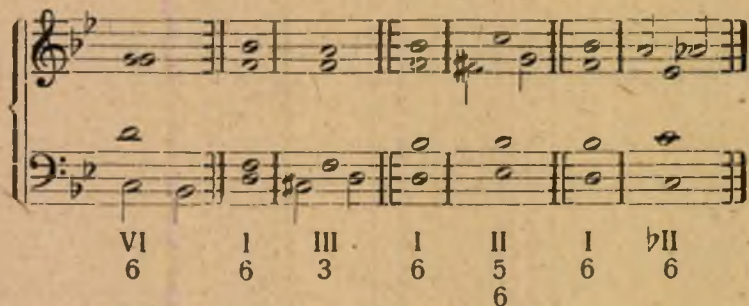
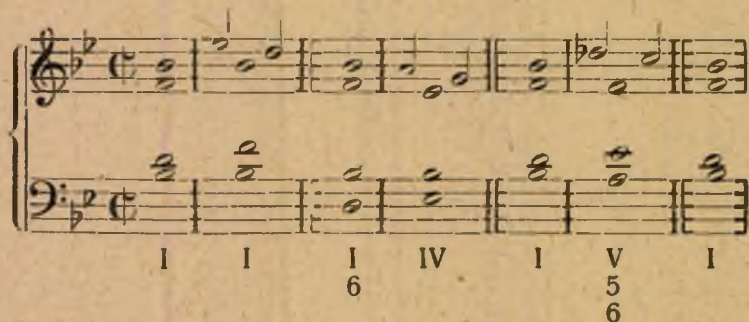
¹⁾ Britce nastupuje se tak v počátku skladby, po pomlčkách, v počátku článků.

²⁾ Mřížkou zabrána volná melodická dissonance, obloukem kol zbarvené půdy její výsledný souzvuk, čarami spojen vztažný souzvuk o volně nelibozvučném tónu.



*

Volné melodické dissonance užívá se ve všech spojích významu informačního. Theorie nemůže opomenouti i všech spojovacích forem vztažného souzvuku o volně nelibozvučném tónu.



*

Průchodový výsledný souzvuk rád se spojuje s výsledným souzvukem volně nelibozvučným, když tihne průchodový tón i volně nelibozvučný k témuž harmonickému tónu.

1)

I I
* * *

Není divu, když pro obsažnost harmonickou, její přehlednost, jednotnost a zakončenost, kličivost nápěvnou a oživenost časovou je výsledný souzvuk skladebně důležitější **prostného** souzvuku, souzvuku chladné nezvlněné plochy harmonické, jenž navazuje se jen švem spletnovým do proudu harmonického.

Největšího vzletu, lehkosti melodické dospějeme průchodem, předjmem; vzletu i jistoty melodické volným nelibozvukem. Vázanost, střízlivost, tuhost melodickou způsobuje průtah.

*

1) Mřížka zabírá volnou melodickou dissonanci i průchod.

Jen nevázanost výraznosti může odmitat z výsledného souzvuku jak svodnou část, tak část vývojnou melodické dissonance: ony tvarebně jisté souzvuky po obou stranách vztažného souzvuku.¹⁾



* * *

Délka (tempo) výsledného souzvuku.

Hudební mysl čilé práce žádá plnou výplň vědomí. Je-li v době jedné vteřiny jasný jediný souzvuk ve čtyřhlasné úpravě, je ho na výplň vědomí málo. Netěká-li pozornost, nesveze-li se na jiné pole než tónové — bezděčně doplňuje se vědomí a vybíhá, nutká nás to k ozvu opětnému — při stejné pozornosti stejně dlouhému. Ze čtyřhlasného trojzvuku při stejné pozornosti vybíhá buď stejný neb jiný tón stejně dlouhý z jednoho hlasu, ba i ze dvou. (Případ výsledného souzvuku.)

Tak púlí se doba **jedné vteřiny** a výsledný souzvuk v té době vyvinuje se v myslí bezděčně.

Doba jedné vteřiny je proto pro sčasování a pro rychlost (tempo) výsledného souzvuku nejpřiměřenější.

Dobu jedné vteřiny (MM = 60) notujeme (púlovou) notou , její dvě rovné částky notami . Rychlost tato je případnou a netřeba zvláštního pro ni označení.

V době jedné vteřiny, neb i v kratší době, zachovává výsledný souzvuk povahu ztavené harmonické představy.

¹⁾ Snad mysl skladatelova nese se tu opět prostým významem souzvuků?

Čím delší je doba, v níž výsledný souzvuk, t. j. jeho část vztažná a část harmonická probíhá, tím jasněji si představujeme útvar vztažného souzvuku. Když ho zcela jasně o sobě si představíme, ztrácí ráz vztažného souzvuku a celek (buď průtah, průchod, předjem, volný nelibozvuk) ztrácí povahu ztavené harmonické představy, povahu výsledného souzvuku. Vzniká prostý spoj dvou souzvuků.¹⁾

1)

M. M. $\text{♩} = 60$

1)

atd.

a)

2)

Adagio $\text{♩} = 40$

atd.

a)

b)

I I V V

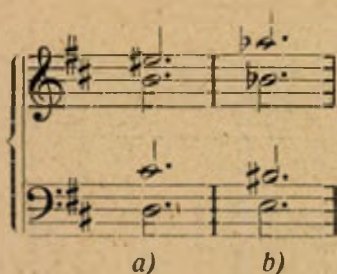
6 6 5 6

4 4

Tak v příkladu 2., dřívější vztažný souzvuk, a) pojmáme už (v tempu $\bullet = 40$) jako tercdecimový souzvuk s příměskem septimy a nony.

Vztažné souzvuky vnikají stále častěji jako prostné souzvuky do skladby a dospívá se i jejich vzájemných spojů.

Na př.



Možno uvolňovat se od otřelých výsledných souzvuků, ale pomijet vůbec tak ztavené harmonické představy znamenalo by ochuzovat se skladebně.

Přílišná rozlehlost sčasovacího dna (viz str. 175), nedělené doby ve výsledném souzvuku, brání změřit ji a pojmouti.

Příliš volné tempo výsledný souzvuk rozkládá, ale sebe rychlejší mu neškodí.

První vrstva časového vlnění.

Con moto.

I V IV IV I II
2 6 4

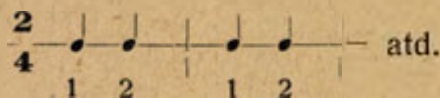
V VI II V I
7 6 3 4

Každá následná půlová doba reprodukuje předcházející — její výplň tónovou a citovost na ní lpící: náladovost se v těchto dobách ustaluje. Tak je tomu i při dobách čtvrtkových atd.

Oba proudy náladové se sice pronikají, ale lze je odlišovati. Vniká-li do obou proudů vlnění těžší-lehčí doby, cítíme dobře a odlišujeme jednak vlnění taktů

2
4 1 2 1 2 atd.

(v tomto případě vlnění sčasovacího dna) a na něm jako první vrstvu sčasovací, vlnění dob čtvrtkových



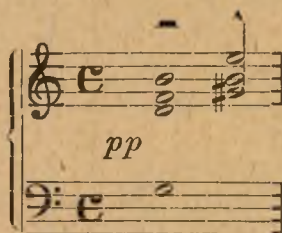
Každé toto vlnění, každá vrstva sčasovací přivádí si svoje tóny do vědomí prostředkem „citu opětného poznání“. ¹⁾ (W. W. III. 336.)

¹⁾ K sčasovacímu účinu, půlení doby, třeba se shlížet těžší-lehčí době na svém dně sčasovacím; proto ve skladbě jednohlasné vyznění má mimo těžší-lehčí dobu i jejich dno časové. Na př. v taktu E mimo noty půlové i nota celá. Z té příčiny i každý hlas ve čtyřhlasné skladbě dotýká se jak dna sčasovacího, tak první vrstvy; tím teprve vzbuzuje se v hlasu (nápěvu) život sčasovací a ruch tempa.

A) Prolínání souzvuků.

Padne-li do smutku záblesk radosti vzbudí snad 11. a 12. jen útrpný úsměv — na veselí nový zážeh ozve se měsíc. již snad netajeným smíchem. Tak život prostupuje 32 vyučovací hodin. mysl náladami všech možných odstínů: resonance nové nálady vzepne se jinak na všední náladě a jinak na „napjatých strunách“ duše.

Tou cestou citovou může vpadnouti nejsnadněji do shluku tónů jednoho akkordu akkord jiný: souzvuk prolíná druhý souzvuk.¹⁾



Pozdíl mezi

prostným souzvukem,
spletnou,
vztažným,
výsledným a
prolínavým souzvukem

je dílem (práci) uvědomování si souzvuků.
Závisí na něm citový účín a podléhá
mu vzdělaný hudebník jako laik.

¹⁾ Viz str. 175.

Souzvuk, jenž zabírá celou nejjasnější výplň našeho vědomí, je prostným.¹⁾

Časový svaz souzvuků různé jasnosti je podstatou spletny, vztažného, výsledného a prolínavého souzvuku. V tomto svazu časovém jasnější část pohlcuje méně jasnou: vzniká ztavený dojem souzvukový, ztavená představa.

Spletna vyzní v jedné desetině vteřiny a méně jasnou část její si ani neuvědomujeme (str. 14., 15.).

Na vztažném souzvuku postřehujeme mnohdy jen jediný tón — v průběhu 0·5 vteřiny — a všechny ostatní jeho součástky splývají, trati se, v následném neb předcházejícím jasném souzvuku.

Prolínavý souzvuk má časové rozpětí nejdelší. Představa souzvuku doplňována, shledávána, určována po částkách průběhem delší doby, prolíná i celé osnovy harmonické.

V ději vyjasňování jisté představy souzvukové taví se celé osnovy harmonické ve značné délce a do značné výše sčasovací.

Tak je i prolínání v tomto širokém rozpětí výsledkem osvojovacího ztavení souzvuků.

*

¹⁾ Pokusy ukazují, že ani v tomto případě nevynikají všechny tóny souzvuku stejným jasnem. Pozornost téká po souzvuku. Poznávám zprvu buď ten neb onen tón souzvuku!

Prolínání plně určených souzvuků je příznakem modernismu ve skladbě.⁴⁾ Třesk jejich je tu nesnesitelný při stejné síle, barvě a délce; ve vlnění barev orchestrových možno souzvuk prolínající nořit, tušit a dusit: je mnohdy tak, jak by vzduch jen vůní jeho byl napojen.

V typech taktových snesena všechna vývojná část prolínání souzvuku.

⁴⁾ Viz str. 177.

Typy taktové.

Všechny typy taktové vysvětlují se:

1. buď prostým přiřadováním dob rovných (dna sčasovací),

2. neb shrnováním, seskupováním těchto dob výsledným souzvukem.

Prosté přiřadování rovných dob daří se citem „opětného poznávání“.

Výsledný souzvuk jednotí harmonicky dvě rovné doby; různým stupněm jasnosti harmonické je odlišuje, váhou těžší-lehčí je vlní.

Třídobé takty vysvětlují buď prostým přiřadováním tří dob, neb složkou výsledným souzvukem seskupených dvou dob s předcházející neb následující rovnou dobou.

Východiskem při sdělávání typů taktových je výsledný souzvuk o rovných dobách — probíhajících v době jedné vteřiny.

Oboje je příznakem pojmu taktu. Připamatovat lze si dobu vteřinovou snadně: probíhají v ní takty polky.

On je oporou taktu **menšího** rozpětí a pojítkem taktů **většího** rozpětí. Tohoto přirozeného taktu je třeba ve všech typech taktových, neboť tyto doby ($\downarrow = 0.5$ v.), dvě — tři, lze shrnout zároveň ve vědomí.¹⁾ Je to dvou-

¹⁾ W. W. III. str. 82.

čtvrtní takt, v němž ♩ rovná se jedné vteřině (M. M. $\text{♩} = 60$).

Theorie, jež by se skladbou jediného taktu určitého typu obírala, byla by trýzní v učení.

To stálé ponořování a vynořování se z dojmu toniny, stále zadržovaný vývoj melodický, bylo by hudebně citlivé duši k nesnesení. Tepla náladového, toho zřídla výrazového, by se nedostávalo.

Jest-li již spoj souzvuků vyžaduje dvou taktů, přenášíme učení o typech taktových na celý článek toninový, na t. zv. závěr.¹⁾

Přidržíme se plastické povýšenosti známé osnovy harmonické celého autentického závěru,²⁾ poloautentickým ji doplníme, ale i plastické volnosti mimo tyto vzorce si dopřejeme ve skladbě. Založíme nové dno harmonické, nový tonický souzvuk, a dospějeme článků spjatých modulací³⁾ tónin. Uzrávat lze skladateli živým tónem a ne jen abstrahovaným učením výlučně jedné jeho stránky.

* * *

Takt $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$.

Obyčejně předpisují se takty největšího rozpětí.

Složme v tomto taktu závěr celý autentický. Předepsán je takt $\frac{2}{4}$, každý z taktů ať je vyplněn jediným výsledným souzvukem, t. j. ať je taktem o největším rozpětí.





¹⁾ Str. 101.


²⁾ Str. 102.





³⁾ Str. 46.

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and a bass staff. The first system is in 2/4 time and contains four measures with chords labeled I, V, I₆, and I. The second system is in a key signature of one sharp (F#) and contains four measures with chords labeled I₆₄, IV, V₃₄, and VI₆. The third system contains four measures with chords labeled II₅₆, V₇, and I.









Hrána, myšlena v tempu $\text{♩} = \text{jedné vteřině}$,
 uspokojila by nás tato skladba. Když bychom
 uvolnili tempo (rychlost), pocítili bychom jistě
 jakousi prázdnotu.

Při dvakrát menší rychlosti (M. M. $\text{♩} = 30$) bezděčně ozval by se sčasovací život na době čtvřové,  rozpadla by se na dvě osminové doby, . Tím by vnikla do skladby nová sčasovací vrstva, druhá. Postřehli bychom ji a odlišovali jak od první () tak od vlnění dna sčasovacího  (W. W. III. str. 28.)

V těchto dobách osminových  usazuje se výsledný souzvuk, v taktu $\frac{2}{8}$, jenž prolínáním souzvuku taktu největšího rozpětí ($\frac{2}{4}$) se s ním jednotí, splývá. Tento druhořadný takt ($\frac{2}{8}$), jenž se nepředpisuje, vniká již i při uvolnění tempa, jako druhá sčasovací vrstva do taktu $\frac{2}{4}$, jehož typ tím uzrává.

Při velmi malé rychlosti (na př. $\text{♩} = \text{M. M. } 30$) ozval by se sčasovací život i na době , jež by se rozpadla na  ($\frac{2}{16}$ takt); snad i na době , v níž by se vyvinul $\frac{2}{32}$ takt . Vlnění časové vzlétlo by tak do 3. až 4. vrstvy.

Na typ taktový stačí zpravidla dvě vrstvy.

Typy taktu *alla breve*  a $\frac{2}{4}$ jsou si nejpodobnější; liší je jen drobnost dna sčasovacího při stejné výši prolínavosti. V taktu  je jím doba , v taktu $\frac{2}{4}$ doba . Jest-li takt $\frac{2}{4}$ snese i *adagio*, zůstává takt  vždy v rychlejším tempu; prolínavost harmonická stoupá v taktu $\frac{2}{4}$ i do dob , i výše, v taktu  zůstává prolínavost zpravidla na prvé vrstvě. Vládnu tu doby půlové , proto volné tempo bylo by v něm nesnesitelné.

V typu taktu $\frac{2}{4}$ propukává jásavá nálado-
vost stálým tokem (vládnoucí vrstvou) dob čtvr-
tových; na široké zeleni taktů jak by málo na-
házených květů.

Počátek závěru dostal by tento život v ty-
pickém taktu $\frac{2}{4}$:



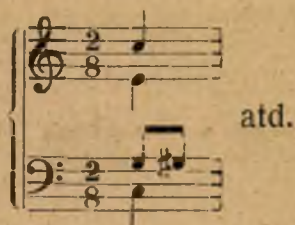
Prolínávanost I. stupně vytryskla v poslední
prvého taktu až do čtvrté vrstvy (E).

Když by zavládla ve skladbě tohoto taktu
vrstva druhá, $\frac{2}{4}$, změnil by se typ taktu
 $\frac{2}{4}$ na $\frac{4}{8}$.

Na příklad:






Liší se od taktu celého, E, zase jen drob-
nějším dnem sčasovacím při stejné výši prolína-
vosti. Notace složeného závěru v taktu $\frac{2}{8}$



měla by nádech titěrnosti: vlnění¹⁾ vyžadovalo by úsečnost v provedení, jehož příčinou bylo by snad nějaké thema vnesené do skladby.²⁾

Typ taktu $\frac{2}{4}$ má zpravidla jak v první vrstvě, tak i ve vyšší výsledné souzvuky ujednocené ve dvou rovných dobách.

Na dnu časovém  shlíží se výsledný souzvuk o dvou čtvrtích ; na kterékoliv z těchto dob poji dvouosminový takt  nové výsledné souzvuky; i každá z těchto osmin může býti zase sčasovacím dnem taktu $\frac{2}{16}$, jenž jednotí nové výsledné souzvuky.

*

¹⁾ Str. 77.

²⁾ Str. 201.

Poučky, 1. harmonické, 2. informační, též 3. sčasovací a 4. nápěvné, vztahující se většinou k příkladu na str. 244.

1. V prvním a předposledním taktu poznáváme výsledný souzvuk průchodový;

takt první s druhým, druhý s třetím, pátý se šestým, šestý se sedmým, sedmý s osmým jsou průtahy;

druhý, třetí, čtvrtý, pátý: sedmý, osmý i devátý jsou výslednými souzvuky volně nelibozvučnými.

Co skladeb, tolik jiných vazeb výsledných souzvuků mohlo by se složit.

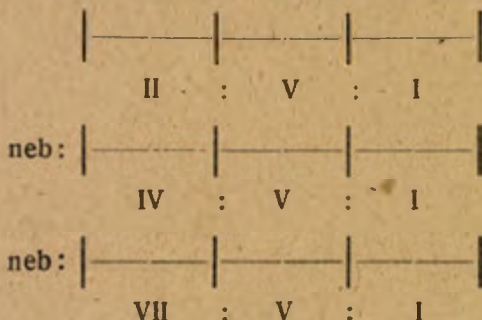
2. Tonický souzvuk nelze jinak sdělat než dovozovacími spoji.¹⁾ Jimi docílíme cítění spádu, jimi lze sdělat dno harmonické, od něhož měříme všechny plastický útvar harmonický.

Opakujme souzvuk, stavme jej na počátek, zastrkujme jej do prostřed a vzpomínejme ho v konci skladby:²⁾ sesílíme tím jeho dojem, avšak nesnese se na něj ono pocífování hloubky dna, tonického souzvuku, dokud dovozovací spoji se ho nedotkneme.

Vysvítá důležitost osnovy harmonické, jež je s to udělat tonický souzvuk. Všechny její souzvuky soustřeďují se k němu, jejich vztahy akustické, život harmonický způsobují dojem určité jediné toniny: článek, formaci toninovou. Vynikne sama sebou, vycítí ji hudební mysl, tak jak vycítí formace harmonické: výsledný souzvuk, spoj souzvuků.

Je uměním jeden takový článek, závěr, složit, je uměním větším závěry v celek složit.

Ve skladbě jediného závěru soustřeďuje se zpravidla spád v jeho konci. Málo je skladeb, jež by v konci váhou dovozovacích spojů nepadaly na I. stupeň; zakončují zpravidla osnovou stupňů:



se taková osnova na př.



do počátku skladby.

Podstatou závěru zůstává příklonění se k tonickému souzvuku, spád k němu.

Minimální délky a účinnu dosahuje závěr spádem s prvního harmonického vrcholku (s V. stupně) na I. stupeň.

Je to známý závěrový vzorec celý authentický.¹⁾ Úsečnější jeho linie dosáhne se spojem III : I a VII : I.

Těchto závěrů minimální délky užívá se nahromaděných a to nejčastěji ve významu cody, stručného to utvrzování tonického souzvuku při doznívání skladby.

*

Přídech závěrový nese kvartsextový druhotvar I. stupně. Cítíme ve zdvojeném jeho bassovém tónu nádech V. stupně na I. stupni. Břítké určení toniny jediným stupněm snáší se vždy 6 druhotvarem.²⁾

4

Náš typ závěrový je pevnou složkou dvou závěrů: první odkloňuje se od tonického souzvuku a snáší se buď skokem (s II. neb IV. stupně) neb plyně na 6 I. stupně;

4

druhý je stálým spádem k I. stupni prvotvaru.

Ve složkách závěrů má poslední závěr na konci V. a I. stupeň v prvotvarech a I. stupeň v poloze oktávové (harmonický a melodický silný závěr).

* * *

3. Zakončit skladbu znamená všechno vlnění časové v ní zastavit; tím se ztrácí život sčasovací a s ním život harmonický i vývoj melodický.

¹⁾ Str. 24.

²⁾ Str. 89.


Vlnění těžší-lehčí doby, jakmile nedostane posily, přestane se v mysli ozývati; na akkordu s korunou





vymizí všechno vlnění.

Aby takové zakončení nebylo jen sčasovacím násilím, je třeba, aby se s ním kryl i konec formací toní-
nových a harmonických.

Mají býti svým obsahem též dopověděny, chceme-li zakončení uspokojivého.

V příkladu vytčeném prolínání souzvuků dospívá až čtvrté vrstvy (); časové vlnky této vrstvy povy-
skočí jen dvakrát, ale i jim třeba zakončení.

Častěji rozčeří se vlnky druhé vrstvy (), a vy-
znělo by udiveně, kdyby i ony neměly svého zakončení.

Vlnění těžších-lehčích taktů a vlnění první vrstvy (), to oboje jde venkoncem skladby; i tu je třeba jedno jako druhé nadobro ztišiti na docílení uspokojivého konce.

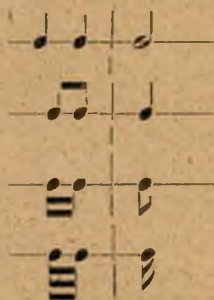
Kterak?

Vyzní-li v lehčí době (kterékolvěk vrstvy) neb na lehčím taktu tón neb souzvuk, je na čem se této době zachytit, posiluje se tím vlna: přijde další ozev tónu, očekávám další příboj vlnky neb aspoň její náraz (těžší dobu, těžší tón).

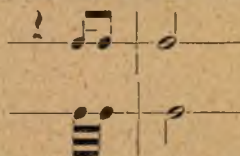
Nedám-li v této lehčí době, taktu, žádné posily zvukové, seslabuji toto vlnění, a to je podstata zakončení časového.

Proto lze zakončit nejen skladbu uspokojivě těžším taktem (zakončení ve formě), ale i vlnění každé

vrstvy lze zakončit dobou delší, dobou vlastního dna sčasovacího:



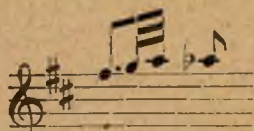
nebo dnem sčasovacím nižší vrstvy:



Zářez konce bude tím úsečnější, čím více zakončení z různých vrstev se shodne.

Ale netřeba se těmto zakončením v průběhu skladby shodovati: odkrývá se tím široké pole **polytonie**.

V našem příkladu je zakončena v 5. taktu samotná vlnka 4. vrstvy:



Celý závěr zakončuje těžším taktem; druhá vrstva umlká v bassu



první vrstva v altu a sopránu



Ukončit lehčí dobou, lehčím taktem, t. j. bez onoho seslabení vlnění, je jak by v času bez sledu propadnout.

Jsme zmitáni bez opory.

Korunou zatížit takový takt v jeho konci, takový tón lehčí doby, tož zduje se na něm v mysli vlnění.

Tak, působí ve vytčeném příkladu koruna v osmém taktu.

*

Je-li formace závěru dopověděna až na konečný tonický trojzvuk, v němž příboj vlnění ve všech vrstvách má najít v těžším taktu svého zakončení, jsme-li blízci s jistotou spočinout na tonickém souzvuku, jenž všechno vypětí plastické drží, — očekáváme-li konec všemu — snadno lze **klamným závěrem** zvrtnout ono očekávání, když se opět na vyšší vrcholek harmonický vyšvihne me. Nejčastěji je jím VI. stupeň. Klamný závěr na lehčím taktu nebudí takého rozruchu.

* * *

Seznali jsme, že není stejného účínu zakončení buď lehčím neb těžším taktem. Harmonické osnově stěsnané zakončením lehčím taktem připojuje se lepkavě, hladce nova osnova.

Není též lhostejno, který souzvuk z plastiky závěrové vynese těžší takt. Dáváme na něm vyslunit se tonickému souzvuku, obzvláště 6, kadenci.

4

1

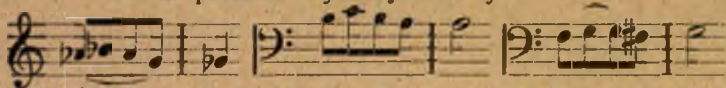
* * *

4. Z melodických poznatků vtírá se, v prvé řadě **motiv**. Je to řada tónů vnesených **jednou silou** náladovosti, tudíž vždy rovnými dobami vynívající.

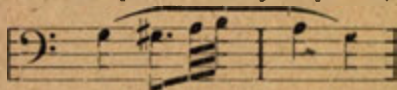
Drobnost, velikost těchto rovných dob, způsobuje si modulace náladová. Motiv můžeme tudíž postřehnouti v kterékoliv vrstvě sčasovací.

Jeden motiv může se nésti přes všechny takty skladby, formace harmonické a závěrové nadělají na něm rýh, ale plynulosti jeho a spojitosti nepřetrhnou. Motivů je konec, spadá-li tónem do jiné vrstvy. Motiv s tímto sčasovacím zakončením nejsnáze pojmáme.

V našem příkladu vynikají motivy :



Složitým motivem vyrozumívá se i část nápěvu omezená buď jistým souzvukem, neb spojením souzvuků, neb toninou. Tak na př. tenorový nápěvek,



jenž dostal zakončení spojením harmonickým a vazbou těžšího-lehčího taktu, nazýván bývá též motivem.

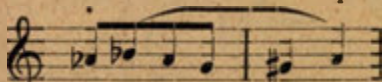
Meze těmto motivům: kladeny bývají imitací.

Do výše náladové typu taktového nejsnáze se vyšvihne po nápěvku některého hlasu: jsme jím již na výslednici náladové. Jsme-li s to v mysli sprádat aspoň dva nápěvky a jejich proud, při známé spojitosti prolínavého souzvuku, pak myslíme kontrastně.

5. Motivy působí samy svou tíhou věcnou a citovou.

Jsou-li subjektivní příčiny je v účinu pozměnit, třeba jim frazeologického označení.

Tak jsme učinili na motivu v sopráně:

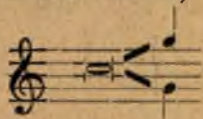


a též v tenoru i bassu.

Poučky. Každý hlas ať má průběhem skladby stopy hutnosti náladové typu taktového, ať ohlásí těžší dobu vrstev sčasovacích, jichž se dotkne.

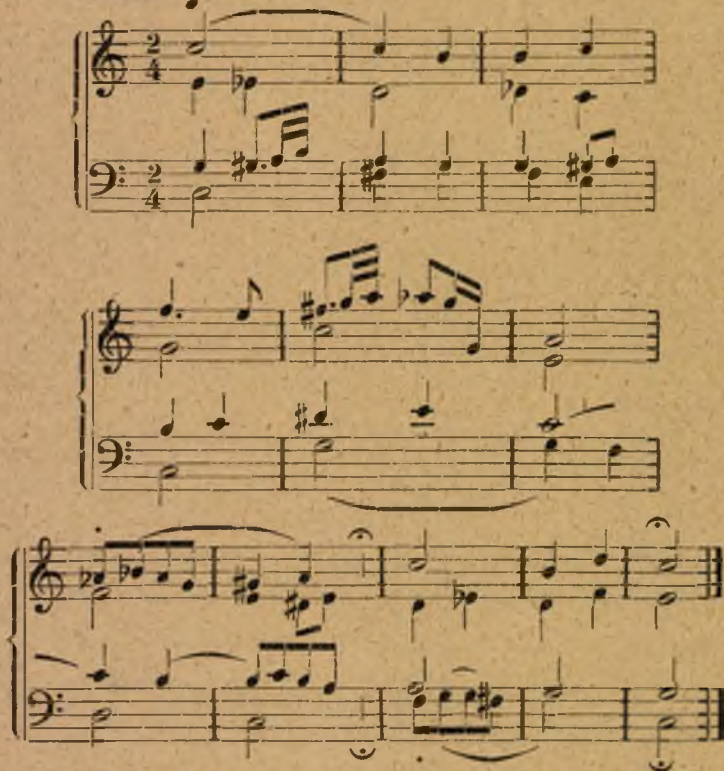
Též vyvinutého nápěvného okolku snažme se dosíci.

V našem příkladě zejména sopránový nápěv dotýká se všech sčasovacích vrstev a je plného okolku plagálního (kvarta pod finálním tónem).



Závěr celý authentický, složen v typu
 $\frac{2}{4}$ taktu.

Andante



Typ taktový v příkladu na str. 254. vyrůstal z příkladu na str. 244., t. j. do typických vrstev $\frac{2}{4}$ taktu vynesli jsme se z 1. vrstvy. Bylo to jen methodickým pokusem, ačkoli náčrtky skladebné Dr. Ant. Dvořáka ukazují, jak náladovostí „druhého okamžiku“ rostly a jak jejich takty typicky se plnily. Ovšem v těchto náčrtcích se tvůrčí duch již dotkl prohlubně náladové.

*

Z příkladů vyjímáme vždy jednotlivý takt pro rozbor harmonický a sčasovací.

První takt příkladu na str. 254.

Takt $\frac{2}{4}$, výsledná sčasovka:

4. VI výsledný souzvuk průchodový.
6
b3

3. 0


2. 0



Vrstva 1. I výsledný souzvuk průchodový největšího rozpětí.
3

Dno sčasovací: I. stupeň, určený oktávou. (Prolínavý souzvuk.)

Čím volnější tempo, tím více se rozloží v mysli vyšší vrstvy, tím ostřeji vynikne souzvuk VI ze 4. vrstvy na úkor prolínajícího trojzvuku 6
b3
I. stupně.



Presto by pohltilo všechnu drobnou melodii, i souzvuk 6 VI. stupně.
b3



Přiměřené tempo dává jas hármonický vládnoucí vrstvě .

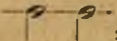



Označili jsme je *Andante*  (s notou vrstvy k níž se *Andante* vztahuje, t. j. doba půlová ) je o něco delší než jedna vteřina.








* * *

Typ taktu celého, E


Na dnu časovém , rovnajícím se dvěma vteřinám (≈ 30 M. M.) probíhal by sčasovací život dvou $\frac{2}{4}$ taktů za sebou; bezděčně ozvaly by se doby čtvřové .

Na jednotný takt celý E , třeba výsledného souzvuku (prolínání jediného určitého souzvuku) o dobách půlových , jinak by notace E  atd., zastírala jen skutečný sled dvou taktů $\frac{2}{4}$.


Tyto dvě vrstvy sčasovací , na dně časovém  t. zv. dvou-půlový takt na dně  a dvoučtvřový takt na dně  prolínáním hármonickým ujednocené vystihují typ celého, E , taktu.

Čím volnější tempo, tím spíše bují na kterékolvěk době čtvřové  takt dvouosminový  ba při vleklém tempu, *Adagio*  delší než M. M. 60 i na kterýchkolvěk dobách osminových  i takt  a kterýchkolvěk z těchto šestnáctinových dob  i takt .

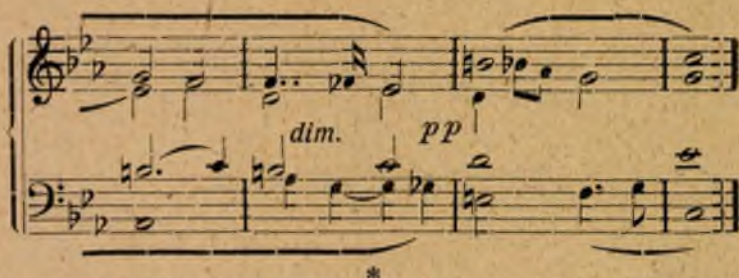
Osminové doby poji se pak jako sčasovací vrstva třetí, šestnáctinové doby jako čtvrtá, dvaatřicetinové doby jako pátá vrstva.

Čím rychlejší tempo, tím více zaniká bezděčné vlnění dob čtvrtových. V Allegru (doba = bližící se době jedné vteřiny) vzniká pak vlnění dob půlových ; přidruží-li se k němu ojediněle na kterékoliv půlové době takt $\frac{2}{4}$; vystihuje se tím typ taktu alla breve, 

Praeludium.

Moderato 





Rozbor harmonický a sčasovací vyňatého taktu (předposledního).

Takt E, výsledná sčasovka:

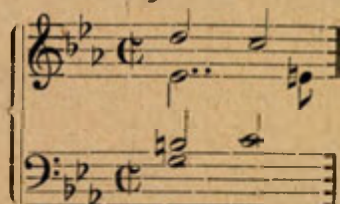
3.	III výsledný 7 souzvuk	V výsledný souzvuk	volně ne- neúčinného libozvučný; průtahu.
2.	III výsledný 7	souzvuk průcho- dový; časově nezakončen.	
Vrstva 1.	V výsledný 2 4	souzvuk volně nelibozvučný; časově nezakončen.	
Dno sčasovací:	V II	určený kvintou a tercií. (Prolínavý souzvuk.)	

Tempo příliš volné, jež by široce vyzdvihlo i 3. vrstvu, dalo by prolínavému souzvuku V

v první půli — silný nádech III dominantního
čtyřzvuku. 7

Typ taktu C

Con moto $\text{C} = 80$ 2)



1
6
4

1) S užití osnovy harmonické, ať je typu závěrového neb jiného, vybočuje skladba podněty různými. Nejčastěji nalézáme podnět v nápěvu: motiv nápevný zažihá mysl a uvléká od obvyklých vzorců.

Když jich ani nevzpomínáme, našel tvůrčí duch své pravé prostředí: nezbytnou svobodu a volnost.

Má-li národ svou hudební tradici (a náš národ má ji jistě), a šetří-li ji skladatel i při té volnosti tvořivé, je jak by k národu srdce přikládal. — —

Náš příklad je skladbou od vzorce závěrového uvolněnou.

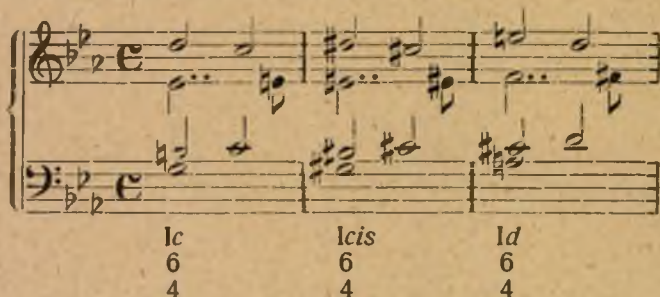
Není třeba, aby průběhem skladby stále zachována byla typická náladová plnost taktů: vládnoucí vrstva sčasovací přivane již dech jediné čisté nálady do skladby, dech jednotící nálady. Je vůbec jediná sčasovací vrstva náladovou spojkou sebe různějších formací: je též příznakem užitých skladbných formací praeludia, etudy a písně.

Poznámka: Ve vytčených typech taktových skládají se závěry, připojené závěry minimální délky i „praeludia“ ve všech toninách.

2) Závěrový význam tohoto I je tak úsečný, motivy

6
4

tak krátké, že účín při jedinkém poslechnutí by dostatečně nevynikl. Ve skladbě se proto tento typ závěrový buď prostě opakuje, neb zabírají se jím ještě i jiné tóniny.




Ic Ic^{is} Id

6 6 6

4 4 4

Tři články závěrové a sčasovací jistě každý vycítí. „Dobrým nápadem“ má býti harmonické připojení těchto článků. Souzvuky, jež se tu plochami dotýkají, (prostně pojímány),¹⁾ mají býti účinným spojem.





Spojují se *c—e—j*, velký trojzvuk, s *jis—his—e—dis*, kterýžto souzvuk pojímám jako tercdecimový o základovém tónu *jis*. Spojovací formy tohoto sextového spoje²⁾ jsou pravidelné:

v bassu (7)—8

v tenoru (3)—3

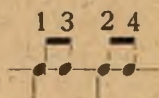
v altu rozuzlení (6)—5 nahrazeno zhušřovací tercdecimou; soprán přebírá pravidelný smír (6)—5.

Na jeho dnu sčasovacím —  — rozprostírá se vládnoucí první vrstva . Řídké jsou výstřelky do vyšších vrstev.

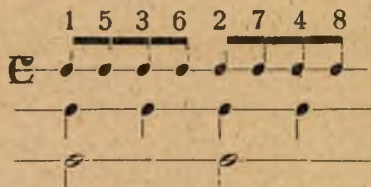
Vyjasňování dob účinkuje vzájemně z vrstvy na vrstvu sčasovací; vyplývá z toho **přízvučný svaz** všech dob typů taktových.

Tak na př. v typu taktu $\frac{2}{4}$ vyzdvihne pozornost prvou čtvrt i prvou osminu a se slabí třetí osminu.

Čtyři osminy toho taktu jiskří se tímto přízvučným vzorcem:

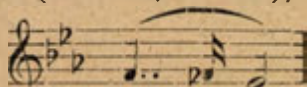


V celém taktu vyjasní se nejvíce první osmina, shodou přízvuku největšího ze všech vrstev; přízvuk klesá v třetí čtvrti (páté osmině), na to v druhé čtvrti (třetí osmině), padá ve čtvrté čtvrti (sedmé osmině) a odtud ubývá ho postupně v druhé, čtvrté, šesté a osmé osmině



Přízvučné vzorce typů taktových jsou nerozborné. Světélkují i na výsledné sčasovce a mají světélkovat i na melodii, jež je nese.

Tak na př. není přízvučně mrtvý tón první ani třetí motivu (str. 258, 2. takt);




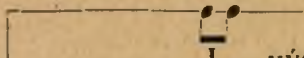
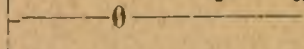
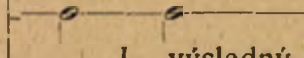
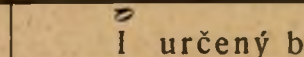
Oba tóny třeba přízvučně oživit i v druhé i ve čtvrté čtvrti.

*

Na kratších dobách jedné vteřiny a delších dvou a více vteřin snáší se takový přízvuk, jaký oscilace (přelétání, těkání) pozornosti na něm a na svazu takových tónů vytvoří.

Rozbor harmonický a sčasovací.

Takt $\frac{6}{8}$, výsledná sčasovka:


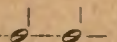

		
3.		výsledný souzvuk I 6 4 buď průchodu neb předjemu.
2.		
Vrstva 1.		výsledný souzvuk volně I 6 4 nelibozvучný.
Dno sčasovací:		I určený bassovým tónem. 6 (Prolínavý souzvuk.) 4

Výsledným souzvukem 3. vrstvy dostává prolínavý souzvuk I příděch velkého trojzvuku.

6
4

Případné tempo je Con moto ($\frac{6}{8}$ = 80); rychlejší tempo by pohltilo výsledný souzvuk 3. vrstvy.

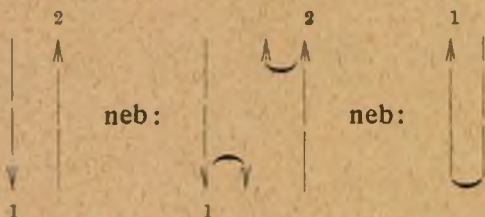
Taktování.

Taktujeme vládnoucí sčasovací vrstvu taktu. V taktu $\frac{2}{4}$ jsou to noty , v taktu $\frac{3}{4}$  v taktu $\frac{4}{4}$ .

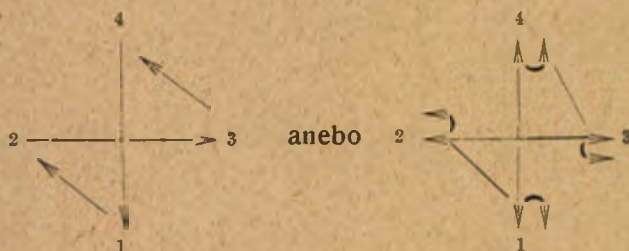
Je tento způsob taktování jistou oporou pro sčasovky vyšších vrstev a vyměří se jím dobře sčasovací dno.

Při velmi volném tempu znázorňuje se ještě vyšší vrstva, při velmi rychlém tempu nižší vrstva neb též jen pouhé sčasovací dno.

Taktování jde v těchto obvyklých pohybech při taktu $\frac{2}{4}$ a $\frac{3}{4}$:



v taktu $\frac{4}{4}$:



Nedotýkáme se tu jiných dorozumívacích gest při dirigování.

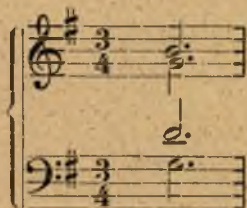
13 a 14.
měsíc.

32 vyučovací
hodin.

Typy taktu $\frac{3}{4}$.

V době jedné vteřiny vyhraní se ve vědomí i tři rovné doby na souzvuku.

Buď pozorností se každá z nich vyjasní, „odčítávají“ se prostě; toť jeden typ:

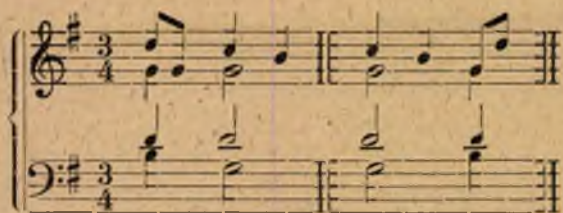



I ve zkrácené době $\text{♩} = \text{M. M. 60}$ ozve se časový život dvou čtvrtí $\text{♩} \text{♩}$ a pozorností přiřadí se snadně i třetí rovná doba buď před anebo po této vlnce dvou rovných čtvrtí toť druhý typ třičtvrtního taktu:

$\frac{2}{4}$ takt s připojeným novým dnem sčasovacím o délce $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ neb $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$





Prodlouží-li se doba ♩ (mezi $\text{♩} = \text{M. M. 60}$ až $\text{♩} = \text{M. M. 30}$) vyvine se bezděčně na připojené čtvrti takt $\frac{2}{8}$ ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ nebo $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$)



Tentýž sčasovací život osminový (takt $\frac{2}{8}$) ozve se i v půlové době, ba zaběhne i $\frac{2}{16}$ takt do některé osminy. Na př. ; tož další, třetí taktu $\frac{3}{4}$.

Prolíná-li jediný souzvuk, stupeň, všechny tři doby, jednotí se takt nejlépe.

Jiný harmonický stupeň v době  a jiný. v době  neb jiný stupeň v každé době čtvrtové utvrzuje složku taktovou $\frac{2}{4} + \frac{2}{8}$, neb $\frac{2}{8} + \frac{2}{4}$, neb $\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$; tož poslední, čtvrtý typ, taktu $\frac{3}{4}$.



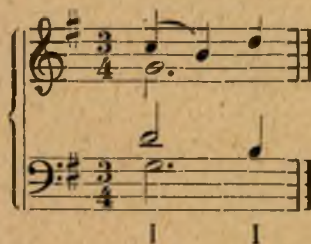
I V VI I
 6 6

Tento typ lehce zabíhá do tempa volnějšího ($\frac{1}{2} = 1.5$ vteřiny).

Řadě prostných souzvuků jakékoliv délky vymyslet se může pozorností jakýkoliv takt, tedy i tříčtvrtní. Přidružuje se tento případ k typu prvnímu,



Rozbor příkladu $\frac{3}{4}$ taktu typu b).



Takt $\frac{3}{4}$,
výsledná
časovka:



Vrstva I.

I výsledný souzvuk
volně nelibozvučný I (p. d.)

Dno časov-
vací ($\frac{2}{4}$)

I určený kvintou.
(Prolínavý souzvuk.)

Nad dobou $\overset{\circ}{\mid}$ vyplývající tóny c^2-h^1 ve vlnění těžší—lehčí doby, vlnění 1. vrstvy ($\overset{\circ}{\mid}$ $\overset{\circ}{\mid}$).

Ujednocenou výslednou sčasovku $\text{—} \overset{\circ}{\mid} \overset{\circ}{\mid} \overset{\circ}{\mid}$ vycítíme zcela jasně, neboť váže se s tóny 1. vrstvy taktu $\frac{2}{4}$ ($\overset{\circ}{\mid}$ $\overset{\circ}{\mid}$) stejným svitem citovým rovných dob.

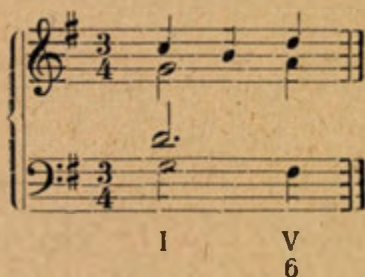
Prolínání souzvuku $j-d^1-j^1$ je tu v nejmenší míře, dosahuje jen 1. vrstvy. Za to rozprostírá se časově i na připojený 1. stupeň o jedné čtvrti, $\underset{\cdot}{\mid}$, a upravuje se frazeově dobou $\overset{\circ}{\mid}$ (v bassu a v altu) místo $\overset{\circ}{\mid}$ $\overset{\circ}{\mid}$.

*

• Ve složce $(2 + 1) \frac{3}{4}$ taktu obsažností časovou, harmonickou i melodickou převyšuje doba $\overset{\circ}{\mid}$ dobu $\overset{\circ}{\mid}$; tuto převahu vycítíme velmi dobře jako napadání. Je v době $\overset{\circ}{\mid}$ i silnější prolínání, proto odčítáváme vrstvy od této hladiny sčasovací.

*

Rozbor příkladu typu d).



1) Připojené dno sčasovací označujeme zkratkou (p. d.).

Takt $\frac{3}{4}$,
výsledná
sčasovka:

Vrstva 1. I výsledný souzvuk V (p. d.)
volně nelibozvučný 6

Dno sčasovací ($\frac{2}{4}$) I určený kvintou.
(Prolínavý souzvuk.)

* * *

Jsou skladby, ve kterých se šetří výhradně jednoho neb mnohých typů $\frac{3}{4}$ taktu.

V příkladu

¹⁾ Mírou spádů dvou kvartových spojů dospěli jsme hloubky tonického trojzvuku; toutéž mírou lze spočinouti

na němž plastika poloauthentického závěru má vystoupiti, plochy harmonické samy o sobě svým sklonem ku V. stupni působí; na čisté, hladké jejich odměřování využito typu a) a b).

* * *

Dospějí-li čtvrtové doby taktu $\frac{3}{4}$ délky jedné vteřiny ($\text{♩} = \text{M. M. } 60$) notují se půlemi ♩ ; na sčasovacím dnu jednotlivých půli bezděčně vzrostou takty $\frac{2}{4}$ jež prolinání harmonické jednoty v takt $\frac{3}{2}$.

Tomuto jednocení napomáhá rychlejší tempo ($\text{♩} = \text{M. M. } 65-70$) a jen ojedinělé prolinání do vyšší než druhé ($\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$) vrstvy sčasovací.

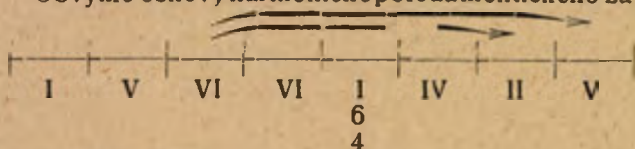
Zkrátí-li se čtvrtové doby taktu $\frac{3}{4}$ až na půl vteřiny ($\text{♩} = \text{M. M. } 120$) notují se osminami a pojí se v takt $\frac{3}{8}$. Na drobném dnu, $\text{♩} = \text{M. M. } 120$, bude se čerit jen vlnění rovných dob, nezachytne se snadně pozornost na každé z dob osminových; takt $\frac{3}{8}$ zabíhá rád do volnějšího tempa, neb stává se jen vyšší složkou jiných taktů (na př. $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$).

*

na kterémkolvěk stupni; tudíž i se VI. stupně na V. Hloubky harmonického dna dotýkáme se stupněm I po šestém stupni.

6
4

Obvyklé osnovy harmonické poloauthentického závěru



je v příkladu užito.

trojzvuky a zanesme časovou mezeru mezi nimi souzvuky rozmanité povýšenosti plastické, pak třeba bystrého ucha, aby postřehlo rozdíl tóninový.

Jsou ještě akustické příčiny, vlastní každému nástroji, jež snášejí zvláštní pel na každou tóninu. Absolutnímu sluchu neujde ani tenkost tohoto pelu. Je v zájmu bohatosti výrazové, aby skladatel všeho se dotkl, čím by tóninu určoval. Všední transponování skladby stírá při nejmenším onen akustický pel skladby.

Typy modulační mají buď oddálené tonické souzvuky neb blízké. Byl-li 6 druhotvar vý-

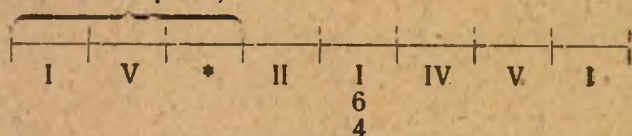
razem dostatečně uzavřené tóniny, považují druhotvar 6 za harmonický tvar hybný, za tvar modulační. Modulace nahromaděná, již všechny klid závěrový chybí, nalézá ve druhotvaru 6 příznačného výrazu.

Tonický souzvuk nové tóniny třeba vždy logicky dovodit; stačí míra spádu dvou kvartových spojů (str. 44., 46.), abychom pocítili hloubku i nového harmonického dna. Logika harmonická v modulaci směřuje tudíž na II. stupeň nové tóniny. Typ modulační s oddálenými tonickými souzvuky je pozvolnou modulací. Jasně se v něm vysloví první tónina (aspoň stupni I. a V.), zabere se II. stupeň nové tóniny dvojím významem jednak případným staré tónině, jednak případným již nové tónině. Přímy neb pozvolný spád na kadenci I nové tóniny a na

závěrový vzorec zakončuje modulaci.

Vzorec modulace o délce osmi taktů má tuto plastiku harmonickou:

Tónina první,



tónina nová.

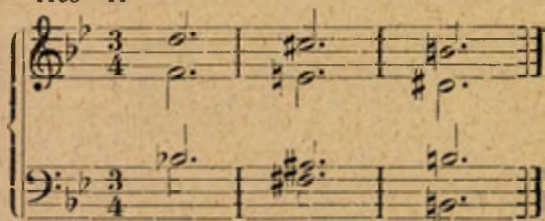
Souzvukem II. stupně nové tóniny nastává obrat tóninový; je modulačním stupněm. Ne v jeho tvaru a druhu spočívá důležitost modulační, ale v jeho povýšenosti plastické vzhledem k novému tónickému souzvuku.

Modulace nevrhají jiného stínu, je-li na tomto místě modulačním buď trojzvuk neb zmenšený čtyřzvuk neb alterovaný souzvuk, ale je-li na místě modulačním souzvuk jiné plastické povýšenosti vzhledem k nové tónině, t. j. buď VI., neb III. stupeň atd.

Příklad je modulací tóniny Hes na H, (modulace sekundová) a odpovídá typu pozvolné modulace tóninové. Není jistě žádných obtíží v logickém myšlení modulačním.

Modulace o míře „jednoho spádu“, t. j. o jednom kvartovém spoji, jsou plytké. Na př.

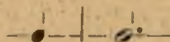
Hes—H



V : I

*

3. Časové vlnění taktů není zakončeno. Modulace vyznívá lehčím taktem a konec její zaříznut umlčením vlnění první vrstvy



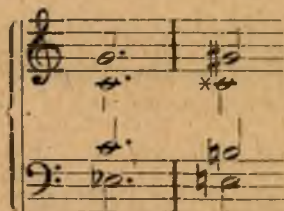
4. Nebýti frazeování vynikly by zadrhováním vlnění 1. vrstvy tyto motivy:



Drobné motivy mají v taktu $\frac{3}{4}$ příhodná zakončení.

* Stupeň harmonický, jenž tvoří s II. stupněm nové tóniny z pravidla primový spoj.

Ze souzvuků



II	× II
6	š
Hes	6 H

každý přináleží jiné tónině, t. j. každý ze souzvuků je vyvrcholen nad jiným harmonickým dnem. Tuto různou plastickou povýšenost těchto souzvuků pocifujeme tím silněji, čím blíže jsou první stupně tonin *Hes* a *H*.

Ostupňování II: × II je této plastiky výrazem.

6	š
Hes	6
	H

Různý vztah toninový na spoji těchto souzvuků ničeho nemění. Spojovací forma tohoto tercového spoje dvoustranného, (8)—8 je v bassu, (3)—3 v sopráně, (6)—8 v altu (na místo oktávy je zhustění septimou) (6)—5 je v tenoru.

Harmonický a sčasovací rozbor 8. taktu.

Takt $\frac{3}{4}$;
výsledná
sčasovka:

Vrstva 2. V výsl. souzv. 3 průtahový 4

Vrstva 1. V výsledný souzvuk 6 volně nelibozvučný 7 V (p. d.) 7

Dno sčasovací ($\frac{2}{4}$) V určený kvintou. (Prolínavý souzvuk.)

Prolínavý souzvuk nabývá plnosti svého tvaru V teprve ve čtvrté osmině; připojená

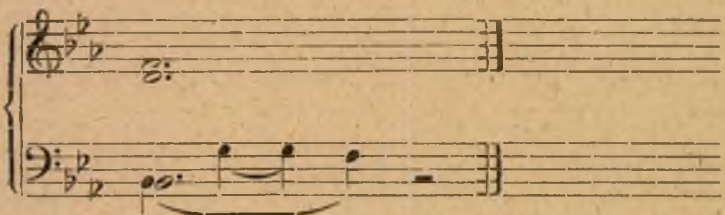
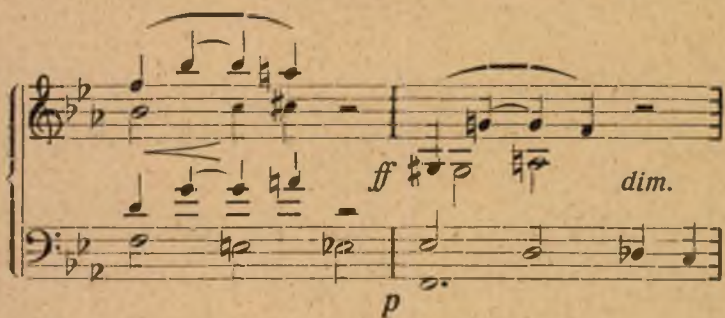
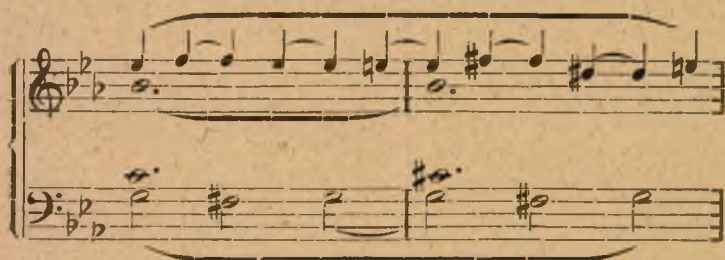
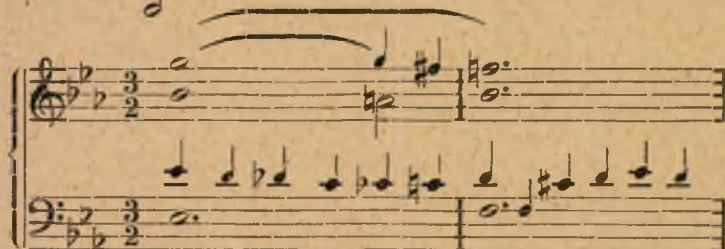
3
4
s V je mu vydatnou posilou. Příliš volné tempo 7


vyzdvihlo by vztažné souzvučky tvrdě zmenšený a terdecimový souzvuk *cis-ais-fis-dis*.

Frazeování má následkem přízvučného uvolnění připojené čtvrti nejširší pole v $\frac{3}{4}$ taktu.

Typ taktu $3/2$.

Con moto 



Poučky. 1. V připojené  vyznívá jiný stupeň v taktech 1. a 5. (typ *b*); v ostatních taktech vyznívá tentýž stupeň (typ *a*).

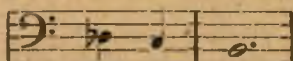
2. Formace je pozvolnou modulací, spoj tónin kvar-
tových, *Es—Hes*.

Napadá otázka, čím se liší tato modulace od poloauthentického závěru v tónině *Es*?

Teprve kadenci v nové tónině dostává VI. stupeň tóniny *Es* význam II. stupně v tónině *Hes*.

Vloží-li se na místo kadence nové tóniny (*Hes*) kadence první tóniny *Es*, tož stupeň VI. své plastické výše nezmění, t. j. nenastane modulace, spád k novému tónickému souzvuku; závěr tóniny však nabývá zakončení poloauthentického (str. 96.).

3. Vlnění taktů neumlčeno. Časové zakončení přivodí jen motiv tenorový

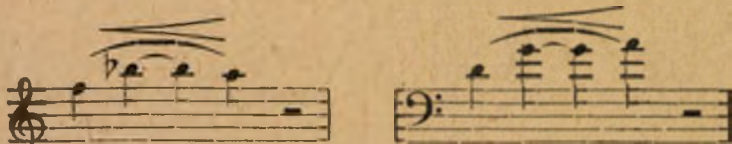


na němž usíná vlnění 2. vrstvy. Bassový motiv



budí tento klid znovu.

4. U motivů



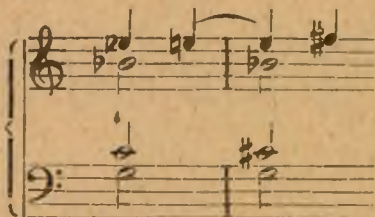
nevyzní časové zakončení jejich vrstvy; působí
otázkou.

Motivu



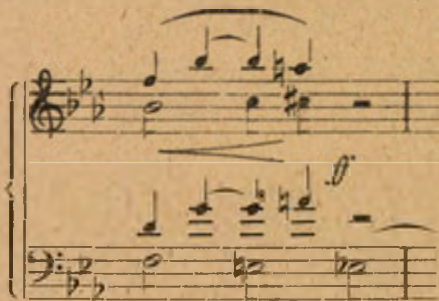
Modulačním vrcholkem je \sharp II stupeň toniny *Hes* ve 4. taktu.

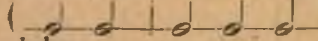

Plastika v první tonině dospívá VI *Es* a s modulačním vrcholkem nové toniny *Hes* tvoří sekundový spoj.



Prvý ze souzvuků je výsledný souzvuk před-
je mu, druhý je průchodový.

Rozbor 5. taktu.



dostalo se frazováním (malými obloučky) vlnění 1. vrstvy
(), opožděného o , čtvrtovou
dobu.

Frazováním



by tento sčasovací účín synkopy zmizel a zůstal by toliko
harmonický účín průchodu spleteného průtahem.

Takt $\frac{3}{2}$;
výsledná
sčasovka:

Vrstva 2.

Vrstva 1.

Sčasovací dno

0 (chybí).

Tři souzvuky jak pohozeny; třetí pře-
vanutými tóny a^1 - cis^2 - a^2 přes pomlku nese se na
bassovém *es*.

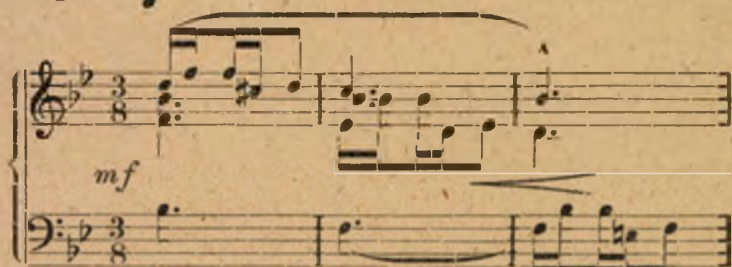
Vzorec modulační usazuje časově do tohoto
taktu kadenci I tóniny *Hes*; vyzní na připojené




Ve volném tempu vyniknou souzvuky 1. vrstvy,
t. j. I — VII — a zamžený tvrdě zmenšený téhož
stupně, neboť není sčasovacího dna, jež by sou-
zvuky druhý s třetím vázalo.

* * *

Typ taktu $\frac{3}{8}$.

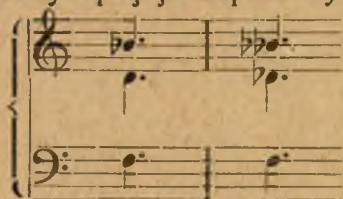
Allegretto 



Poučky. 1. V připojené  vyznívá tentýž stupeň v témž tvaru ve všech taktech. Je to harmonicky nejprůhlednější případ typu *a*) třídobého taktu. Drobná dna sčasovací  frazováním se spojí a povyrostou v dobu .

2. Formace tóninová je modulace sekundová *Hes C* vyvrcholená v nové tónině na její V. stupeň (poloautentické zakončení).

Dvoustranný spoj je septimový



s $\widehat{6}$ —5, $\widehat{4}$ —3 a $\widehat{2}$ —1 (viz str. 51.).

Plastika harmonická modulace na V. stupeň nové tóniny patří k nejvypjatějším. Je-li již tónický souzvuk tóniny C naproti tónině *Hes* vrcholkem vysokým, znovu vyzdvihují se souzvuky ještě s konečným sklonem na V. stupeň tóniny C.

Tento vzlet plný síly cítíme i v malém příkladu z 5. taktu šestým a sedmým.

Gradace mnohých skladeb vysvětluje se touto osnovou harmonickou.

Modulace na V. stupeň nové tóniny užívají VI. stupně nové tóniny za modulační souzvuk. Dosahuje se tím dostatečné míry harmonického spádu pro zakončení polo-authentické.

4. Motivy



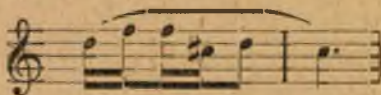
omezeny zakončením vlnění 2. vrstvy.

V nápěvku



zastavuje se vlnění 2. a též 1. vrstvy.

Frazováním přibírá se zakončení 1. vrstvy i do nápěvku



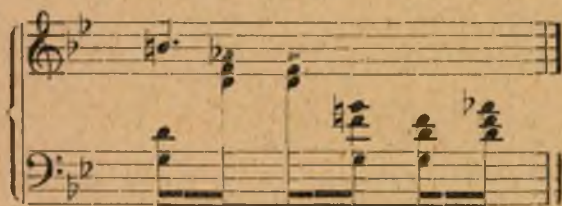
Trojzvuk zvětšený *heses-des-f* následnou kadicí I C dostává význam VI. stupně.

6

4

Obvyklou mírou dvou spádů uspokojivě se spočine poloauthenticky (na V. stupni) v tónině C.

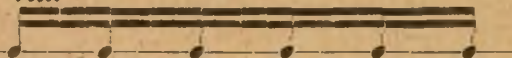
Rozbor taktu posledního.



rit.

Takt $\frac{3}{8}$,
výsledná
časovka:

rit.



Vrstva 2.

V. výsledný
souzvuk
harm.
přechodu

VII. výsl.
souzvuk
6 přecho-
dový a
♭5 předjem

V. výsledný
souzvuk
7 přecho-
dový



Vrstva 1.

0 (chybí)

V
(p. d.)

Dno časov-
vací

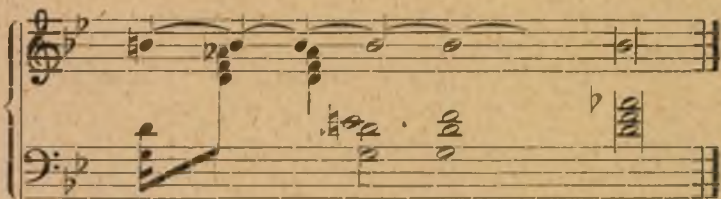
V. určený terci souzvuku
prolinajícího.

Allegretem  zadusí se zmenšený čtyřzvuk VII. a rozestře se prolináním a frazováním () dominantní čtyřzvuk celým taktém $\frac{3}{8}$ typu a).

Ritardando — stringendo.

Ritardando hatí časové ujednocení výsledného souzvuku. Zmizí z něho čistota rovných dob. Každé následné z nich, na niž lehla citovost předcházející, vybývá ještě času nad okraj stopy předcházející doby.¹⁾ — Ale tento nadbytek nedosahuje míry dvojnásobné, trojnásobné atd. Nenásledují již rovné doby za sebou, ač notovány, ale vždy prodloužené o zlomek neb o zlomek násobku.

Dospělo-li by *ritardando* do dvojité míry předcházející z rovných dob, sčasovka by zrůdněla; bujely by hned nové takty, nový sčasovací život na ni.



Ritardování tomuto bujení zabraňuje; **nepřipouštíme v *ritardandu* uchytit se jinému taktu!** Zůstává proto shatěný dojem jediného taktu. Notaci se chrání tento takt; jen zkratka *rit.* dostačí na označení. Ritardando zachvacuje stejnoměrně všechny sčasovací vrstvy v taktu.



¹⁾ W. W. III. str. 485., 483.

V provedení ritardanda opíráme se o vrstvu směřodatnou pro tempo.¹⁾

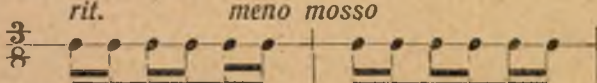
Protiva ritardanda je *accelerando*. Druhý zkrácený tón nemá dosti časové plochy pro citový obraz prvního a způsobuje též hatění časové čistoty výsledného souzvuku, jež může vzrůst v překotný chvat, jako ritardandem způsobit lze zanikání. Zlomek, o nějž zkracuji následnou accelerandovou dobu, nemá dospěti podílu ze dvou, ze tří atd. I *accelerando* má zabránit sčasování z jiného taktu.

* * *

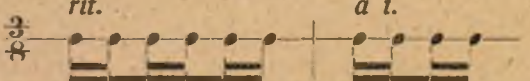
Typ taktů $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$.

Přízvučný obraz dob  neb  s vyjasněnou první osminou snadně se váže prolínáním v takt $\frac{9}{8}$ neb $\frac{6}{8}$. Myslim, že uce-

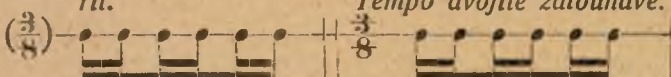
¹⁾ Chceme-li zůstat na ritardované míře, označujeme to slovy *meno mosso*.

rit. *meno mosso*
 atd.

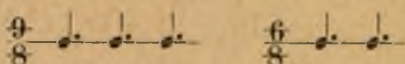
Chceme-li vrátit ritardované době prvotní míru, označujeme to slovy *a tempo*.

rit. *a t.*
 atd.

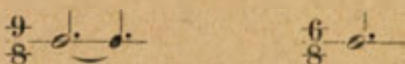
Ritardandem možno v konci dospěti k délce ritardované doby daleko převyšující prvotní její míru. Chceme-li setrvati při dvojnásobku míry prvotní, označuje se to slovy *Tempo dvojité zdlouhavé*.

rit. *Tempo dvojité zdlouhavé.*


lenost obzvláště první skupiny vybuďovala dna sčasovací první vrstvy



tak blízká taktu $\frac{3}{4}$ a $\frac{2}{4}$, i dna celkového



V rychlosti $\text{♩} = \text{M. M. 60}$ bude druhá, osminová, vrstva působit čerčením; příznivě srozmítnou bude první vrstva $\text{♩} \text{---} \text{♩} \text{---} \text{♩}$, jež nésti může všechny typy tříčtvrtního taktu.

Podobně budou působit v onom tempu vrstvy druhá a první v taktu $\frac{6}{8}$.

Ve volnějším tempu vyjasní se vlnění druhé vrstvy (osminové), svaz první vrstvy se uvolní a prolínání použije nových sčasovacích prostředků na ujednociení taktu.

Dospěje-li volné tempo $\text{♩} = \text{M. M. 45}$ ($1\frac{1}{2}$ vteřiny), notuje se ♩ a takt $\frac{6}{8}$ mění se v takt $\frac{6}{4}$.

Takt $\frac{9}{8}$.

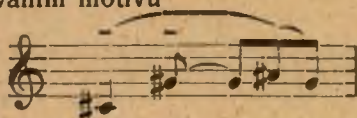




Poučky. 1. Na připojené době $\frac{3}{8}$ takt. Výsledný souzvuk dvou prvních $\frac{3}{8}$ dob je jasný (volný nelibozvučný); v typu tohoto $\frac{3}{8}$ taktu vyznívá na připojené době tentýž stupeň.

2. Příklad se článkuje osnovami harmonickými odlišných tónin: nahromaděné modulování.

4. Frazováním motivu

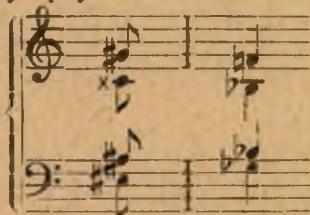


naočkována výsledná sčasovka $\frac{3}{8}$ na druhé a třetí $\frac{3}{8}$ tříosminové době taktu $\frac{3}{8}$: cítíme v nich náhle $\frac{3}{4}$ takt!

Cítíme v příkladu články odlišující se tóninou; k jaké tónině vztahují souzvuky ve článku, určují prolínivé tóny *e-cis¹-jis¹*; považují je za modulační vrcholek II. stupně a proto připsán článek tónině *H*.

Měnlivost, nejistota tóninová, stupňovaná druhým a třetím taktem, plně odpovídá pojmu modulace. Je jí tu nahromaděno plno.

Dvoustranný spoj



je sextový (základní tóny souzvuků *ais* (*hes*) : *jes*).

Pravili jsme (str. 260.), že toto připojení má býti „dobrým a vtipným nápadem“. Práce skladatelská jde při připojování tónin nejrychleji po sesilovací formě některého hlasu plynoucí z posledního souzvuku (prostě pojímaného) článku prvého:



V našem příkladě sesílením určen tenorový tón prvního souzvuku (prostně pojímaného) následného článku. Toto *hes* tenorové je v novém článku terci velkého čtyřzvuku septimové polohy o zdvojené terci. Vzor tohoto čtyřzvuku nalézáme na počátku prvního článku. Jiná účinná připojení ze sesilovací formy plynou:





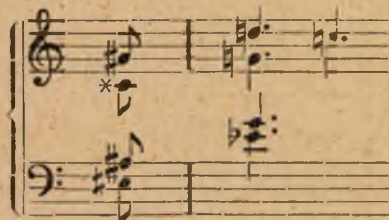
Článek po sesílení tenorovém pojímá se v *Des*, po sesílení sopránovém je v tónině *E*, po bassovém sesílení je v *C*, po sesílení altovém v *F*.

*

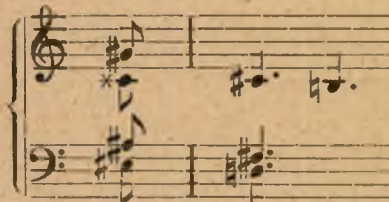
Tóniny určené II. stupněm (v příkl. str. 284, 285) přiřazují se intervallem velké sekundy: *H-Des-Es*. Při sesílení sopránovém přiřazovaly by se tóniny kvartou (*H-E-A*), při sesílení bassovém malou sekundou (*H-C-Des*), při sesílení altovém malou kvintou (*H-F*).

Přebíráním těchto spojovacích forem (str. 34., 35.) vyšel by opět jiný interval připojovaných tónin.

Na př. Sesílení altové přebráno sopránem:



sesílení bassem přebráno:



První příklad otvírá pořad tónin o velké septimě (*H-Hes-A*), druhý o malé septimě (*H-A-J*).

Rozbor 1. taktu.



Takt $\frac{9}{8}$;
výsledná
sčasovka :

Vrstva 2.	(p. d.) II	II výsledný souzvuk	VII výsledný × II	(p. d.)
	6	6 průchodový	6 souzvuk 6	
			3 průchodový 3	
			4	4
Vrstva 1.	II výsledný souzvuk	VII		
	6 volně nelibozvučný	6		
		3		
		4		
Dno sčasovací	II určený bassovým	(p. d.)		
	6 tónem prolíná- vého souzvuku.			

Šlo-li myšlení ve skladbě po typu *b)* třídobého taktu, dospělo průchodovým tónem *jisis* (v tenoru), průchodovým tónem *eis* (v bassu) a alterovaním *cis* na *cisis* (v altu) překvapujících harmonických spojení.

Jen rychlejší tempo dá tónu *e* silu vazby II. stupně pro celý takt. Význam tohoto tónu přeměňuje se ze základního v septimovém čtyřzvuku na bassový v 6, na kvintu dominantního.

Volným tempem vyniknou souzvuky 2. vrstvy.

* * *

Zakončena skupina takových typů, jež nesou ve vyšších vrstvách s prvou vrstvou stejný způsob vlnění: buď dvoudobé na dvoudobém (takty $\frac{2}{4}$, \mathbb{C} , \mathbb{E}), neb třidobé na třidobém (takt $\frac{3}{8}$).

Čeření sčasovací je stejnoobrazné. Takt $\frac{3}{4}$ náleží do druhé skupiny; má nad 1. třidobou vrstvou vlnění dvoudobé. Je v tomto sčasování patrný vliv typu *b*) třičtvrtečního taktu, složky taktů $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$.




Podobně čeření různobrazné je příznakem taktu $\frac{6}{8}$; na dvoudobé 1. vrstvě plyne třidobá 2. vrstva.

* * *

Typ taktu $\frac{6}{8}$.

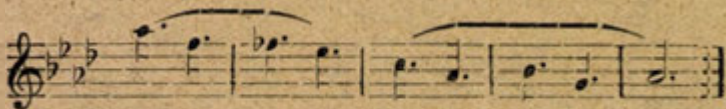




Poučky. 1. Doby  spojují výsledný souzvuk 1. vrstvy; v druhé vrstvě , vlní se třífosmínový takt, nejčastěji typu b) (se zvláštním souzvukem na připojené .

2. Opakované dovozování tonického souzvuku je k o d o u.

3. Dlouhý motiv



je omezen zakončením vlnění 1. vrstvy; frazování řídí se imitací jeho 1. části.

Na prodlevě I. stupně strnou opakované kvintové spoje, I. s V. stupněm. Tón *as-as'* jak by prorostl všemi souzvuky: tenká prolínavost. Umlká jen v poslední osmině taktů 4. a 6., aby dosáhl dechu souzvuk V. stupně, jenž dovozuje k této k o d e I. stupeň.

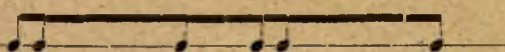
Dílu architektonickému je třeba okolního volného prostoru, aby je bylo možno shlédnout. Na tomto prostoru ukládá se stínem, tak jak dílo hudební v k o d ě přiměřené délky ukládá ozvuk svých t h ě m, svého s č a - s o v á n í.

K o d a je formací tak význačnou jako závěr, jako modulace: stále padá její plastika harmonická k onomu stupni, jenž stín skladby má zachytit. Jsou k o d y I. stupně (naš příklad) i pátého stupně i jiných.

Rozbor 8. taktu.



Takt $\frac{6}{8}$;
výsledná
sčasovka:



Vrstva 2.


V výsledný	II (p. d.)	II výsledný	VI (p. d.)
souzvuk 5		4 souzvuk 7	
7 volně ne-	6	2 průcho-	
4 libozvučný		dový	

Vrstva 1.

V výsledný souzvuk
7 průchodový
4

Dno sčasovaci

V undecimou určený.
7 (prolínající souzvuk)
3

Jak je sčasovka výsledná  zprohybána přízvučně, jak mění barvu harmonickou každý její tón: V—II—II—VI!

7	5	4	7
4	6	2	

Mysli připravené theorii na V. stupeň unikne tento souzvuk; mysli nepřipravené problesk V. stupně zasype se akkordy.

Jen rychlejší tempo dopomůže prolínání V. stupněm.

III. díl.

Náporové spoje.

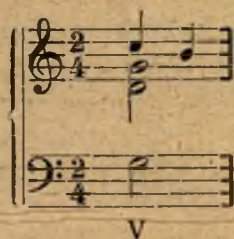
Vývin melodie.



Náporový spoj souzvuků.

Poznali jsme takty *a)* ujednocené určitým 15. a 16. přizvučným obrazem, na př.: poslední měsíc.

34 vyučovací
hodin.



a *b)* bez ujednocení tohoto o nepřetržitosti a stejné citovosti rovných dob, na př.:




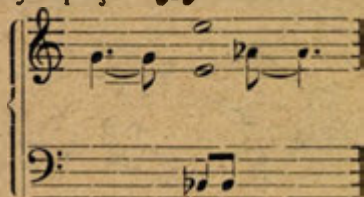
Přiřaďováním a nadřaďováním taktů obého druhu, dokud se assimilace citová jejich dob kryla, vznikly známé typy taktové a jejich vrstevnatá stavba.

*

Náporové typy taktové povstávají ze vzájemného nadřaďování taktů, v jejichž dobách se assimilace citová kryje teprve až po průběhu náporových spojů, onoho hatění assimilace citové, t. j. v konci taktu buď největšího rozpětí, neb v konci taktů vyšších vrstev.¹⁾



Náporový spoj v  dobách:



(hes-e¹-j¹-e²) : (hes-e¹-as¹-e²).

¹⁾ Náporových spojů je příznakem ono hatění assimilace citové. Theoretikové si dosud těchto spojů nepovšimli.

Počet náporových spojů zveličuje se početnějšími takty, jež se napírají.

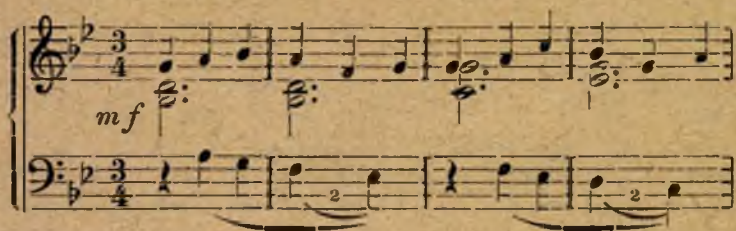
Sčasovací následek je vzbuzení dojmu zrychlení a zpoždění průběhem náporu.

Skladba vybírá buď silný dojem tohoto náporu neb seslabený.

Silný účín váže se na množství náporových spojů, jež hatí čistotu harmonickou, a je podmíněn stejnou sčasovací vrstvou a mnohodobostí nadřaděných taktů (kvartoly, kvintoly atd.).

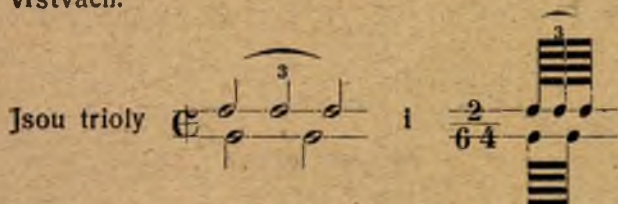
Seslabený účín váže se na jeden náporový souzvuk (trioly, duoly) a na oddálenost vrstev sčasovacích nadřaděných taktů.

Duola.



K notaci.

1. Náporových sčasovek užiti možno ve všech vrstvách.





2. Proti $\frac{2}{4}$ (způsobuje náporový spoj současný $\frac{3}{4}$) ¹⁾

Assimilace citová čtyř dob proti se kryje; čtyři doby píší se osminami

Proti těmto čtyřem osminám způsobuje $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$ (nikoli proti dvěma čtvrtím!) $\frac{7}{8}$ náporový spoj.

Proti osmi šestnáctinám tvoří takt $\frac{9}{16}$ až $\frac{15}{32}$ krajní náporové spoje.

Proti jsou $\frac{17}{32}$ až $\frac{31}{64}$ krajní náporové spoje; atd.

3. Při mnohodobých náporových sčasovkách je licence, volnost notační.

¹⁾ Nadřazený tak $\frac{3}{4}$ se nepředpisuje, ale označuje se (obloukem s vepsanou 3).

Rozbor 6. taktu.

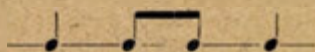


Tempo $\text{♩} = \text{M. M. } 60$

Takt $\frac{3}{4}$;
výsledná
sčasovka:


I. vrstva vřazená	II výsledný souzvuk 2 z harm. průchodu
I. vrstva; p. d.	II 2 II výsledný souzvuk [5] 5 volně nelibozvučný 6
Dno sčasovací	II stupeň určený sekundou

Sčasování vynáší tuto sčasovku výslednou:



a prolinání jde těmito harmonickými představami:

6	6		
2	2	2	5
[5]	[7]	[7]	6

Náporový spoj je taktu $\frac{2}{8}$ 
6
2 2
[7] [6]

Představit si vazbu duolovou, po případě triolovou vyžaduje úsilí a soustředěnosti duševní. Ve vědomí mají býti obě sčasovky, jež způsobují spoj náporový.¹⁾

*

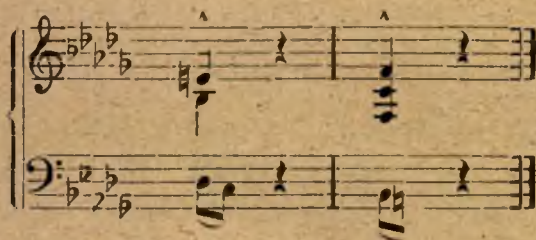
Náporový spoj v tomto případě je časově určitý, jasný; lze jej vyčítati i notovati.

*

Con moto  = M. M. 60



¹⁾ W. W. III. str. 28.



Rozbor 4. taktu.



Výsledná
sčasovka: $(\frac{11}{8})$

III. vrstva
vřazená

II. vrstva

I. vrstva

VI výsledný souzvuk
7 z harm. průchodu

Dno sčasovací

VI prolinavý souzvuk
7 určený septimou

Náporom $\frac{11}{8}$ taktu na 1. vrstvu vyniká jediný náporový spoj mizivé délky, jež lze $\frac{2}{16}$ notovat. Je primovým spojem. Slabě vynikne ha-tění citové i zrychlování a zadržování rychlosti.

*

ad lib.



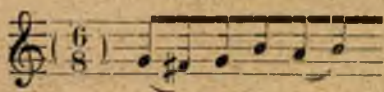
Záleží na mé vůli, jak harmonické vztahy
pojímati; zdali tóny dissonanční volným

nelibozvukem

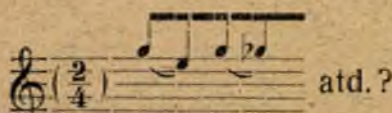
nebo průchodem?

Zdali skupinu

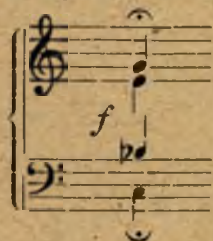
taktem o sobě neb složkou taktovou?



A jaké složky přízvuchným obrazem oživi tok
celé melodie? Široké pole frazování
v tomto ad libitum! Snad



A důležité; neboť jen vhodným frazováním podaří se udržeti na mysli dominantní čtyřzvuk



jenž průběhem taktu jen silou představovací tane na mysli!

Jenom přimyslením té neb oné vrstvy sčasovací taktu E vynikly by náporové spoje; jinak volně plyne takt $\frac{27}{16}$ ¹⁾ indifferентně ku přízvuku.

*

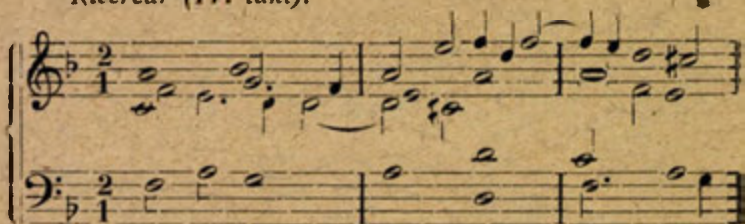
Vývoj harmonický z výsledného souzvuku.

Bylo třeba geniů hudebních utvořit onu hutnou sevřenost sčasovací, lepkavost harmonické prolínivosti v typech taktových.

Vyvinula se z dob Palestrinových²⁾ do vrcholné dokonalosti Bachovské.³⁾

¹⁾ S licencí notační.

²⁾ Pierluigi da Palestrina (1524—1594).
Ricercar (17. takt).



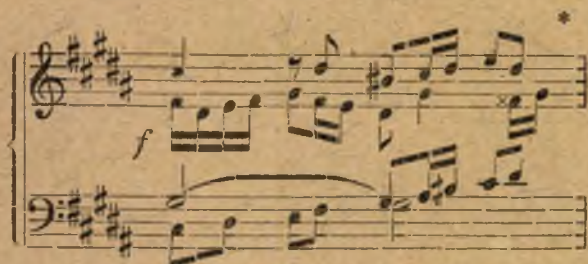
* A. S. Ritter, *Geschichtes des Orgelspiels.*

Bylo třeba i geniů průvanem svěží životnosti uvolnit onu ztuhlost sčasovací, náladovou.

Když při čtyřech hlasích, jež sobě se podkládají sčasovacím dnem, nelze výše 3. sčasovací vrstvy dospěti, kterak tu dosáhnout šelestu drobných i nejdrobnějších tónů, víření náladového?

Uvolnit vlnění sčasovací vyšších i nejvyšších vrstev od vlnění vleklejšího nižší vrstvy, dát vy-

3) J. S. Bach (1685 1750).



* Temperovaný klavír, fuga XVIII.

4) Max Reger (nar. 1873).

Manual

Pedal

sokým vrstvám tvrdost akkordickou, harmonické prolinání přetínat hned u kořene, u dna sčasova-
cího — vývoj tímto směrem bravurně zakončil
M. Reger.⁴⁾



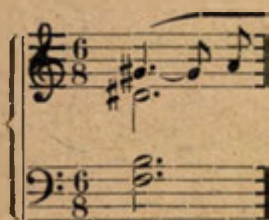
Otrásti ujednocením rovných dob výsledného souzvuku, odklonit vztažný souzvuk na delší harmonické jeho půdy době, zviklat v základech navyklou strojenou rovnost jeho dob, vztažnému souzvuku dát jas a význam nové prostné harmonické představy, je dílem moderny harmonické R. Wagnera.¹⁾ Rozvířit ji a oset novým



Fantasie a Fuga, op. 46, pro varhany.

¹⁾ Rich. Wagner (1813—1883).

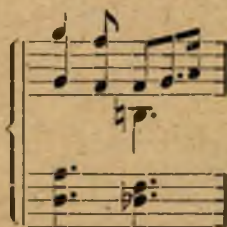
Tristian a Isolde, klavírní výtah.



II a
3
4
♭



IV E—
3
4



I d IV F
5
6

životem sčasovací, motivický — tento vrcholný vývoj dokončil po Chopinovi Rich. Strauß.¹⁾

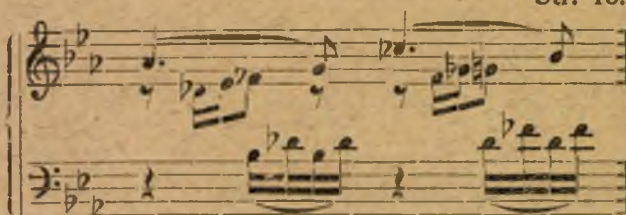
*

Str. 9.



IV
5
6

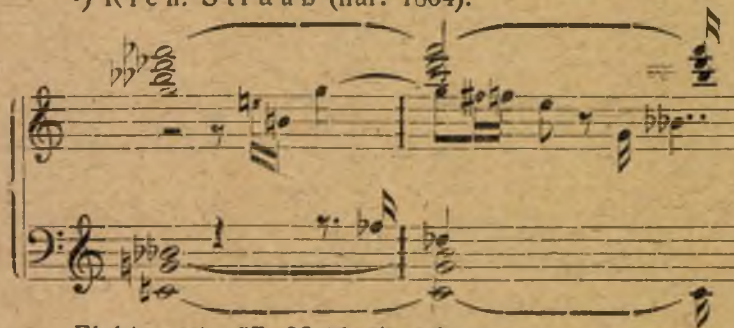
Str. 13.



des
p IV
5
6

3
4

¹⁾ Rich. Strauß (nar. 1864).



Elektra, str. 27, 28 klavír. výtahu.

Načrtnutý vývoj vyznačuje se rysem melodickým ve výsledném souzvuku.

Je v něm melodická dissonance, jež ostřím své spojovací formy (vzruch, smír) buď z harmonického tónu vyčnívá neb jej nabodává. Celé bludiště a spletna motivů usazují se v osnovách harmonických této vývojně linie.

Přibírání hlasů a restrikce nápěvná.

Šelestu drobných a nejdrobnějších tónů, oněch vrchovitých náladových vrstev (když čtyřmi hlasy, jež sobě se podkládají dnem sčasovacím, lze dosáhnout jen 3. vrstvy), dosáhneme restrikcí nápěvnou užitých hlasů.

*

Restrikce nápěvná dvou hlasů.

Con moto ! — M. M. 60

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *mf* and *Ped.* (Pedal). The second system is marked *Ped.* (Pedal). The time signature is 3/4 and the key signature is one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Ped. *ritt.*

Rozbor 2. taktu.

Ped.

Výsledná
sčasovka:

2. vrstva

V	výsledný	V	V	výsledné
7	souzvuk	4	7	souzvuky
#	z harmo-	7	#	z harmo-
	nického			nického
	průchodu.			průchodu.

1. vrstva
p. d.

Dno sčasovaci

V prolinavý souzvuk
7 určený septimou

Prolínání souzvuku V, shledávání jeho har-

7

#

monických součástí je průsvitné: není kryto 1. vrstvou sčasovací.

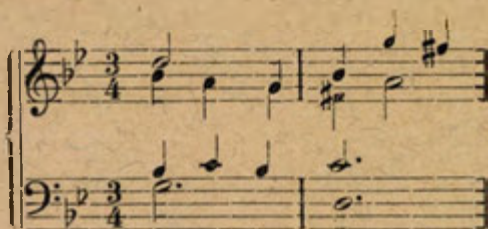
Dojem souzvuku je na okrajině altové a sopránové časově jako rozstřihán.

Pedálem klavírním splývají harmonické tóny; akkordu přibývá vzdušné lehkosti akustickým dozíváním.

Třeba rychlejšího tempa $\text{♩} = \text{M. M. 60}$, aby spojitě vyzněly výsledné souzvuky 2. vrstvy.

P o u č k y.

1. Skladebná práce vychází z akkordů 1. vrstvy a ze dna sčasovacího:

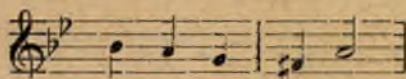


2. Spojovací formy uskutečňují se (ač se opozdují, ač rozuzlení nepřimyká se k pocitovým tónům) i při restrikci nápěvné. Průběh affektů vycifujeme zcela dobře.

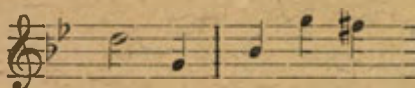
3. Formace skladebná je celý authentický závěr.

4. Z nízké vrstvy sčasovací má se přijít do rušnější vyšší. Stačilo na druhou vrstvu vetkat altové a sopránové tóny v jednu melodii.

5. Ze dvou nápěvů, altového



a sopránového



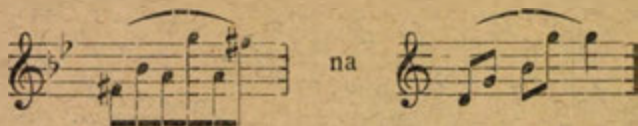
vyplývá jediný:





Tato restrikce nápěvná ve 4. taktu klesá ze tří na dva nápěvy, v 5., 6. a 7. na jediný nápěv.

Restrikce sprádá nápěv výsledný buď o motivech nových neb podobných. Na podobné motivy třeba hlasy přiřazovati v melodii vždy v stejném pořádku; v našem příkladu vždy po altovém tónu přikazuje se sopránový.

U motivů podobných nezajímá nás brzo jejich náladovost; vyprchává jejich duch. Jako figurace nápěvná zprotiví se brzo, není-li variována. Příklad náš má obměnu figury

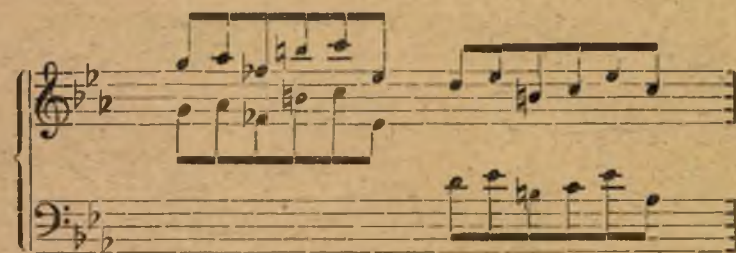
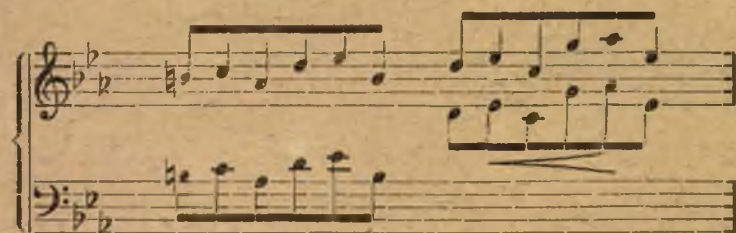
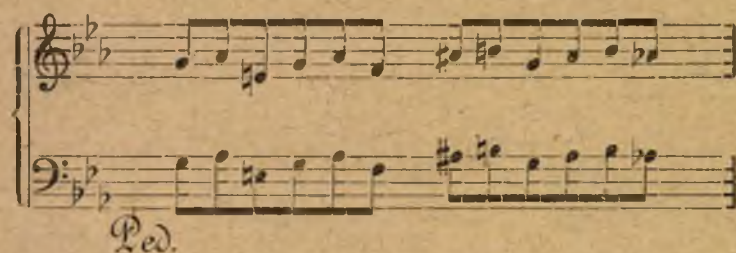
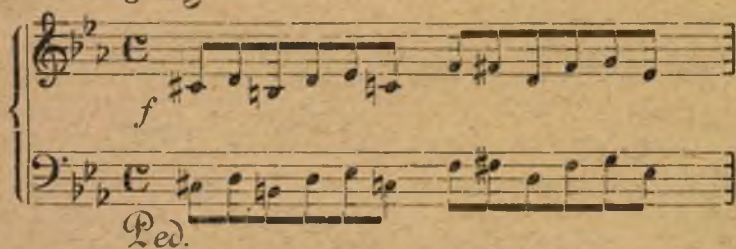


5. Dojem rychlosti vyplývá z vlastního tempa všech sčasovacích vrstev. I drobná nejvyšší vrstva sčasovací nezpůsobí dojmu rychlosti, je-li zatížena vleklostí sčasovacího dna. Osminky v našem příkladu čeří se jen na dobách.

Označujeme tempo povšechnými výrazy zvolna, velmi zvolna, rychle, velmi rychle atd. jmény v řeči italské zdomácnělými s přidavkem sčasovací vrstvy, k níž se vztahují. Na př.: *Presto* , *Presto*  atd. (Způsob A. Rubinsteinův.)

Restrikce nápěvná při užitých třech
neb dvou hlasích.


Allegro

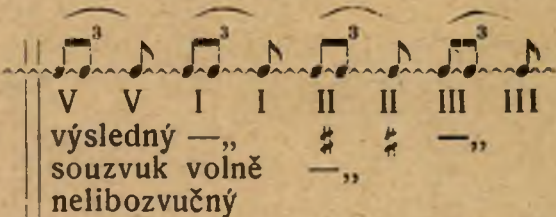




Rozbor I. taktu.



Výsledná
sčasovka: 


3. vrstva
(vřaděné
trioly) 

2. vrstva — 0 —

1. vrstva — 0 —

Dno sčasovací — 0 —

Je pouhým domyslem, vkládáme-li do tónů *d* neb *h* představu akkordu V. stupně; podobně je tomu s I., II. a III. stupněm v rozboru.

Mimo určitost harmonickou ztrácí se též dojem výsledných souzvuků, jelikož chybí pro  sčasovací dno ve vrstvě druhé.

Když pojímáme celý takt za I. stupeň v *c moll* o výsledných souzvucích volně nelibozvučných ve 3. vrstvě, je to následkem vzdělávání hudebního: umíme v prolínání kterýkoliv intervall akkordicky si doplniti.

Vyzníváním zdviženého klavírního pedálu přenášejí se harmonické tóny *es¹-c¹* až ku *j¹-es¹* a vzniká tak jemně nastiněný obraz I. stupně *c¹-es¹-j¹*.

Logika spojů souzvuků dvouhlasných domyšlených na plné akkordy je fiktivní; naproti tomu v jediném nápěvu restrikci z mnoha hlasů složeném bývá

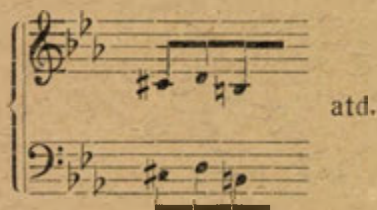
často plná určitost harmonická a lze v něm stopovati i poměry kontrapunktické.

Poučky

1. Skladební práce vychází ze 2. vrstvy



Sesílení oktávou



přispívá se účinnu harmonickému.

2. Formace skladebná odpovídá poloauthentickému závěru.

3. Z této 2. vrstvy sčasovací teprve pomocí melodických dissonancí (volně nelibozvучných tónů) lze povznést nápěv restrikcí do 3. vrstvy sčasovací:




Účin triol zmizí, neboť není vrstev sčasovacích, na které by napíraly — a přimyslet si tento nápor je tu asi zbytečno.

4. Ráz motivu



leží ve volně nelibozvучném tónu (*cis!*); variace této figury sdělána již ve 4., 5. atd. taktu (přechodovým tónem).

5. Rychlé překotné tempo (*allegro* ) je případné.

V rychlém tempu ($\text{♩} = \text{M. M. 60}$) u veliké síle tónů vyniknou i průběhy affektů z druhé sčasovací vrstvy. Dosahuje se tak hloubky citové.¹⁾

Restrikce nápěvná z chvilkově neb stále přibíraných hlasů.



I (A)
6

¹⁾ Instrumentace.

Příklady vytčené na str. 398. a 402. plně účinkovati budou při hře na klavír. Lem vrchní vlajících tónů sopránových a altových v příkladu str. 309.—310. pozbyl by spojitosti harmonické, vzdušného styku melodického, kdyby se příklad zahrál na př. na varhanách.

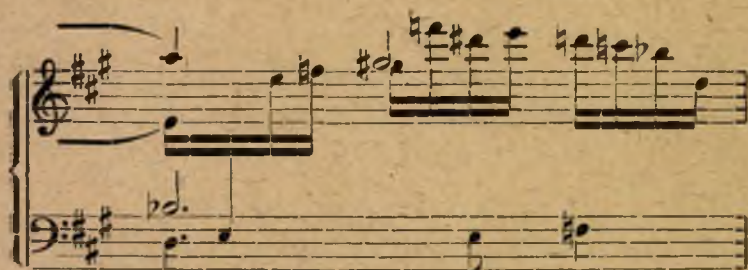
Jen plno varhan, unisono smyčcových nástrojů a rychlost zvýšená přenese v paměti a myslí jeden tón sopránový k dalšímu příslušnému.

Spojitost instrumentace s harmonií a se sčasováním — tenké vyzařování harmonické a sčasovací — teprve v hudebním nástroji vyzní a nalézá svoje ovzduší.

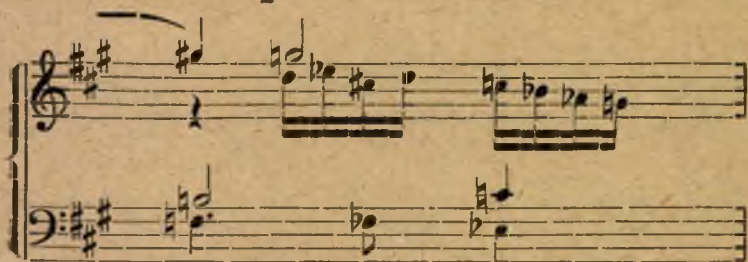
Pravdivý skladebný nápad nezastaví se na půl cestě — na tónu bezbarvém.

Skladba kvete jen ve své vlastní instrumentaci.

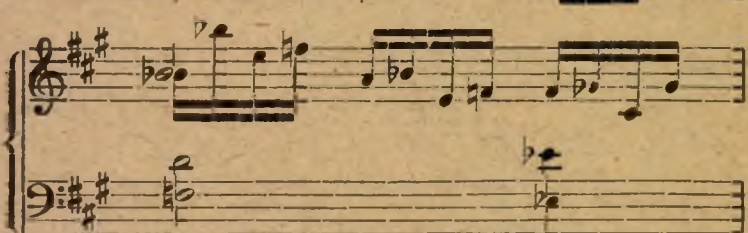
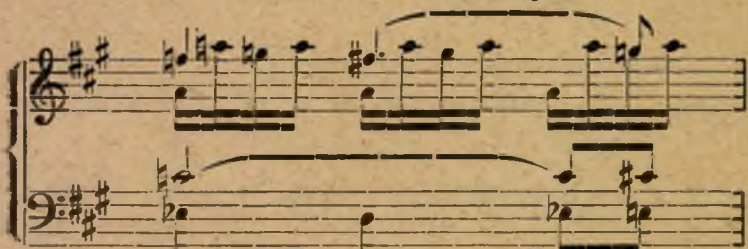
Klavírní skladbu instrumentovat je pokusné.



V (A)
2



II (Hes)
6



I (Hes)
6
4



P o u č k y.

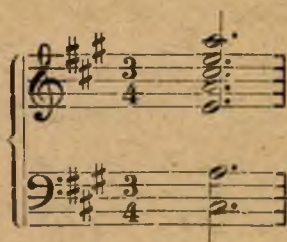
1. V prvním taktu k altovému e^1 přibrán alt 2., 3. a 4.



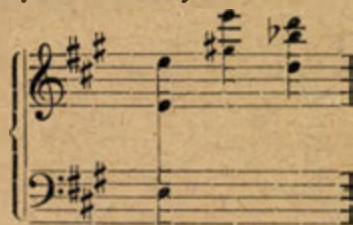
Restrikcí vznikl nářev



Souzvuk I v prvním taktu je, této hlasové mohutnosti
6



Alt ve 2. taktu je této složky



Při spojích tak mnohohlasných nelze zapomněti na žádnou spojovací formu; nemají se v restringovaném nápěvu opomenout.

Práci skladebné musí býti tyto spoje jasné, neboť restrikce nápěvná jde po jejich stopě.

I V
6 2

(8)—7
—
(4)—3
(4)—5
(4)—1
(8)—8

Při restrikci v rychlém tempu vyniknou i tyto vytčené průběhy affektů vedle plytkých melodických affektů altových $\frac{2}{16}$ taktů. Hutnosti citové tu přibývá.

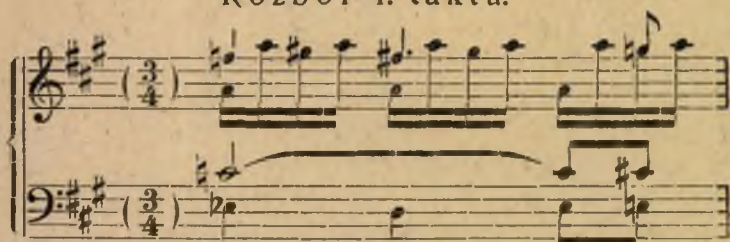
2. Formace skladebná je modulací *A* a *Hes*; je to, jak z poměru plastického tonických trojzvuků vysvítá, vzdálenější modulace.

3. Jen přispěním přibraných hlasů mohl alt dospěti 3. sčasovací vrstvy a tím dominující svěžesti s vtíravé melodické mnohomluvnosti.

Prolínání jde nejdelšími výstřelky a způsobuje průsvitný účín harmonických spojů.

4. Jediný motiv v drobných šestnáctkách nemá výlučně jediné figurace. (Odpovídá známému učení kontrapunktickému o nestejném kontrapunktu.)

Rozbor 4. taktu.



<p>Výsledná sčarovka:</p>	
<p>3. vrstva</p>	<p>— výsl. s. — výsl. s. volně volně nelibozvuků nelibozvuků</p> <p>V harm. VII 2 průchod 3 harmonický 4 průchod 4 průchod 6</p>
<p>2. vrstva</p>	<p>— výsl. s. — výsl. s. volně volně nelibozvuků nelibozvuků</p> <p>V harm. III 7 průchod 7 průchod 4</p> <p>VII výsl. s. z průtahu 3 a volného nelibozvuku 4 zvuku 6 0</p>
<p>1. vrstva</p>	<p>V výsledný souzvuk 2 průchodový</p>
<p>Sčarovací dno</p>	<p>V prolínavý souzvuk 2 určený kvintou (Hes)</p>

Harmonický dojem pěti a vícehlasý je mohutnější čtyřhlasého; podle intervallů, jež se tu v souzvuku zdvojují, dostává souzvuk svůj zvláštní nádech, naproti čtyřhlasé úpravě.

Restrikci nápěvnou z příbraných hlasů dosahujeme třetí časovací vrstvy. Všechno hudební myšlení je tu složitější. Za nápěvem altovým noříme se jednou pod tenor, po druhé vzletáme nad soprán; každý šestnáctkový tón prohýbá souzvuk do nových tvarů.

Při chvilkovém přibírání hlasů i prolinání chvátá k vysokému pásmu jako výstřelkem.¹⁾

*

Plastickou povýšenost stupňů měříme v našem příkladu jednak od tonického trojzvuku I *A dur*,
6

jednak od tonického trojzvuku I. stupně *Hes dur* z okamžiku, kdy cítíme tvrdou jich určitost neb i jejich blízkost.

Vynikají dva plastické obrazy tóninové. Vyzdviženy jsou nad sebou poměrem plastickým svých tonických trojzvuků; jejich spoji sekundovému (*A-Hes*) se neubráníme, tanou-li jen na mysli. Tímto poměrem tonických souzvuků, vytčené podstaty spoju souzvukových (str. 29.), řídí se i účinný ráz modulací i osnovy modulační.

Jak dovozujeme tonický souzvuk v závěru (str. 19., 24., 101., 102.), tak lze dovodit hlavní tóninu ve vlnění tónin.

¹⁾ Skvostným příkladem je Chopinova etuda *cis moll*.

Opomíjet ve skladbě významu tonického souzvuku, významu hlavní tóniny, je opomíjet plastiky harmonické, zbavovat se jinak nedostižné hloubky a výše harmonické výraznosti hudební.

* * *

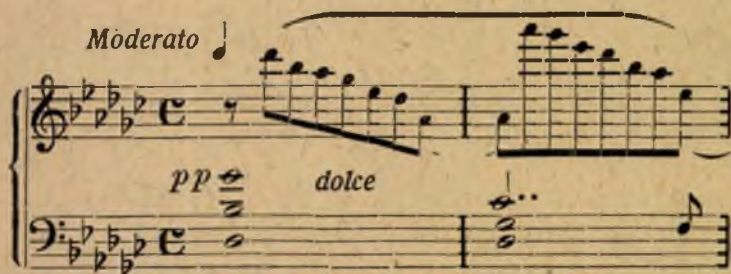
Uvolnění typů taktových od typické vrstevnatosti sčasovací.

Na každé stránce kterékolvěk skladby najdeme zajisté na dně sčasovacím usazené hlasy, jakby příkrčené, z nichž vylétá jediný nápěvek: plachý jeho stín padá přímo na hluboké dno a nikde mezi tím se neláme. Jediný nápěvek utkaný zpravidla z mnoha hlasů přibírá i tmel jejich melodických dissonancí.

Prolínání harmonické srovnal bych tu s obrazem, když hvězdy shlíží se na vodní hladině; vzdušný s ní svaz!

Tak lesk harmonických tónů jedinkého poleujícího nápěvku padá na hladké harmonické dno.

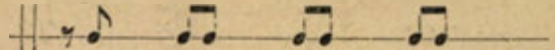
Ke kolika reflexím vybízí tento případ sčasovací!



Three systems of musical notation, each consisting of a piano (piano) part and a violin (violin) part. The piano part is written in the bass clef, and the violin part is written in the treble clef. The key signature is B-flat major (two flats). The first system shows a piano introduction with a half note chord in the left hand and a half note in the right hand. The second system shows a piano introduction with a half note chord in the left hand and a half note in the right hand. The third system shows a piano introduction with a half note chord in the left hand and a half note in the right hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Rozbor 1. taktu.

Musical notation for the first measure of the piece. The piano part is written in the bass clef, and the violin part is written in the treble clef. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked *pp* (pianissimo) and the time signature is $\frac{4}{2}$. The violin part is marked *dolce* (dolce). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3. vrstva	
	1 6 průch. — průch. — průch. — předjem 4
2. vrstva	0
1. vrstva	0
Sčasovací dno	1 6 prolínavý souzvuk 4

Harmonické dno 1. vrstvy nese bezprostředně 3. vrstvu — není tu hutnosti jiných vrstev. Cítíme na něm výsledné souzvuky z 3. vrstvy.

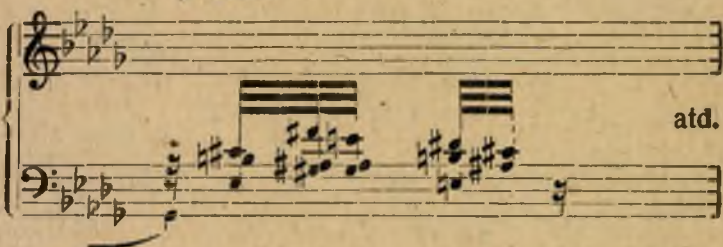
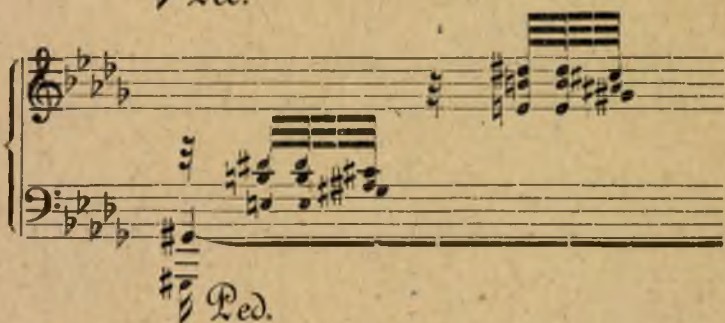
*

Když většina hlasů odpoutá se bezprostředně ode dna nejdelšího tvrdě akkordicky, působí dlouhý tón jako obnažený kořen.

Con moto



ff
Ped.



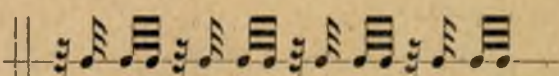

Rozbor 1. taktu.

Jediný tón ve sčasovacím dnu 1. vrstvy, *Des-Des*¹, týči se až ku čtvrté vrstvě; padá prolínáním do plně určeného IV, jenž se zvrtné na

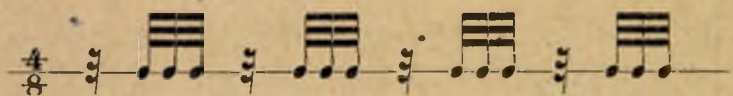
6

4

I, jelikož v tónu *Des-Des*¹ není vlastní hutnosti
^{b3}
 harmonické.

4. vrstva	
	^{b6} průch. — 1 průch. — 4 b
3. vrstva	0
2. vrstva	0
1. vrstva	0
	
Sčasovací dno	IV prolínávaný tón 6 bassový 4

I vztažné souzvuky průchodové tvrdnou na
 akkord, nemají v sobě tenkosti melodické; tak
 tvrdě akkordicky vybíjí se výsledná sčasovka
 vysoké vrstvy sčasovací:



*

Ztuhlost citová, krajní assimilace rovných dob
 je podstatou průběhu, affektů v sesilovací
 spojovací formě. Ozve-li se tato opakováním
 ve všech hlasích, akkordem o rovných dobách
 sesiluje se reprodukci jeho citový účin. Prostředek
 výtečný pro sčasování v každé vrstvě a k těm
 výšinám, kam nápev ani svaz nápevů nedosáhá
 — do vrstev sčasovacích myslitelně nejvyšších —
 ještě drtivě padá.

Typy akkordů, zesílených opakováním drhnutých až do jiskření, hučivých v zadumání, jsou již průvodovou frází u skladatelů románských. Připomínáme Gounoda¹⁾ i Verdiho.²⁾

*

Touží-li vývoj harmonický z výsledného souzvuku o melodickém motivu po silném dojmu akkordu, od prolínajícího tónu až po prolínající úplný souzvuk (R. Strauß) — jde vývoj

¹⁾ Ch. Gounod (1818—1893).

Faust a Markéta; z úvodu.

²⁾ G. Verdi (1813—1901).

Falstaff str. 47. G. Ricordi, klavír. výtah.

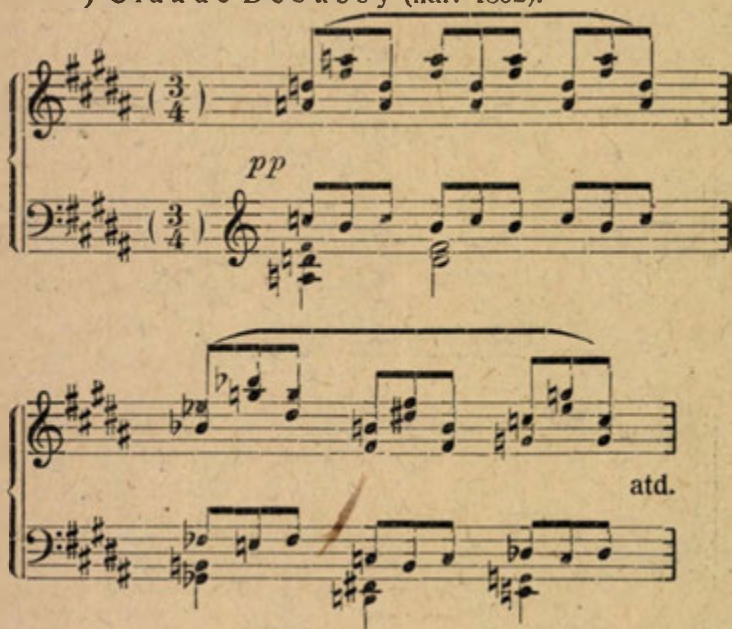
harmonický z výsledného souzvuku o sesilovacích formách stálou snahou zeslabiti dojem akkordu.

Fr. Lisztem a Debussym¹⁾ se ještě dostává harmonii takových zářivých akkordických barev, jak by slunce je vyhrálo při svém západu na hladině mořské.

*

Pomlkami přerušované opakování akkordů, v tolika typech průvodových (obzvláště tanečních) známé, přerušované opakování jednotlivých částí akkordu — od známých „murek“ Mozartových do brillantních pasáží

¹⁾ Claude Debussy (nar. 1862).

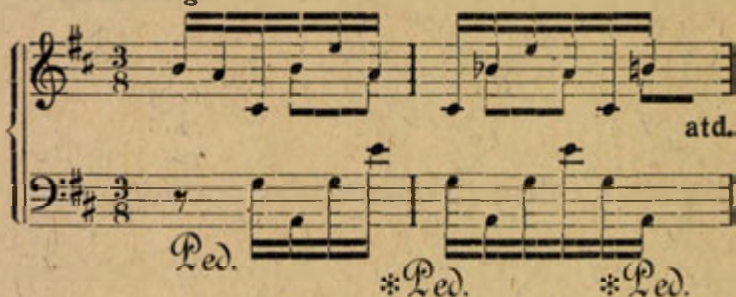


Têtes Galantes. En sourdin.

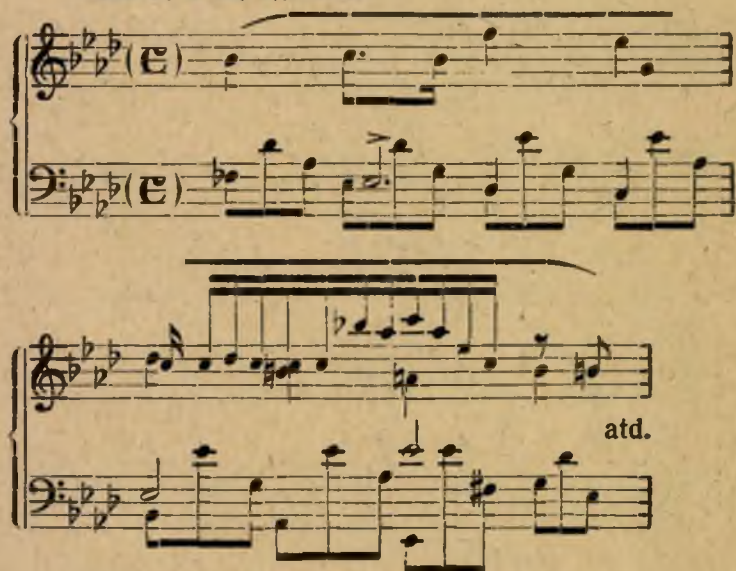
Chopinových¹⁾ a Lisztových²⁾ — zjemnilo akkord do tenkosti závoje, jehož tkaní bylo i akkustické doznívání tónů strun uvolněných pedálem.

¹⁾ Fr. Chopin (1809—1849).

Molto allegro



Číslo 5. z 24. Réludes.



Číslo 10. Nocturnes.

Postupně rozžehnuté tóny akkordů jsou u Fr. Chopina klíčovým počátkem motivů melodických, jejichž spletna odpovídá všem známým vztahům kontrapunktickým.

Souzvuk plný nepřetržitě se opakuje.

Ve vysoké vrstvě podobá se husté opakování známému stojatému chvění vzduchu při žehu slunečním.

²⁾ Fr. Liszt (1811—1868).

The image displays two systems of musical notation for piano, likely from a transcription of a Liszt piece. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. The treble staff begins with a whole rest, while the bass staff contains a continuous eighth-note melody. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the treble staff. The second system continues the piece, with the treble staff featuring a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *atd.* (ad libitum). The bass staff continues with a similar eighth-note pattern, marked with *pp* (pianissimo). Various musical symbols such as accents, slurs, and fingerings are present throughout the score.

Str. 7.

Con moto

p

pp *p*

dim.



Rozbor 5. taktu.

2. vrstva

1. vrstva

Sčasovací dno

sesílení

II 4 2

II 4 2

II 4 2 p. d.

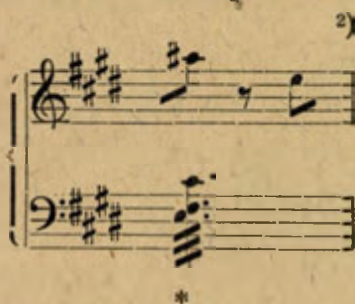
0

Sesilovací formy ve výsledných souzvucích (7)—7, (1)—1, (5)—5 načechrávají v drobnosti 2. vrstvy souzvuk 2

II. stupně.

V myslitelné nejvyšší vrstvě (*tremolo*)¹⁾ mělo by opakování účín drhnutého souzvuku.

Vysoká vrstva přesmykla by se v obraz vířivého dna, jež nese 1. vrstvu:



Přerývané opakování plných souzvuků.

Je známo, jak mnoha typy přerývá se opakování souzvuku průvodového po povelu choreografickém v tancích.

Ale opakování nebývá též i bez výrazu dramatického!

¹⁾ „Myslitelně nejvyšší vrstva“ má kratší než 0'2 vteřiny doby. (W. W. III. str. 18.)

²⁾ „Melodické ozdoby.“

1. Tremolem je i harmonický průchodový tón opakováný se svým harmonickým v myslitelně nejvyšší sčasovací vrstvě; v takové vrstvě opakováný chromatický neb diatonický průchodový tón s příslušným harmonickým tónem je známý trylek.

2. Volně nelibozvučný tón snesený s myslitelně nejvyšší vrstvy na svůj harmonický tón je přírazem; obal se splétá v kterékoliv sčasovací vrstvě s vyššího a nižšího volně nelibozvučného tónu a jich společného harmonického tónu. Na př.



Con moto

The musical score consists of two systems. The first system is marked *pp* and the second system is marked *mf*. Both systems are in 3/4 time and feature a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Rozbor 6. taktu.

The musical score consists of a single system. It is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

p. d.

(I)
(Adur)

II výsledný souzvuk
2 z harmonického
4 průchodu

Sčasovací dno

0

Jaký to zohýbaný obraz I. stupně A! Část klene se přes pomlku z předcházejícího souzvuku, v dozívání vybledlá tane jen na mysli; druhá část, tón A, pocitová. Půle souzvuku ve světle, půle v mlze.

*

Pomlky.

Souzvuk tane na mysli i v pomlce bezprostředně následující; je též pod vlivem vlnění těžší-lehčí doby.¹⁾ Stopa souzvuku v pomlce těžší doby je prohlubenější než v pomlce lehčí doby.

Jsou pomlky v těžší době, do nichž hrne se hudba v mysli záplavou.

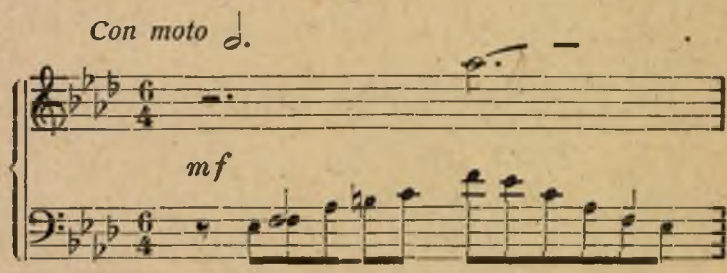
Skladby zakončují se snadněji pomlkami na lehčí době.

Pomlka před skladbou má hodnotu sčasovací; je prázdným časem, do něhož vmyslit možno vše.

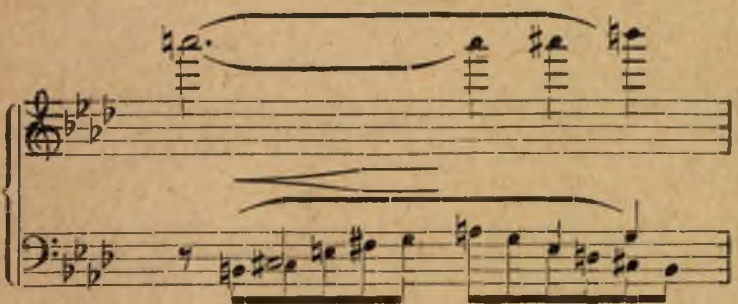
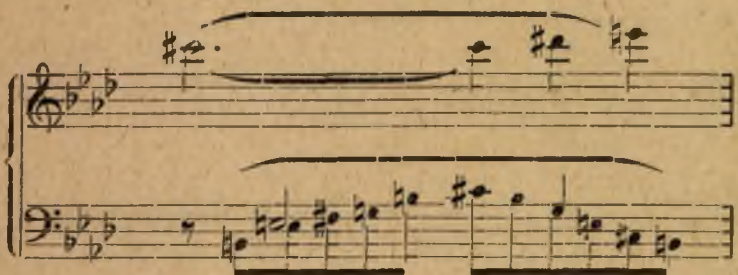
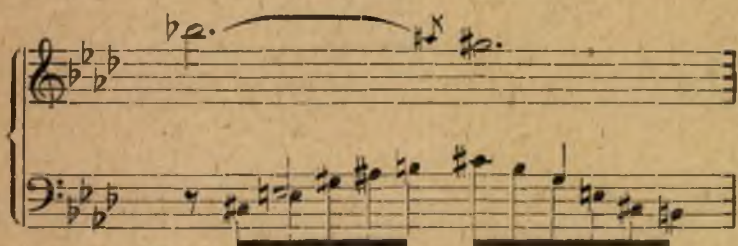
Sčasovací a po případě harmonický význam má pomlka v každé vrstvě.

*

Přerývané opakování částí akkordu.

Con moto 

¹⁾ W. W. III. str. 483.



First system of musical notation, measures 1-2. The treble clef staff has a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 2/2 time signature. It contains a whole note chord of F4, A4, and C5, followed by a half note chord of F4, A4, and C5, and a half note chord of F4, A4, and C5. The bass clef staff contains a whole note chord of F3, A3, and C4, followed by a half note chord of F3, A3, and C4, and a half note chord of F3, A3, and C4. The text "Ped." is written below the bass staff.

Second system of musical notation, measures 3-4. The treble clef staff has a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 2/2 time signature. It contains a whole note chord of F4, A4, and C5, followed by a half note chord of F4, A4, and C5, and a half note chord of F4, A4, and C5. The bass clef staff contains a whole note chord of F3, A3, and C4, followed by a half note chord of F3, A3, and C4, and a half note chord of F3, A3, and C4. A fermata is placed over the second measure of the bass staff.

Third system of musical notation, measures 5-6. The treble clef staff has a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 2/2 time signature. It contains a whole note chord of F4, A4, and C5, followed by a half note chord of F4, A4, and C5, and a half note chord of F4, A4, and C5. The bass clef staff contains a whole note chord of F3, A3, and C4, followed by a half note chord of F3, A3, and C4, and a half note chord of F3, A3, and C4.

Rozbor 6. taktu.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The treble clef staff has a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 2/2 time signature. It contains a whole note chord of F4, A4, and C5, followed by a half note chord of F4, A4, and C5, and a half note chord of F4, A4, and C5. The bass clef staff contains a whole note chord of F3, A3, and C4, followed by a half note chord of F3, A3, and C4, and a half note chord of F3, A3, and C4. The text "Ped." is written below the bass staff.

3. vrstva

2. vrstva

1. vrstva

Dno sčasovací

V
2
4

průchody harm.

V V
2 2
4 4

průchod harm.

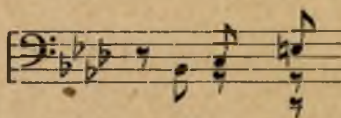
V v. s.
2 volně
4 nelib.

V
2

0

Poznámka. Tvar 2 souzvuku vynikne do-
zníváním při použití pedálu klavírního.

Pomlky, do kterých zapadá doznívání jednot-
livých tónů souzvuku V a jimiž se v případném
opakování tyto částky souzvuku od sebe oddělují,
jsou v notaci vynechány.



Obraz tohoto souzvuku dostává obrubu melo-
dickou z tónů svých, jež samy rovnými dobami,
barvou a silou a stejným rázem (pocitové) —
stejnou glazurou — se nápěvem spřádají.

Průdušný souzvuk V. se tou nití nápěvnou

2

4

zavěšuje až do 3. sčasovací vrstvy a pedálem klavírním rozestýlá po celém sčasovacím dnu.

— 0. —
Není divu, že hlasy pomlkou dušeny oživují opětně novými motivy.

Theorie a skladba.

Theorii „spojovacích forem“, oněch průběhů affektů vysvětleny všechny zjevy harmonické, jež v literatuře hudební se objevily. Theorii třeba odhaliti i příčiny tvořivosti nových útvarů harmonických; proto vytčená účast našeho vědomí při pojímání souzvuků prostných, vztažných, výsledných a prolínavých. Různý stupeň jasnosti těchto souzvuků a jejich částí ve vědomí, přiléhavá k tomu obměna citovosti je příčinou tvarebné volnosti souzvuků. Naše plné vědomí — ne jen tónová jeho část — vytváří souzvuk: skládá, ale i rozkládá.

Utvaruje-li se vědomím souzvuk nový t. j. původní, je důležitosti vývojný. Tento příznak ve skladbě chyběti nemůže.

Příznakem pravdivé, nestrojené tvořivosti je okamžitost výrazová.

Není prázdného času mezi motivem, jenž rychlostí nápadu do vědomí vstupuje a mezi hlubinou citovou, z níž vyvěrá a mezi veškerou výplní vědomí, jejíž těsnou motiv nápěvně, harmonicky a časově se vytváří.

Theoretická uvažování změlčují zejména hlubinu citovou při skladbě.

P o u ě k a.

Všechny formace tóninové, závěry, modulace, kody, uvolnit od vzorců plastických, obzvláště plastiku harmonickou nivelovat, vyhloubení harmonického dna, tonického trojzvuku oddalovat, je snadno v důsledcích poznání rázu spojů harmonických. Časem nejsou tyto formace omezeny. Tu shrnou se v akkordu pod přizatá křídla motivu, vystačí jedním dechem (aniž by sklouzly na závěrový vzorec) na divoký let melodie.

K o n e c.

*Za pomoc při korektuře tohoto vydání děkuje
panu*

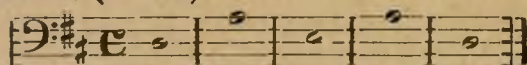
*O. CHLUBNOVI,
skladateli,*

spisovatel.

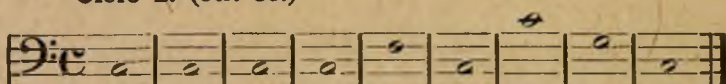
Dodatek.

Hrou číslovaného bassu odpoutává se myšlení harmonické od notace; hbitosti v myšlení harmonickém se jí nabývá. Není též bezúčelné stavěti naproti bohatým harmonickým představám ony prostné, fundamentální. Proto otiskujeme tu v souvislosti očíslené bassy z prvního dílu.

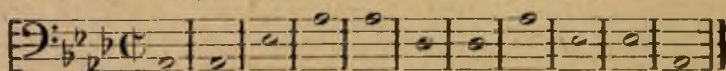
Číslo 1. (str. 25.)



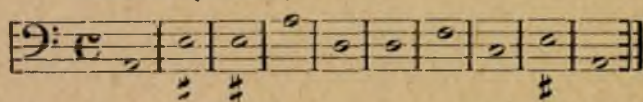
Číslo 2. (str. 36.)



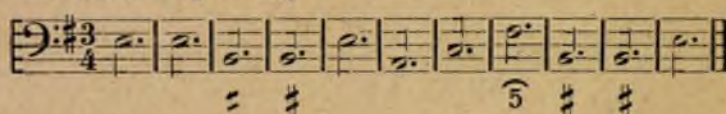
Číslo 3. (str. 37.)



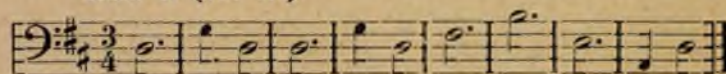
Číslo 4. (str. 38.)



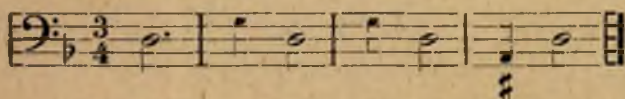
Číslo 5. (str. 39.)



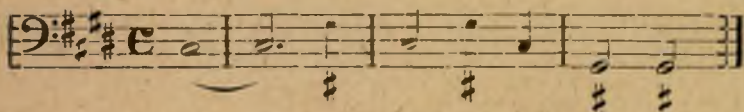
Číslo 7. (str. 41.)



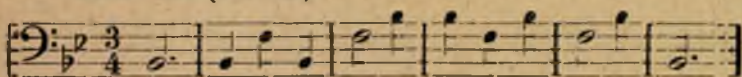
Číslo 8. (str. 47.)



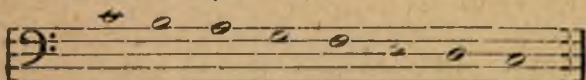
Číslo 9. (str. 48.)



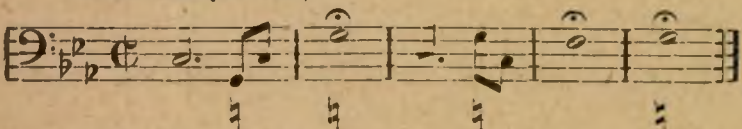
Číslo 10. (str. 54.)



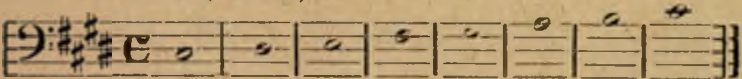
Číslo 11. (str. 55.)



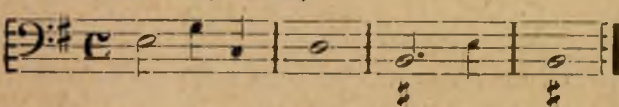
Číslo 12. (str. 58.)



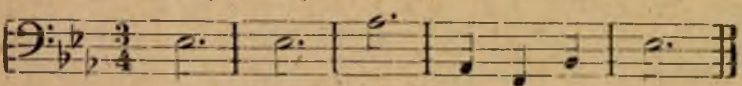
Číslo 13. (str. 58.)



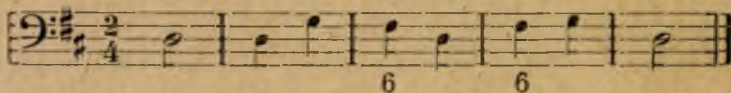
Číslo 14. (str. 59.)



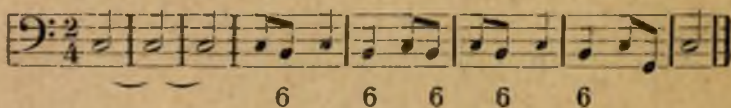
Číslo 15. (str. 61.)



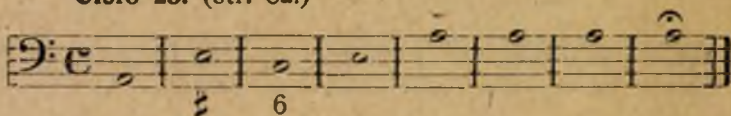
Číslo 18. (str. 71.)



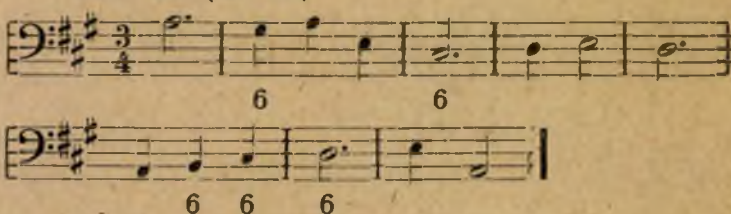
Číslo 22. (str. 81.)



Číslo 23. (str. 82.)



Číslo 24. (str. 85.)



Číslo 25. (str. 91.)



Číslo 27. (str. 99.)

6 6 6 6 6

6 # 6

6 — # 6 6

4

Číslo 28. (str. 104.)

3 6 3 6 3 3 6 3 6 3

4 4

6

Číslo 29. (str. 108.)

6 6 7

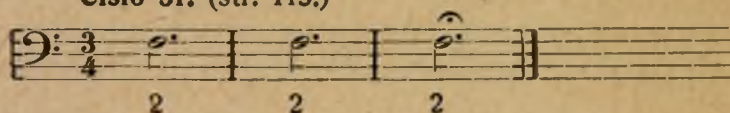
4 #

Číslo 30. (str. 109.)

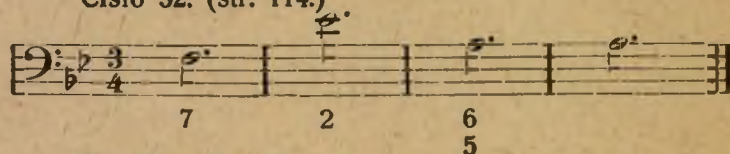
6 # 7

4 #

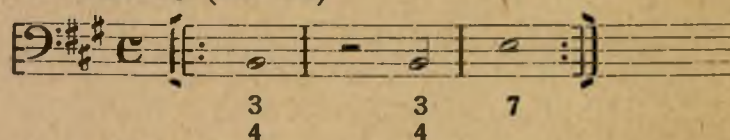
Číslo 31. (str. 113.)



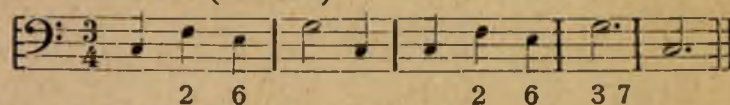
Číslo 32. (str. 114.)



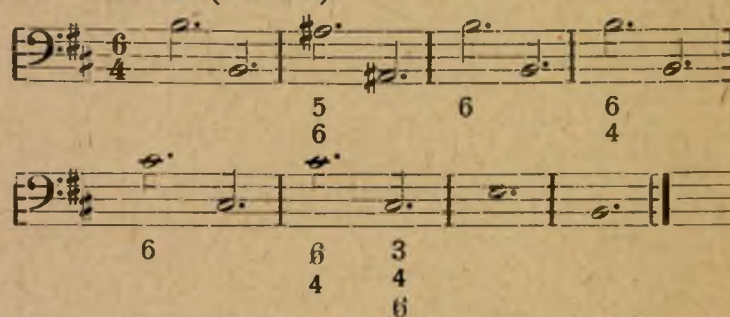
Číslo 33. (str. 114.)



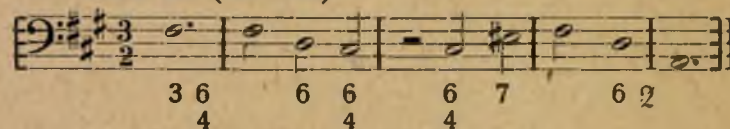
Číslo 34. (str. 116.)



Číslo 35. (str. 126.)



Číslo 36. (str. 132.)



Číslo 37. (str. 137.)

7 6 7 6 5 b6 5 b6 6 6

Číslo 38. (str. 149.)

2 6 2

2 7

Číslo 39. (str. 152.)

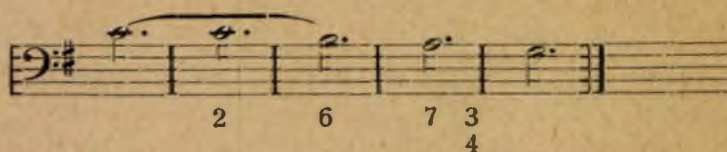
7 2 6 6 6 3

6 7

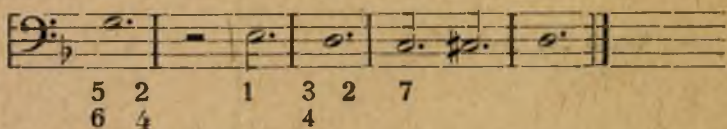
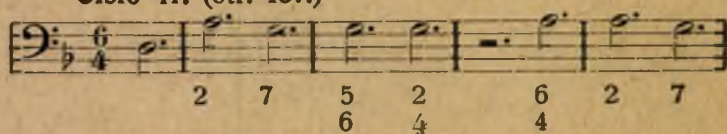
unisono

Číslo 40. (str. 154.)

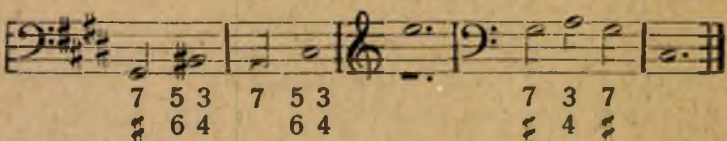
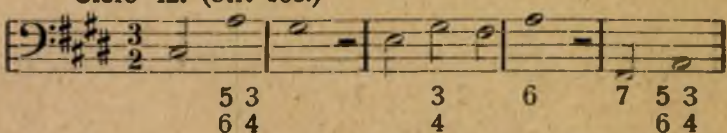
2 7 2 7



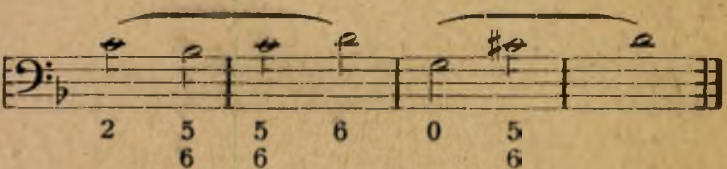
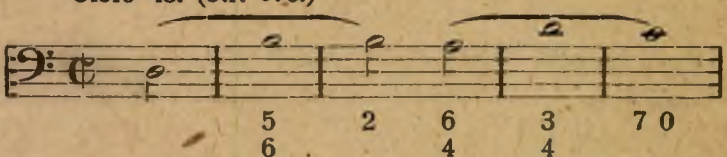
Číslo 41. (str. 157.)



Číslo 42. (str. 168.)



Číslo 43. (str. 176.)



Číslo 44. (str. 198.)

3 2 2 2 3 2 — 6 6
 ♭6 4 4 — 4
 ♭6 6 6 ♭6

♭6 1 1 6 5 9 3
 4

Číslo 45. (str. 119.)

6 6 5 5 6
 8

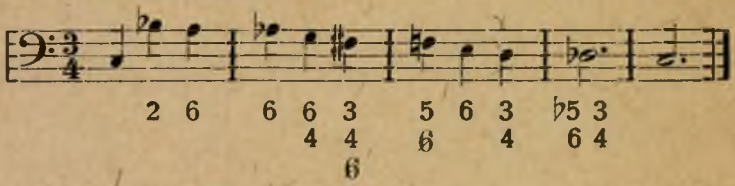
3 6 3 ♭5 3 3 4 7
 4 4 6 4 4 6 —
 6 6 ♭5 ♭5

Číslo 46. (str. 208.)

5 6 3 6 3 6 ♭ 6 ♭
 6 4 4 4 4 4

3 6 3 2 6 3 6 7 ♭2 7
 4 4 4 4 4 4 4

Číslo 47. (str. 210.)



Věcný seznam.

	Strana
Accelerando	283
Accidentaly	185
Alterované trojzvuky	20
" čtyřzvuky	150
" souzvuky	179
Authentický závěr polo-	19
" celý	24
J. S. Bach	304
Časová vrstva	237
Číslovaný bass	22, 172
Článekování	56
Čtyřzvuk dominantní	103
" malý	130
" zmenšený	130
" volný	145
" nevolný	145
Debussy Cl.	329
Dissonance, volná melodická	230
Doba těžší — lehčí	77, 219
Dno harmonické (tonický trojzvuk)	44
" sčasovací	267
Druhotvary	63, 112
Duola	297, 300
Dvořák Dr. A.	254
Etuda	259
Figurace	312
Gounod Ch.	328
Gradace	280
Harmonisace	25, 60, 116, 199, 200
Hauptmann M.	178
Chopin Fr.	330, 331
Chromatická stupnice	185
Improvisace	139
Informační spoj	220

	Strana
Instrumentace	317
Intervally	7, 8
Kadence	89, 97
Klamný závěr	252
Koda	290
„Kryté oktávy“	73
„Kryté kvinty“	80
Kvartový spoj	23
Kvartsextový druhotvar	63, 89
Kvintový spoj	17
Liszt Fr.	330
Logika spojů	315
Melodická dissonance	162, 214
„Melodické ozdoby“	334
Míra spádu	271
Myšlení kontrapunktické	253
Mnohostrannost	140, 194
„ enharmonická	142
Modulace	46, 269, 270, 271, 272
„ na V. stupeň nové toniny	279
Motiv	82, 122, 252
Nápěv	49
Nápěvek mluvy	
Náporový spoj	295
Návyk	121
Nonový souzvuk	163, 170
Notace	1, 77, 297
Obal	334
Očíslený bass	24, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150
Oettingen A. v.	178
Okolek	86, 253
Opakování	327
Osnova harmonická	248
Osnova modulační	322
O souzvučích a jejich spojích	1
Označení frazeologické	253
Pacitové vyznívání	14, 15
P. da Palestrina	304
Píseň	259
Plagalní závěr	19
Plastika harmonická	45

	Strana
Polyfonie	251
Poloha	13
Pomlka	6, 110, 336
Praeludium	259
Přebírání	34, 35
Předjem	220
Primový spoj	32, 87
Příprava	146
Přiřazování taktů	242, 296
Přiraz	334
Prodleva	206
Progresse	18
Prolínání souzvuků	239
Prostný souzvuk	124, 233
Průchod	222
Průtah	226
Prvotvar	10
Půlení doby	218
Půltón	4
Rebikov Vl.	185
Reger M.	306
Reicha Ant. Jos.	230
Restrikce nápěvná	309
Riemann Dr.	178
Ritardando	282
Rychlost	312
Rytem napadavý	267
Rovnost dob	218
Rozsah	11
Rozuzlení	33
Sčasování	175, 218
Sčasovka	83, 175
„ výsledná	255
Sčasovací vrstvy	237, 238
Sekundový spoj	51
Septimový spoj	51
Sesílení	17, 33
Sextový druhotvar	65
Sextový spoj	43
Skladba	340
Sloh	50, 53, 70, 80, 84
Složka taktová	265

	Strana
Smír	17, 33
Současnost	215
Souzvuky	9
Souzvuk výsledný	215
„ vztažný	216
„ prostný	124
„ prolinavý	240
Spletna	6, 15
Spletna a její rozuzlení	33
Spoj dovozovací	30
„ nepřímý	131
„ informační	220
„ náporový	295
Spojka	56
Spojovací forma	15, 28
„ přiostrěná	181
„ otupená	181
Strauß R.	308
Stupnice	5
„ chromatická	185
„ celotónová	185
Svod	146
Takt	156, 162, 218
Taktování	236
Tempo	175, 218, 234, 312
Tercdecimový souzvuk	163, 171
Tercový spoj	38
Těžší — lehčí doba	71, 219
Thema	139, 201
Theorie	340
Typy taktové	242
Typ taktu C a $2/4$	243, 245
„ „ $4/8$	243
„ „ C	256
„ „ $3/4$	264
„ „ $3/2$	269, 275
„ „ $3/8$	269
„ „ $9/8$	269, 283, 284
„ „ $6/8$	269, 283, 289
„ „ $6/4$	283

	Strana
Tón	1
„ předjatý	220
„ průchodový	220
„ průtahový	220
„ volně nelibozvučný	220
„ zhušňovací	162
Tonický trojzvuk (souzvuk)	44, 108
Tonina	9
„ hlavní	322
Tremolo	334
Triola	297, 289, 300
Trylek	334
Trojzvuk	9, 10
Tvarebná jistota	169
Undecimový souzvuk	163, 171
Uvolnění typů taktových	323
Verdi G.	328
Výraz hudební	139, 340
Výsledný souzvuk	215, 240, 242, 247
Vývoj harmonický	304
Volná melodická dissonance	230
Vrstva časová	237, 245, 246, 247
Vzorec přízvučný	261
„ závěrový	249
Vzruch	17, 33
Vztažný souzvuk	216
Wagner R.	307
W. Wundt	10, 15, 17, 56, 60, 77, 82, 122, 219, 242, 282, 300, 334, 336
Základný tón	10
Zakončení časové	250
Záměna	17, 33
Záměnlivost tvarů	174
Závěr	46, 248, 243, 248, 249
„ klamný	106, 252
Zhuštění	103, 129
Zjevné kvinty	80

Oprava tiskových chyb.

Str. 49, 6. řádek z dola: str. 14.

Str. 77, 7. řádek s hora: 56 a 57.

Str. 121, 12. řádek s hora: str. 35.

Str. 126, 2. řádek z dola: VII (místo VIII)
6 6

Str. 189, 11. řádek s hora: a malé kvintě (místo zmenšené).

Str. 205, 2. řádek s hora: septimovém.

Str. 251, 9. řádek z dola: polyfonie.

