

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hudební teorie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Různá hudebně teoretická pojetí harmonické funkce

Aneta Andělová

Vedoucí práce: prof. Vladimír Tichý, CSc.

Oponent práce: doc. MgA. Mgr. Jiří Bezděk, PhD.

Datum obhajoby: 7. června 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Music Theory

MASTER 'S THESIS

**Different musical-theoretical concepts of harmonic
function**

Aneta Andělová

Thesis Supervisor: prof. Vladimír Tichý, CSc.

Thesis Opponent: doc. MgA. Mgr. Jiří Bezděk, PhD.

Date of thesis defense: 7th June 2018

Academic title granted: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Různá hudebně teoretická pojetí harmonické funkce

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce, prof. Vladimíru Tichému, CSc. a MgA. Tomáši Krejčovi, PhD., za podnětné rady, věcné připomínky, ochotu a vstřícnost při konzultacích, kterou mi poskytli nejen při zpracování diplomové práce, ale také v průběhu celého mého studia.

Abstrakt:

Práce je zaměřena na jedno z témat hudební teorie, kterým jsou harmonické funkce. Nejprve pojednává o vzniku, obecné charakteristice a značení harmonických funkcí. V souvislosti s tématem je zařazena též zmínka o harmonickém dualismu a monismu. Stěžejní kapitola se nejprve věnuje výskytu termínu harmonické funkce ve vybraných českých a zahraničních slovnících, dále je zaměřena na koncepce publikací a studií. Součástí práce je pojetí vlastní, které vychází z analýzy dobové literatury. Diplomová práce má přiblížit způsob myšlení a pojetí jednotlivých autorů.

Klíčová slova: harmonická funkce, funkce, tónika, subdominanta, dominanta, harmonie

Abstract:

Master thesis is focused on one of the themes of musical theory, which are harmonic functions. First, it deals with the origin, general characteristics and marking of harmonic functions. In connection with the theme, mention is also made of harmonic dualism and monism. The main chapter deals first with the occurrence of the term of harmonic function in selected Czech and foreign dictionaries, it is also focused on concepts of publications and studies. Part of the thesis is a concept of its own, which is based on the analysis of period literature. Master thesis is intended to introduce the way of thinking and the concept of individual authors.

Keywords: harmonic function, function, tonic, dominante, subdominante, harmony

Obsah

Úvod	8
1 Historický kontext	10
2 Funkční systém.....	14
2.1 CHARAKTERISTIKA HARMONICKÝCH FUNKCÍ	14
2.2 HARMONICKÝ DUALISMUS A MONISMUS.....	16
2.3 ZNAČENÍ HARMONICKÝCH FUNKCÍ	18
3 Reflexe funkčního systému v dobové literatuře	19
3.1 HARMONICKÁ FUNKCE VE SLOVNÍCÍCH	19
3.1.1 Komentář k jednotlivým pojetím	23
3.2 KONCEPCE PUBLIKACÍ A STUDIÍ	25
3.2.1 Hugo Riemann	26
3.2.2 František Zdeněk Skuherský.....	27
3.2.3 Josef Förster.....	30
3.2.4 François-Auguste Gevaert	30
3.2.5 Leoš Janáček	31
3.2.6 Otakar Šín.....	32
3.2.7 Alois Hába.....	37
3.2.8 Zdeněk Hůla	37
3.2.9 Karel Risinger	39
3.2.10 Emil Hradecký.....	50
3.2.11 Antonín Modr	53
3.2.12 Karel Janeček	55
3.2.13 Jaroslav Kofroň	59
3.2.14 Jaroslav Volek.....	61
3.2.15 John Harrison	66
3.2.16 Juraj Beneš	68
3.2.17 Vladimír Tichý.....	69
3.2.18 Miloslav Filip.....	73
4 Vlastní pojetí	78
Závěr	83
Prameny a literatura	85

Úvod

Česká hudební teorie má díky kulturně-historickému vývoji těsnou souvislost s teorií německou a jednotliví autoři na ni navazují.

Harmonická funkce, jakožto jedno z témat harmonie, je mnohoznačný a mnohodimenzionální pojem. Liší se jak historickým vývojem, tak i v různém pojetí jedné generace hudebních teoretiků a muzikologů. Každé pojetí přináší určitý úhel pohledu a cílem práce je proto jednotlivá pojetí zmapovat a přiblížit způsob myšlení několika vybraných autorů. Vzhledem k rozsahu práce není možné zmapovat pojetí harmonických funkcí v celosvětovém měřítku, omezíme se proto převážně na pojetí středoevropské. Záměrem práce není hodnotit jednotlivá pojetí, nýbrž charakterizovat myšlení autorů, pochopit jejich úhel pohledu a poukázat na případné rozdíly jednotlivých koncepcí.

Přední čeští hudební teoretikové 20. století, jakými jsou například Otakar Šín, Karel Risinger, Karel Janeček, Jaroslav Volek a Vladimír Tichý, mají ve svých publikacích a studiích k tématu harmonických funkcí mnoho zajímavých informací, které jsou v práci detailněji zahrnuty.

Z důvodu ucelenosti tématu je první kapitola věnovaná historickému kontextu vzniku harmonických funkcí, spojeným hlavně se jmény Gioseffa Zarlina, Jeana Philippa Rameaua a Hugo Riemanna.

Druhá kapitola se obecně věnuje funkčnímu systému a obsahuje nejprve charakteristiku a značení harmonických funkcí z obecného hlediska. Doplnující podkapitolu tvoří zmínka o harmonickém dualismu a monismu, tedy směrech, jejichž myšlenky vychází z odlišných předpokladů.

Třetí kapitola přiblíží téma harmonických funkcí v dobové literatuře. Pozornost je nejprve věnovaná na výskyt termínu v několika vybraných slovnících, dále pak na publikace a studie významných teoretiků, uvedených podle chronologického hlediska vzniku publikací. Tato kapitola tvoří hlavní těžiště práce.

Závěrečná kapitola obsahuje vlastní pojetí harmonických funkcí, které vyplývá z analýzy a komentáře dobové literatury. Součástí je též vlastní definice harmonické funkce.

Ráda bych, aby tato diplomová práce byla nápomocná jak pedagogům, tak studentům, či ostatním zájemcům, kteří chtějí detailněji nahlédnout do jednoho z často diskutovaných témat harmonie, získat tak nové informace o jednotlivých způsobech myšlení zmiňovaných autorů a zároveň si rozšířit své dosavadní znalosti o tomto fenoménu.

1 Historický kontext

Problematika funkčnosti má v oblasti hudební teorie svou historii, sahající do 16. století. Pro ucelené zpracování tématu proto v úvodní kapitole zařadíme několik informací o jejím historickém vývoji.

Již v období středověkého tónového systému a církevních stupnic se užíval pojem *recitanta* (též *dominanta* nebo *tenor*), který označoval společný tón spodního pentachordu a vrchního tetrachordu diatonické oktávy.¹ Ten se měnil podle toho, zdali se jednalo o autentickou, či plagální (*hypo*) variantu konkrétního modu. Pro příklad uvedeme konkrétní schéma.

Modus		Finalis	Dominanta
Dórský	d – d	D	A
Hypodórský	a – a	D	F
Frygický	e – e	E	C/H
Hypofrygický	h – h	E	A/G
Lydický	f – f	F	C
Hypolydický	c – c	F	A
Mixolydický	g – g	G	D
Hypomixolydický	d – d	G	C/H

V průběhu 16. století přibýly ještě čtyři mody:²

Modus		Finalis	Dominanta
Aiolský	a – a	A	E
Hypoaiolský	e – e	A	H
Jónský	c – c	C	G
Hypoiónský	g – g	C	E/D

¹ Jednalo se o převládající tón, na kterém se recitoval gregoriánský chorál, později sekvence.

² Konkrétně roku 1547 vydal švýcarský hudebník, historik a teoretik Heinrich Glareanus *Dodekachordon*. Více viz. Glareanus, Heinrich. *Dodekachordon*. Basel, 1547.

Na tomto místě se dá mluvit o zárodku termínu *dominanta*, jež se dnes ve spojení s funkčností užívá, ale nejednalo se zde o funkčnost v harmonickém významu. V období vzniku vícehlasu a polyfonie byla pozornost skladatelů soustředěna na postup intervalů, vzniklých správným vedením jednotlivých hlasů na základě pravidel kontrapunktu, jakožto nové kompoziční metody období renesance a baroka. 16. století je z hlediska dějin hudební teorie a zkoumaného tématu velmi důležité. Italský teoretik a skladatel **Giuseffo Zarlino** (1517-1590) ve svém pojednání *Institutioni harmoniche*³ přišel se zcela novou, z hudebně teoretického hlediska zásadní myšlenkou chápání akordu jakožto základní harmonické jednotky. Nutno zmínit, že již ve vokální polyfonii se užívaly trojzvuky, avšak nebyly teoreticky doloženy, existovaly jako produkt kombinace konsonantních intervalů.

*„Rozmanitost harmonie nemá původ pouze v rozmanitosti intervalů mezi dvěma hlasy, nýbrž v rozmanitosti akordů, která je dána umístěním tónu, jež tvoří tercii akordu...“*⁴ Touto myšlenkou dochází v dějinách hudební teorie ke zrodu harmonie, jejímž předmětem nejsou již pouhé intervaly, nýbrž akordy. Ty však Zarlino chápal pouze z vertikálního hlediska a vztahům mezi jednotlivými akordy (horizontálnímu hledisku) se nevěnoval. Jak však víme, v současném chápání harmonie je právě horizontální myšlení velmi důležité. Proto se dá uvažovat a polemizovat nad tím, do jaké míry je právě Zarlino zakladatelem harmonie, zdali není spíše prvním autorem, který popsal harmonii jako jev.

Zarlino ve svém díle navazoval na starší názory⁵ a hudební teorii označoval jako vědu, zabývající se číselnými poměry. Prostřednictvím jich hledal například konsonance, jež považoval za jádro hudební struktury.⁶ Ve své teorii užíval dvojí vyjádření, a to poměrnost harmonickou a aritmetickou.⁷ Obecně zdůrazňoval potřebu proporcionality, symetrie a poměrnosti a stal se tak zakladatelem harmonického dualismu.⁸ Jmenujme alespoň některé hlavní myšlenky jeho spisů. Za základ soustavy Zarlino považoval celkem dvanáct stupnic podle dřívějšího teoretika Glareána. V našem pojetí se jedná o církevní

³ Zarlino, Giuseffo. *Institutioni harmoniche*. Venice, 1558.

⁴ Hradecký, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 94.

⁵ Myšleno Pythagora.

⁶ Disonance dle autora vznikají jako výsledek melodického postupu.

⁷ Harmonická poměrnost – 1:1, 2:1, 3:1; aritmetická poměrnost – 1:2:3

⁸ Viz. kapitola 2.2.

stupnice⁹ a k nim vytvořené stupnice plagální. Pro označení kvinty Zarlino užíval písmeno D (dominanta), nikoli však v jiném významu, než její větší důležitosti vůči ostatním tónům.

Dalším historicky významným autorem byl **Jean Philippe Rameau** (1683-1764), francouzský skladatel, varhaník a teoretik. Stejně jako Zarlino vycházel z číselných poměrů a na základě nich pak odvozoval jednotlivé akordy. Objevil existenci alikvótních tónů a domníval se, že základ harmonie tvoří trojzvuk tvrdý a měkký.¹⁰ Jejich konsonantnost se snažil vysvětlit pomocí alikvótních tónů. U durového trojzvuku si svou teorii potvrdil, nemohl však najít vysvětlení pro konsonantnost mollového trojzvuku. Z toho vyplývá, že v porovnání se Zarlinem nepočítal se symetrií a dá se tak považovat za představitele harmonického monismu.¹¹ Všechny tyto myšlenky uvedl ve svém díle *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels*, z roku 1722.¹² Nejdůležitějším přínosem do hudební teorie je označení akordu na prvním, pátém a čtvrtém stupni, které Rameau označuje termínem *tonique, dominante* a *sous-dominante*. Zjistil, že právě tyto akordy obsahují všechny tóny tóniny a lze je považovat za reprezentanty hlavních trojzvuků. Svým výkladem akordů přenesl vůbec poprvé pozornost na horizontální složku a tedy i vztahovost jednotlivých akordů. Objevil tak tóninu v harmonickém smyslu.

Mezi další přínos do hudební teorie patří myšlenka, že interval oktávy je pouhým opakováním intervalu primy. Rameau byl také prvním, kdo pracoval s akordickými obraty a zmínil, že původcem jednotlivých obrátů je stejný základní tón, tzv. *générateur*. Užíval též termín *basse fondamentale* (myšlený bas), jímž označoval základní tóny jednotlivých akordů a vyjadřoval se též ke čtyřzvukům, jež chápal jako trojzvuky rozšířené o tercii. Ačkoliv Rameau definoval jako první hlavní trojzvuky, je nutné zmínit, že o jednotlivých akordech nemluvil ve smyslu harmonických funkcí.

Důležitou zmínku v historii tvoří období mezi Jeanem Philippem Rameauem a Hugo Riemanem, nazývané jako tzv. *Stufenlehre*.¹³ Jedná se o číselné označení akordů pomocí stupňů. Autory teorie jsou Gottfried Weber (1779-1839) a Ernst Friedrich Richter (1808-1879).

⁹ Například dórská, frygická, atd.

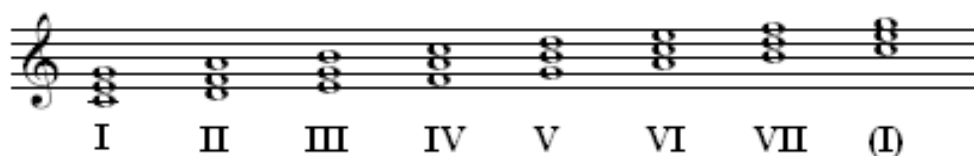
¹⁰ V dnešním smyslu durový a mollový trojzvuk.

¹¹ Viz. kapitola 2.2.

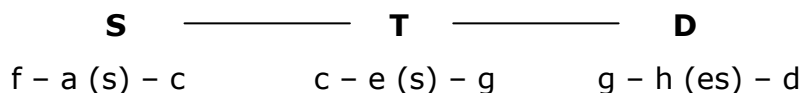
¹² Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels*. Paris, 1722.

¹³ Též Stufentheorie.

Př. č. 1 – *Stufenlehre*



Označení funkce použil poprvé ve své teorii až **Hugo Riemann** (1849-1919), německý teoretik, skladatel a historik. Za jedinou absolutní konsonanci považoval tónický trojzvuk, a to jak durový, tak mollový. Domníval se, že konsonantnost je psychologický jev, jenž vychází z chápání souzvuků ve vztahu k souzvukům ostatním. Kromě tóniky přisuzoval zvláštní postavení dvěma akordům, nacházejících se ve kvintovém vztahu vůči tónice. Jedná se o trojici hlavních trojzvuků, reprezentující tóninu – tónika, dominanta a subdominanta, jakýsi opěrný systém všech harmonických vztahů k tónině. Pouze akordy této trojice mohou být označeny za harmonickou funkci. Riemann pro ně vytvořil funkční označení T, D, S.



Ostatní akordy¹⁴ definoval jako modifikace akordů hlavních, jež vznikají na základě úpravy, či přidání tónů. Mezi významné autorovy práce patří *Riemann Musiklexikon*¹⁵, *Musikalische Syntaxis*¹⁶, či *Handbuch der Harmonielehre*¹⁷. Riemann se stejně jako výše zmíněný Rameau řadí mezi představitele harmonického dualismu¹⁸ a ve své teorii uplatňuje akustické a psychologické hledisko. Dalším Riemannovým přínosem do hudební teorie je pak myšlenka terciové stavby akordů, jakožto základního principu harmonie. Důležitost akordů se díky Riemannovi přenesla na jejich funkčnost a následný zájem dalších hudebních teoretiků.

¹⁴ Na druhém (Subdominantparallele), třetím (Dominantparallele), šestém (Tonikparallele) a sedmém stupni. Otakar Šín tyto akordy později označil jako zástupce hlavních funkcí.

¹⁵ Riemann, Hugo. *Musiklexikon*. Paderborn: Salzwasser Verlag, 2011. ISBN: 978-3-8460-0085-4.

¹⁶ Riemann, Hugo. *Musikalische syntaxis*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877.

¹⁷ Riemann, Hugo. *Handbuch der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882.

¹⁸ Viz. kapitola 2.2.

2 Funkční systém

V hudební teorii se běžně setkáváme s pojmy *funkce*, *harmonická funkce*, *funkční systém*, či *funkcionalita*. Je třeba zmínit, že se nejedná o synonyma, a proto v úvodu kapitoly jednotlivé pojmy nejprve vysvětlíme.

Pojem *funkce* se obecně vyskytuje v mnoha oborech a nejrůznějších významech. Nejčastěji v matematice, či filozofii.¹⁹ Objevuje se však též v hudbě, ve smyslu fungování, a to například v souvislosti se společenskou funkcí, kterou hudba v daném kontextu plní.²⁰ V hudební teorii se pak funkčnost vyskytuje v souvislosti se vznikem tonality,²¹ která se ukotvila v 17. století, a zároveň ve spojení se zkoumáním její struktury. V nauce o harmonii se pak mluví o specifickém zaměření, tzv. *harmonických funkcích*, jejichž pojetí jsou různorodá.²² *Funkční systém*, či *funkcionalita* jsou pak nadřazené pojmy, vztahující se na tonální hudbu a označující ucelený systém harmonických vztahů.

Druhá kapitola se věnuje charakteristice harmonických funkcí a obecných způsobů jejich značení. S funkčním systémem souvisí také způsob myšlení jednotlivých autorů, který může vycházet z harmonického dualismu, či monismu - směrů 19. století, založených na odlišných principech. Oba směry v této kapitole též krátce charakterizujeme.

2.1 Charakteristika harmonických funkcí

Základními harmonickými funkcemi jsou v hudební teorii označovány akordy na hlavních stupních tóniny. Jedná se o akord na prvním stupni, označovaný jako **tónika**, čtvrtém stupni - **subdominanta** a pátém stupni, označovaný jako **dominanta**. V durové tonalitě bývají tyto funkce označovány velkým písmenem,²³ v mollové tonalitě se značení liší podle konkrétních pojetí jednotlivých autorů.²⁴ V hudební teorii je stále aktuální otázka

¹⁹ Například lineární funkce, kvadratické funkce, ve filozofii například humanistická, či sociální funkce.

²⁰ Například funkce výchovná, či fyziologicky-psychologická.

Více viz. Koukalová, Jana. *Společenská funkce hudby*. Bakalářská práce, 2013.

²¹ Za zakladatele tonality je považovaný François-Joseph Fétis, belgický muzikolog, pedagog, hudební skladatel.

²² Viz třetí kapitola.

²³ T, S, D.

²⁴ Více viz. kapitola 3.2.

počtu harmonických funkcí. Na jednotlivá pojetí autorů se detailněji zaměříme ve třetí kapitole. Někteří autoři namísto termínu harmonická funkce používají pojem základní akordy,²⁵ základní funkce,²⁶ či hlavní kvintakordy.²⁷ V současné hudební teorii se však užívá jednotného termínu harmonická funkce.²⁸

Tónika je centrem tóniny a zároveň funkcí harmonického klidu. Může být zastoupena akordem na třetím stupni a akordem na šestém stupni, jelikož každý z obou akordů má s tónikou společné dva tóny.²⁹

Tónika	c - e - g
III. stupeň	e - g - h
VI. stupeň	a - c - e

Dominanta je akord postavený na vrchní kvintě vůči tónice. Dynamicky do ní směřuje, a to díky stoupajícímu citlivému tónu, který ve své tercii obsahuje. Má dostředivou tendenci, která navodí následný nástup tóniky. Může být zastoupena akordem na třetím, či sedmém stupni, jelikož obsahuje z obou zmiňovaných akordů dva tóny.

Dominanta	g - h - d
III. stupeň	e - g - h
VII. stupeň	h - d - f

Subdominanta je akord, nacházející se na spodní kvintě vůči tónice. Svým postavením tvoří zrcadlový protějšek k dominantě. Má odstředivou tendenci a může být zastoupena akordem na druhém stupni, který ze subdominanty obsahuje dva tóny.

Subdominanta	f - a - c
II. stupeň	d - f - a

²⁵ Viz. teorie Otakara Šín v kapitole 3.2.5.

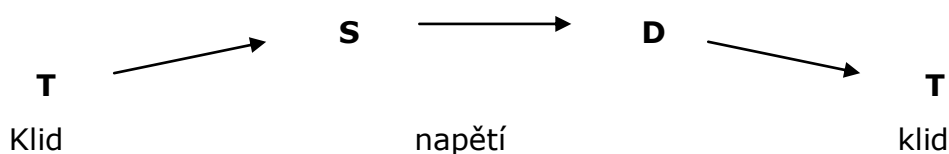
²⁶ Viz teorie Karla Janečka. v kapitole 3.2.12.

²⁷ Například teorie Karla Risingera, Jaroslava Kofroně, či Zdeňka Hůly. Každý z autorů je uveden v kapitole 3.2.

²⁸ Tento termín používá ve své publikaci např. Vladimír Tichý, či Miroslav Filip. Viz. kapitola 3.2.

²⁹ Jednotlivé příklady jsou pro jednodušší pochopení uváděny v tonalitě C dur.

Výše zmíněné tři základní harmonické funkce jsou harmonickým vyjádřením tóniny a to z toho důvodu, že obsahují její všechny tóny. Jejich spojením dochází k základní harmonické kadenci, tedy harmonickému sledu akordů. Z psychologického hlediska se jedná o klidový akord (T), který je následně vystřídán dvěma akordy, vyjadřující odstředivou (S) a dostředivou (D) sílu a následně končí opět v klidovém akordu tóniky. Schéma kadence můžeme znázornit takto:



Původní význam výrazu kadence byl chápán ve smyslu závěru. Někteří autoři³⁰ ji proto takto charakterizují a jiní autoři definují kadenci jako sled akordů.³¹

2.2 Harmonický dualismus a monismus

Problematika harmonického dualismu a monismu je z hlediska zkoumaného tématu stěžejní, jelikož vyjadřuje způsob myšlení jednotlivých autorů.

Harmonický dualismus je směr, jenž vznikl v 19. století v Německu. Jeho smysl spočívá na základě psychologických a fyziologických předpokladů. Východiskem dualismu je myšlenka rovnocenné protikladnosti vzájemně inverzně situovaných prvků v harmonickém průběhu. Durový a mollový akord jsou tudíž svými protějšky a mají stejnou míru konsonance.

Existují dvě pojetí dualismu. První je založeno na myšlence, že centrum pro odvozování zrcadlových protějšků tvoří základní tón, který je daný akusticky.

³⁰ Například Josef Förster, či Karel Risinger.

³¹ Jedná se například o Hugo Riemanna, Otakara Šína, Karla Janečka, Zdeňka Kofroně aj.

Př. č. 2 – První pojetí dualismu



základní tón



osa inverze

Druhé pojetí vychází z myšlenky, že centrem akordu není základní tón, nýbrž tón středový, který je daný ne akusticky, ale geometricky.

Př. č. 3 – Druhé pojetí dualismu



souzvukový středový tón/ osa převratu

V harmonickém monismu je hlavní myšlenkou terciová stavba akordů, vzniklá na základě vrstvení jednotlivých tónů nad základním tónem. Jedná se však pouze o vzestupný směr, tudíž monismus nepočítá s jakoukoli symetrií. Ve své podstatě vychází z alikvótní řady, která je daná přirozeně (akusticky). Hlavním představitelem tohoto myšlení byl například Karel Stecker (1861-1918), český hudební teoretik a varhaník, či François-Joseph Fétis (1784-1871), jež definoval tonalitu.

Př. č. 4 – Alikvótní řada



2.3 Značení harmonických funkcí

Ve způsobu značení harmonických funkcí v hudební teorii je obecně nejednotnost. Než se budeme věnovat konkrétním autorům, zaměříme se proto nejprve na obecné informace, jež jsou se způsobem značení harmonických funkcí spjaty.

Značení harmonických funkcí může být z hlediska analýzy skladby velmi nápomocné. Jednotliví autoři mají ve svých koncepcích vlastní úhel pohledu. Z tohoto důvodu existuje velké množství různých značení a to převážně u vedlejších stupňů v tónině.

Hlavní funkce bývají obecně označovány dvěma způsoby, a to buď na základě číselného označení stupňů (I., IV., V. stupeň), nebo na základě písmenného značení (T, S, D), jež bývá častější. Písmenné značení je pak v kombinaci s římskými číslicemi, které značí vedlejší stupně, jiní autoři užívají kombinační způsob značení. Třetí způsob je svým značením totožný se způsobem předchozím, avšak Antonín Modr³² ve své teorii pouze neužívá název kombinační akordy, nýbrž akordy zastupující, proto jsem tento způsob do tabulky též zahrnula.

	Hlavní stupně	Vedlejší stupně
1. způsob	T S D	II, III, VI, VII
2. způsob	T S D	Š, TD, ST, D ³³
3. způsob	T S D	Š, TD, ST, D

První způsob značení využívá ve svých publikacích například Karel Risinger, Karel Janeček, Jaroslav Kofroň, či Vladimír Tichý. Kombinační typ pak využívá Otakar Šín, Zdeněk Hůla, či Jaroslav Volek.³⁴

³² Modr, Antonín. *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha: Panton, 1960. Viz. kapitola 3.2.11.

³³ Konkrétní vysvětlení kombinačního značení viz. kapitola 3.2.

³⁴ Jednotliví autoři a jejich pojetí jsou vysvětlena v kapitole 3.2.

3 Reflexe funkčního systému v dobové literatuře

V české hudebně teoretické literatuře existuje velké množství nejen publikací, ale též studií a slovníkových hesel, týkajících se tématu harmonických funkcí. Kapitola bude zaměřena na přehled a koncepce dobové literatury. Některým autorům věnujeme detailnější pozornost a nahlédneme do jejich způsobu myšlení a pojetí tématu harmonických funkcí. Jednotlivé tituly publikací a studií jsou uvedeny na základě historického hlediska od jejich vzniku.

3.1 Harmonická funkce ve slovnících

Pazdírkův hudební slovník naučný³⁵ obsahuje pouze heslo harmonická funkce.

„Harmonické funkce se nazývají charakteristické harmonické poměry akordů k tonice. Již J. P. Rameau seznal, že v tonině lze akordy, které se shodují ve svých vlastnostech, jež jsou pro charakterisování toniny a pro vzájemný poměr závažnými, sdružit ve skupiny. Ale teprve H. Riemann provedl charakterizaci akordů na základě dualismu do důsledků a zavedl označování jich značkami, odvozenými ze tří značek hlavních (fundamentálních) harmonií, toniky (=T), dominanty (=D) a subdominanty (=S).“³⁶

Heslo je doplněno o konkrétní vysvětlení Riemannova značení u jednotlivých funkcí a o funkční vysvětlení Šínovy teorie, jež je výsledkem spojení Riemannovského značení s generálbasem.³⁷

Velmi krátké heslo harmonická funkce nalezneme též ve **Stručném hudebním slovníku**.³⁸

„Harmonické funkce, poměry akordů k tónice; poznal je již J. P. Rameau (1683-1764).“³⁹

³⁵ Pazdírek, Oldřich, Černušák, Gracian (ed.). *Pazdírkův hudební slovník naučný*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1929.

³⁶ Tamtéž s. 139-140.

³⁷ Viz. kapitola 3.2.5.

³⁸ Barvík, Miroslav. *Stručný hudební slovník*. 5. přeprac. a dopl. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

³⁹ Tamtéž s. 136.

V Hudebním slovníku pro každého⁴⁰ se vyskytují obě hesla – jak harmonická funkce, tak funkční teorie.

*„Harmonické funkce, označují vztahy akordů k určitému harmonickému centru. V tonální dur-mollové harmonii jsou to tónika (T) jako centrální akord, dominanta (D) a subdominanta (S) jako akordy nalézající se k ní ve vztahu kvintové příbuznosti. Zvláštními druhy funkcí jsou frygická funkce, jež se vztahuje na akord stojící o půl tónu výše k tónice, a lydická funkce, jež se vztahuje na akord stojící o půl tónu níže k tónice.“*⁴¹

Heslo je obohaceno o zmínku velkého významu termínu v klasicko-romantické hudbě a o informaci, že po dřívějších výzkumech Zarlina a Rameaua je v tónový systém teoreticky uvedl Riemann. Autor hesla přihlíží též k dalšímu vývoji harmonických funkcí a od pozdního romantismu, konkrétně od období Richarda Wagnera (1813-1883) dochází k přehodnocení tónické funkce, kdy je schopna ji převzít dominanta, popřípadě akordy na vedlejších stupních. V atonální hudbě následně harmonická funkce v tomto významu zaniká.

*„Funkční teorie, systém pojmů a písmenných značek, jež pojmenovávají vztahy mezi souzvuky na základě hlavních harmonických funkcí. Značí se velkými písmeny T, D a S. ...Funkční teorie se vztahuje především na hudbu, jež spočívá na harmonických základech hudebního klasicismu. V teorii hudby je dílem Hugo Riemanna, na jehož učení navázal Otakar Šín.“*⁴²

Rozsáhlé heslo nalezneme ve **Slovníku české hudební kultury**.⁴³

„Harmonické funkce, termín, jímž hudební teorie vypovídá o funkčním dění v harmonickém kontextu hudební struktury.“

Autor hesla zmiňuje historický kontext, včetně Jana Jakuba Ryby, který do české terminologie uvedl termín *tonní nota*, jež označuje písmenem T. Z dalších autorů uvádí Georga Josepha Voglera (1749-1814), jež prosadil číslování stupňů, Françoise-Josepha Fétis a jeho pojem a objasnění tonality a Simona Sechtera (1788-1867), představitele *Stufenlehre*.⁴⁴ Autor hesla

⁴⁰ Vysloužil, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. Vizovice:Lípa, 1995. ISBN 80-86093-23-9.

⁴¹ Tamtéž s. 104.

⁴² Tamtéž s. 95.

⁴³ Fukač, Jiří, Vysloužil, Jiří a Macek, Petr. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462, s. 252-253.

⁴⁴ Viz kapitola 1. *Stufenlehre* se inspiroval např. František Zdeněk Skuherský, či Leoš Janáček.

poukazuje na uplatnění harmonických funkcí též v modální hudbě a uvádí možnost dělení funkcí na tóniku a netónické funkce, jež působí jako výkyv z klidového stavu tóniky. Netónické funkce je možné rodělit do tří skupin, a to na dominanty, myšleno čtvrtý a pátý stupeň, medianty (třetí a šestý stupeň) a adligáty⁴⁵ (druhý a sedmý stupeň). Podrobná charakteristika se věnuje též informacím o možnostech značení funkcí, včetně rozboru každé hlavní funkce. Značná část textu je věnovaná vývoji a problematice mediant⁴⁶, spojená se jménem Jaroslava Volka. Termín *médiate* vznikl ve Francii a označuje třetí stupeň ležící nad základním tónem tóniny. Později, v 19. století, se termín používal též pro akord na třetím stupni. Jean-Jacques Rousseau výrazem *médiate* rozuměl tón, jenž určuje charakter tóniny. Obdobný význam sledujeme též u Jana Jakuba Ryby, a to ve smyslu významu pro tónorod. Mediantám věnujme detailnější pozornost ve třetí kapitole, ve spojení s osobností Jaroslava Volka.

Ze zahraničních slovníků uveďme **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**,⁴⁷ kde se ve stručné podobě vyskytuje heslo *function*.

„Function, a term used in harmonic theory, especially by Riemann, to denote the relationship of a chord to tonal centre. The relationship is defined in his Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von der tonalen Funktionen der Akkorde (London and New York, 1893, 2/1903; Eng. trans., 1896) in terms of subdominant, dominant and tonic harmonies only, and chord progressions are seen there as being made up of these three functions in varying guises. Thus, for example, the chord of the supertonic is seen as having the function of subdominant, and this is rationalized by reference to its being the relative minor of the chord of the subdominant. In this way, even a complex dissonant chord can be 'reduced' to one of the three basic functions.“⁴⁸

Z definice vyplývá, že funkce je chápána ve smyslu vztahu akordu k tonálnímu centru.

⁴⁵ Termín užívá též Vladimír Tichý. Viz. kapitola 3.2.17.

⁴⁶ Viz. kapitola 3.2.14.

⁴⁷ Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove, 1995.

⁴⁸ Tamtéž s. 347.

V německém slovníku **Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)**⁴⁹ se heslo harmonická funkce samostatně nevyskytuje, je však zahrnuto pod heslem *Harmonielehre*, konkrétně v kapitole V. *Die kadenzbezogene Harmonielehre*.

*„Kadenzbezogen sei eine Harmonielehre genannt, die den Bestand ihrer Akkorde und deren Verbindungen untereinander einzig unter die Begriffe der Hauptfunktionen Tonika (T), Subdominante (S) und Dominante (D) (durmoltonale Kadenz) subsumiert. Dabei sind T, S und D nicht nur als Dreiklänge oder Akkorde gedacht, sondern als Prinzipien: die T ist das tonartliche (tonale) Zentrum, die S das vom Zentrum sich entfernende, die D das zur T zurückführende Prinzip...Dieses Prinzip läßt an eine Art Dreidimensionalität in der Musik denken, wobei die Vortstellung einer musikalischen Perspektive kompositorisch weitreichende konstruktive Konsequenzen hatte.“*⁵⁰

Jak jsme již v úvodu zmínili, česká hudební teorie vycházela z teorie německé. V souvislosti s harmonickou kadencí je proto heslo podrobně zpracované, zahrnuje jak historický kontext, tak například typy značení. Harmonické funkce jsou zde rozděleny do tří skupin:

1. Tonartfunktion
2. Dreiklangsfunktion
3. Einzeltonfunktion

O harmonické funkci je kromě výše zmíněných slovníkových hesel též samostatné heslo v **Malé encyklopedii hudby**.⁵¹

*„Harmonické funkce – vztahy souzvuků k centru. V klasické harmonii se rozlišují tři hlavní skupiny vztahů: funkce tónická (T), dominantní (D) a subdominantní (S). Nositeli harmonických funkcí jsou hlavní kvintakordy, postavené na I., V. a IV. stupni v diatonické tónině. Centrální akord (I. st.) má tónickou funkci, D a S jsou ve vztazích kvintové příbuznosti k němu. Ostatní souzvuky v tónině obsahují složky dvou (popř. i všech tří) hl. kvintakordů.“*⁵²

⁴⁹ Finscher, Ludwig, Constapel Britta, Quintero Sabrina (ed). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, 2008. ISBN 3-7618-1100-4.

První vydání pochází z let 1949-1968.

⁵⁰ Tamtéž str. 142.

⁵¹ Smolka, Jaroslav. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983. ISBN: 02-184-83.

⁵² Tamtéž str. 236-237.

funkci.⁵³ Autor encyklopedického hesla uvádí též frygickou a lydickou

3.1.1 Komentář k jednotlivým pojetím

Přiblížili jsme několik českých a zahraničních slovníků a nyní se zaměříme na komentář jednotlivých definic a pojetí.

Většina výše zmíněných definic a charakteristik obsahuje zmínku o historickém kontextu, ať už ve velmi zkrácené formě výčtu významných představitelů, nebo detailnějšího popisu vývoje harmonické funkce.

Pazdírkův slovník naučný obsahuje výstižnou definici, jež je však omezena, vzhledem ke vzniku slovníku, převážně na detailní popis Riemannovy teorie.

Stručný hudební slovník se obsáhlejšímu popisu, či vývoji nevěnuje. Autorova definice je téměř totožná s Pazdírkovým slovníkem naučným a dá se tedy předpokládat, že z něj autor čerpal.

Domnívám se, že v *Hudebním slovníku pro každého* by bylo na místě doplnit, že funkce neznamená pouze určitý pojem, nýbrž také určitý jev, či schopnost, na což bohužel autor hesla neupozorňuje.

Ve *Slovníku české hudební kultury* jsme se mohli předvědčit, že zpracované heslo je nejrozsáhlejší. Kromě historie je pozornost věnovaná mediantám, a to nejspíš z důvodu, že autorem hesla je Jaroslav Volek. Ten se této problematice věnoval ve své studii s názvem *Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii*.⁵⁴ Dosud nám postačí pouze zmínka o této studii, detailněji se jí budeme věnovat v následující kapitole.

V anglickém slovníku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* je heslo uchopeno též ve stručné formě. Pozornost je věnovaná spíše obecným informacím a stručnému vývoji.

Určitým překvapením je zjištění, že ve slovníku *Die Musik Geschichte und Gegenwart* (MGG) se heslo samostatně nevyskytuje, je zahrnuto pod heslem *Harmonielehre*. Obsahuje však podrobné vysvětlení, včetně detailní historie vzniku.

⁵³ Více viz. kapitola 3.2.12.

⁵⁴ Volek, Jaroslav. „Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii“. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.

Heslo v *Malé encyklopedii hudby* poukazuje na vztahovost jednotlivých akordů k centrálnímu akordu. Ve stručné formě je též nastíněna myšlenka frygického a lydického akordu.⁵⁵

⁵⁵ Více viz. teorie Karla Janečka v kapitole 3.2.12.

3.2 Koncepce publikací a studií

Oblast harmonických funkcí se převážně vyskytuje v učebnicích harmonie, ve kterých je téma zařazeno v rámci hlavních a vedlejších kvintakordů, či ve spojení s harmonickou větou, popřípadě kadencí. Pro přehlednost uvedeme nejprve chronologický výčet vybrané literatury a stěžejní tituly následně okomentujeme.⁵⁶

Rok vydání	Autor	Název
1882	Hugo Riemann	Handbuch der Harmonielehre
1885	František Zdeněk Skuherský	Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době
1887	Josef Förster	Nauka o harmonii
1912	Leoš Janáček	Úplná nauka o harmonii
1922	Otakar Šín	Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu
1927	Alois Hába	Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-tonsystems
1943	Otakar Šín	Úplná nauka o harmonii
1956	Zdeněk Hůla	Nauka o harmonii
1957	Karel Risinger	Nástin obecně funkčního systému rozšířené tonality
1958	Karel Risinger	Základní harmonické funkce v soudobé hudbě
	Jaroslav Kofroň	Učebnice harmonie
1960	Emil Hradecký	Úvod do studia tonální harmonie
	Antonín Modr	Harmonie v otázkách a odpovědích
1965	Karel Janeček	Základy moderní harmonie
1966	Karel Risinger	Harmonické funkce a značky
1976	Karel Janeček	Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení
1982	Karel Janeček	Harmonie rozborem
1988	Jaroslav Volek	Struktura a osobnosti hudby

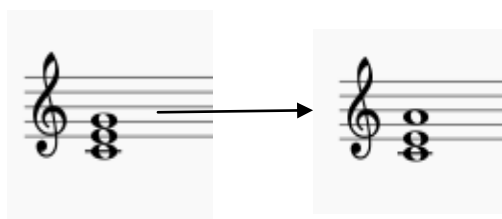
⁵⁶ Konkrétní bibliografický údaj publikací a studií je uvedený vždy u daného autora v následujícím textu.

1994	Daniel Harrison	Harmonic Function in Chromatic music. A Rewened Dualist Theory and a Account of Its Precedents
2003	Juraj Beneš	O harmónii
2011	Vladimír Tichý	Harmonicky myslet a slyšet
2013	Miroslav Filip	Vývinové zákonitosti klasickej harmónie

3.2.1 Hugo Riemann

Hugo Riemanna (1849-1919) jsme v první kapitole zařadili do historického kontextu, jakožto autora, který poprvé použil výraz *funkce*. Pouze tři akordy označil jako reprezentanty harmonických funkcí. Riemann je v durové tonalitě označuje písmeny T, S, D (tzv. *die Hauptklänge der Tonart*), popřípadě T⁺, S⁺, D⁺, v mollové tonalitě pak °T, °S, °D.⁵⁷ Zvláštností autorovy koncepce je označení tzv. *paralelních zvuků* (*Parallelklänge*), kterými označuje paralelní zástupce harmonických funkcí, konkrétně akord na II., III. a VI. stupni. Odvozuje je melodickým postupem kvint hlavních funkcí do sexty. Tyto vedlejší trozvuky však nejsou samostatnými harmonickými funkcemi.

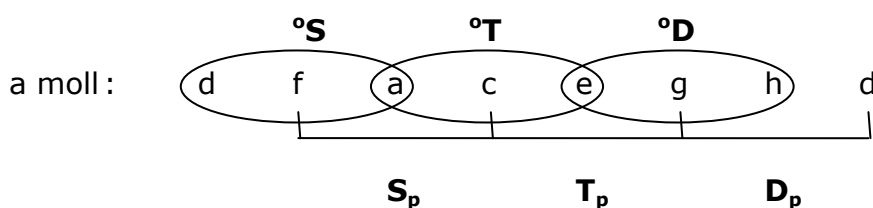
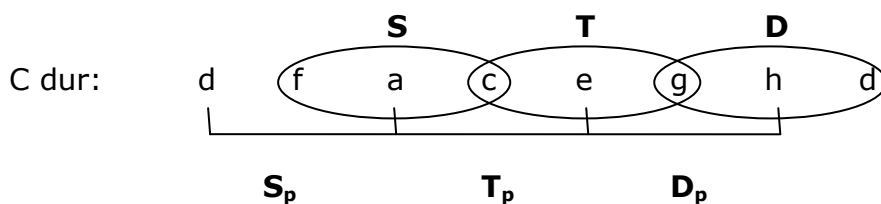
Př. č. 5 – Odvození Parallelklänge



V durové tonalitě tyto akordy Riemann značí **T_p** – Tonikaparallele (VI. stupeň), **S_p** – Subdominantparallele (II. stupeň) a **D_p** – Dominantparallele (III. stupeň). V mollové tonalitě je označení totožné, avšak **T_p** vyjadřuje akord na III. stupni, **S_p** na VI. stupni a **D_p** na II. stupni. Tyto akordy tvoří protějšek hlavních akordů.

⁵⁷ Indexem kroužku autor značí příslušnost k původnímu mollovému trojzvuku.

Př. č. 6 – Schéma značení jednotlivých stupňů v durové a mollové tonalitě



Lze si všimnout, že vždy jeden akord z tóniny autor neoznačuje. V durové tonalitě se jedná o akord na VII. stupni (h – d – f) a v mollové tonalitě pak o akord na II. stupni (h – d – f). Autor tento zmenšený kvintakord do své teorie nezahrnuje, nejspíše z důvodu jeho disonantnosti.

Ačkoliv Riemannova koncepce vycházela z odlišných předpokladů, dá se říci, že určité formy značení používáme dodnes. Máme na mysli například znaménko + pro označení durové tonality, či – pro označení tonality mollové. Uvedeme ještě příklad symbolu kulaté závorky () pro označení mimotonálních akordů, aj.

3.2.2 František Zdeněk Skuherský

František Zdeněk Skuherský (1830-1892) byl český hudební skladatel, pedagog a teoretik druhé poloviny 19. století. Ačkoliv vystudoval gymnázium a filosofii a absolvoval také čtyři semestry medicíny, hudbě se věnoval již od dětství. Jako skladatel se poprvé představil ve dvanácti letech, kdy interpretoval své klavírní skladby. Na konci čtyřicátých let absolvoval Pražskou varhanickou školu, kde studoval u Karla Františka Pitsche⁵⁸ a Johanna Friedricha Kittla⁵⁹. Zajímavostí je, že své kompoziční pokusy v té době podepisoval pod

⁵⁸ Českoněmecký varhaník, hudební skladatel a pedagog.

⁵⁹ Český skladatel, významná osobnost pražského kulturního života v 40.- 60. letech 19. století a zároveň druhý ředitel Pražské konzervatoře (1843-1865). Uváděn též jako Jan Bedřich Kittl.

pseudonymem Opočenský⁶⁰. V oblasti hudební teorie patří mezi nejvýznamější představitele, a to díky svým učebnicím, jež koncem 19. století tvoří nejrozsáhlejší soubor hudebně teoretických spisů. Proslavil se těmito tituly: *Nauka o hudebních formách*⁶¹, *Nauka o hudební kompozici*⁶² a *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*.⁶³ My se nyní, vzhledem k oblasti zájmu diplomové práce, budeme věnovat poslední zmíněné publikaci.

Skuherského *Nauka o harmonii* je rozdělena teoretické a praktické části. V úvodu knihy se autor vyjadřuje k tehdejšími vzniklým spisům, konkrétně Hermanna Helmholtze a jeho *Nauce o pocitech hudebních, jakožto fyziologickému základu teorie hudby*⁶⁴ a Eduardu Hanslickovi a jeho spisu *O hudebním krásnu*⁶⁵. Neopomíjí zmínku o Hugo Riemannovi, k němuž se vyjadřuje kriticky, vzhledem k jeho návrhu značení chromatických tónů a nejasností některých pojmů.⁶⁶ Hlavním autorovým cílem, díky kterému vznikla *Nauka o harmonii*, byla snaha o zjednodušení vyučovatelské metody a tudíž nutnost nového a srozumitelného spisu, určeného pro studenty.

V první, teoretické části, autor pojednává několik témat harmonie, jako jsou stupnice, intervaly, konsonance a disonance, neopomíjí zmínku o alikvótních tónech, příbuznosti tónů, pohybu hlasů a zakázaných postupech při zpracovávání harmonické věty. Pozornost směřuje též k troj-, čtvero-, pětizvukům, melodických tónů⁶⁷ a jejich užití.

Co se týče oblasti harmonických funkcí, Skuherský již zde operuje s pojmy tónika, subdominanta a dominanta, avšak v jiném významu, než jsou pojmy dnes užívané. Tónikou označuje tón (nikoliv akord) na prvním stupni, subdominantou pak tón na čtvrtém stupni a dominantou tón na pátém stupni. Výchozí harmonickou jednotku Skuherský tedy chápe interval, nikoliv akord.

⁶⁰ Jeho otec byl lékařem knížete v Opočně, kde roku 1833 založil všeobecnou nemocnici.

⁶¹ Skuherský, František Zdeněk. *O formách hudebních*. Praha: Mikuláš a Knapp, 1879.

⁶² Skuherský, František Zdeněk. *Nauka o hudební kompozici*. Praha: F. Urbánek, 1800-1884.

⁶³ Skuherský, František Zdeněk. *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší*. Praha: F. A. Urbánek, 1885.

⁶⁴ Helmholtz, Hermann. *Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1913.

⁶⁵ Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Academic in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1854.

Hanslick, Eduard. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1973.

⁶⁶ U pojmů Skuherský neuvádí konkrétní příklad.

⁶⁷ Pro melodické tóny užívá termínu okrasy melodické.

Trojzvuk definuje jako souhrn tří intervalů, podle kterých pak rozlišuje souzvuky konsonantní a disonantní. Z tohoto tvrzení však vyplývá, že trojzvuk nemusí mít nutně terciovou stavbu. Zajímavostí také je, že pojmem hlavní trojzvuky autor rozumí I., IV. a V. stupeň, ale ne z důvodu jejich umístění, ale z důvodu větší míry libozvučnosti velké tercie a čisté kvinty, kterou obsahují. Za nejdůležitější harmonické prvky Skuherský považuje trojzvuky a čtverozyvuky, zmiňuje se však též o sedmizvuku.

Skuherský si již v úvodu vytyčil určité zásady, na základě kterých měla být publikace sestavena. Ty však dle mého názoru nedodržel. Skuherský píše:

„1. Nauka o harmonii domáhá se zjednodušení. Pročež musí: a) nejasné názvosloví padnouti, b) písmo generálbasové, které jest zbytečnou přítěží praktické hudby a nevítanou překážkou hudební theorie, zavrženo býti. 2. Nauka o harmonii přijímá výzkumy fysiky a fysiologie za vědecký podklad, sleduje obou další vývoj a snaží se jej uvést v nejdokonalejší shodu s hudební praxí, vzdávajíc se prozatím všech nároků na čistou soustavu tónovou.“⁶⁸

Z citace vyplývá, že dodržením zásad autor vylučuje melodické tóny z harmonie, o kterých však v publikaci hovoří, jak již bylo uvedeno výše.

První část publikace je zakončena následující autorovou myšlenkou:

„Každý interval a každý akord se nalézají na každém stupni každé tóniny.“⁶⁹

Druhá, praktická část, je svým rozsahem znatelně kratší (přibližně třicet stran). Autor se v ní věnuje skladbě samotné. Systematicky postupuje od jednohlasé, po pětihlasou skladbu. Celá část je vybavena množstvím konkrétních notových ukázek jednotlivých podob skladby. Skuherský uvádí například možnosti a způsoby vynechání jednotlivých tónů při úpravě. Jak již název hovoří, jedná se hlavně o praktické ukázky a aplikaci teorie do skladby.

V porovnání s Riemannem Skuherský odmítá stejný styl funkčního značení akordů, a to z důvodu jejich komplikovanosti a zbytečnosti.

⁶⁸ Skuherský, František Zdeněk. *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*. Praha: Urbánek, 1885, s. 6.

⁶⁹ Tamtéž, s. 65.

3.2.3 Josef Förster

*Nauka o harmonii*⁷⁰ Josefa Förstra (1804-1892) vyšla kromě českého jazyka též v jazyce německém, přeložena byla také do chorvatštiny. Autor publikaci rozdělil do celkem devíti částí. V první kapitole autor věnuje pozornost trojzvukům a obrátům. Druhá se věnuje čtyřzvukům, jejich charakteristice a úpravě. Za zmínku pak stojí kapitola čtvrtá, jenž pojednává o alterovaných akordech a jejich užití. Následující kapitoly se věnují jak melodickým tónům, přičemž autor věnuje nejrozsáhlejší pozornost průtahu, tak možnostem harmonizace melodie. V doplňku publikace se autor věnuje pojednání o starých tóninách a též modulacích, které autor ukazuje na notových příkladech významných skladatelů romantismu.⁷¹

Ze zajímavostí publikace zmíníme autorův způsob značení souzvuků. Ty značí číslem stupně v tónině, někdy také generálbasovým označením. Výraz harmonické funkce neužívá. Akordy na jednotlivých stupních označuje jako hlavní a vedlejší trojzvuky.

Stupeň	Označení akordů	Název
I.	I.	hlavní trojzvuk
II.	II.	vedlejší trojzvuk
III.	III.	vedlejší trojzvuk
IV.	IV.	hlavní trojzvuk
V.	V.	hlavní trojzvuk
VI.	VI.	vedlejší trojzvuk
VII.	VII.	vedlejší trojzvuk

3.2.4 François-Auguste Gevaert

François-Auguste Gevaert (1828-1908), belgický teoretik, vydal počátkem 20. století své pojednání o harmonii s názvem *Traité d'harmonie, théorique et pratique*.⁷² Z hlediska tématu harmonických funkcí uvedeme několik autorových myšlenek. Vychází z koncepce Jeana Philippa Rameaua a Hugo

⁷⁰ Förster, Josef. *Nauka o harmonii*. Praha: Springer a spol., 1937.

⁷¹ Robert Schumann, Richard Strauss, Zdeněk Fibich, Antonín Dvořák, aj.

⁷² Gevaert, François-Auguste. *Traité d'harmonie, théorique et pratique*. Paris: Henry Lemoine & Cie, 1907.

Riemanna a všechny funkce odvozuje na základě vrstvení čistých kvint vzestupně v durové tonalitě a čistých kvint v mollové tonalitě sestupně. Z toho vyplývá, že vychází z dualistického myšlení. Intervaly čistých kvint následně vyplnil terciemi a získal tak diatonické trojzvuky. Ve své teorii neužívá označení hlavní a vedlejší kvintakordy, nýbrž trojzvuky podstatné, jež označuje jako *accords essentiels* a trojzvuky doplňující, *accords complémentaires*. Akord na III. stupni označuje jako *mediante*⁷³ a symetricky k němu přiřazuje akord na VI. stupni. Akordy v sekundové vzdálenosti vůči tónice označuje termínem *adligato*. V porovnání s teorií Riemanna Gevaert považuje akordy na vedlejších stupních za samostatné. Riemann je vysvětluje v souvislosti s hlavními trojzvuky.

3.2.5 Leoš Janáček

Leoš Janáček (1854-1928) je mezi hudebníky chápán více jako skladatel, než hudební teoretik, do hudební teorie však přispěl několika svými publikacemi,⁷⁴ ve kterých užívá svou osobitou terminologii. Ta je rozdílná jak názvem, tak vysvětlením vůči ustálené terminologii. Jmenujme alespoň některé termíny, užívané v jeho teorii. Jedná se například o termín *spletna*, *sčasování*, *pocit*, *pacit*, *zahušťování*, aj.⁷⁵ Z hlediska zpracovávaného tématu považujeme za nejdůležitější publikaci *Úplná nauka o harmonii*, pocházející z roku 1912.⁷⁶

Publikace je detailně rozvržena do období celkem šestnácti měsíců výuky, přičemž každý okruh témat obsahuje konkrétní počet hodin, určených pro výklad. Autor se ve svých úvahách opírá o hledisko akustické, filozofické, estetické a psychologické. Toto rozvržení je určeno z metodického a pedagogického důvodu. Publikace je členěna podle jednotlivých spojů, od primového po septimový.

Janáček při označení souzvuků používá římské číslice ve spojení s generálbasovým označením.⁷⁷ Souzvuky na prvním a pátem stupni označuje

⁷³ O chromatických mediantách viz. teorie Jaroslava Volka v kapitole 3.2.14.

⁷⁴ Janáček, Leoš. *Hudebně teoretické dílo I.* Praha: Editio Supraphon, 1968.

Janáček, Leoš. *Hudebně teoretické dílo II.* Praha: Editio Supraphon, 1974.

⁷⁵ Janáčkovu hudebně teoretické názvosloví stručně vysvětluje ve své publikaci Jiří Holubec. Viz. Holubec, Jiří. *Česká hudební teorie 20. století. Sondy do stěžejních disciplín.* Ústí nad Labem: Acta Universitatis Purkynianae, 2004. ISBN: 80-7044-619-6, s. 218-224.

⁷⁶ Jedná se o první vydání publikace. V roce 1920 byla vydaná druhá, rozšířená verze.

⁷⁷ Stejně značení též Josef Förster. Viz. kapitola 3.2.3.

jako tónika a dominanta, avšak neužívá je ve smyslu funkčního označení akordu.

„Z V. stupně padáme na I. stupeň. V. stupeň je tudíž prvním harmonickým vrcholem nad I. stupněm, který je tónickým souzvukem, harmonickým dnem.“

„Čtvrtým stupněm cítíme se nejdále od I. stupně, od tónického trojzvuku. Je IV. stupeň nejvyšší vrcholek harmonické plastiky citové.“⁷⁸

Zajímavou myšlenkou je harmonický spoj D - T, označovaný jako *kvartový spoj*. Janáček veškerý harmonický pohyb chápe pouze vzestupně. Za zmínku stojí též uvést emocionální účinek jednotlivých spojů.

Stupeň	Označení akordů	Název
I.	I.	⁻⁷⁹
II.	II.	-
III.	III.	-
IV.	IV.	-
V.	V.	-
VI.	VI.	-
VII.	VII.	-

3.2.6 Otakar Šín

Hudební skladatel, pedagog a teoretik Otakar Šín (1881-1943) se již v dětství věnoval hře na housle a klavír. Jeho otec však jeho nadání a zájem o hudbu nepodporoval a přihlásil ho na *Vyšší průmyslovou školu* v Brně, kde byl však ve studiích neúspěšný. Proto se začal učit sládkem a po vyučení jím stal v pivovaru u Liberce. Zde založil kapelu, která měla úspěch a díky které se rozhodl začít studovat při zaměstnání na *Pražské konzervatoři*. Studoval zde hru na varhany a kompozici a později pokračoval také ve hře na klavír u Josefa Jiráňka.⁸⁰ V roce 1919 se stal na konzervatoři učitelem teoretických předmětů.

⁷⁸ Holubec, Jiří. *Česká hudební teorie 20. století. Sondy do stěžejních disciplín*. Ústí nad Labem: Acta Universitatis Purkynianae, 2004. ISBN: 80-7044-619-6, s. 97.

⁷⁹ Janáček neužívá pro konkrétní akordy slovní označení.

⁸⁰ Český klavírista, skladatel, pedagog a muzikolog.

Za své teoretické dílo byl koncem 30. let zvolen členem České akademie věd a umění a dvakrát získal Státní cenu.

Jako hudební skladatel Šín vycházel z hudby Vítězslava Nováka a Josefa Suka, díky které se seznámil s teoretickými problémy harmonie 20. století. V oblasti hudební teorie se řadí mezi významné představitele, a to hlavně díky několika svým publikacím. Jedná se o následující tituly: *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*,⁸¹ *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*,⁸² *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze*,⁸³ *Všeobecná nauka o hudbě*⁸⁴ a mnoho dalších studií v časopisech a vědeckých sbornících. Nás bude zajímat hlavně oblast harmonie.

První vydání nauky o harmonii vzniklo v roce 1922. Její části však vycházely od roku 1921 v časopisu *Hudební výchova*, konkrétně pod názvem *Harmonie na základě melodie a rytmu*. Šín byl vůbec prvním autorem, který navázal na teorii Hugo Riemanna. Nejprve se jeho teorie držel, později vytvořil svojí koncepci. V prvním vydání publikace jednotlivé akordy značí stejným způsobem, jako výše zmíněný Riemann.⁸⁵

Druhé vydání publikace pochází z roku 1933 a jedná se o zcela nové a samostatné dílo. V textu se proto zaměříme právě na druhé vydání publikace, které je zpracováno systematictěji, než vydání první a představuje jednu z hlavních učebnic harmonie v českém školství. Na publikaci v dalších letech navázal např. Zdeněk Hůla⁸⁶ a Jaroslav Kofroň.⁸⁷

Šín učebnici rozdělil do dvou dílů, vydaných samostatně. Díl první obsahuje metodické vysvětlení témat harmonie a příklady, díl druhý je zaměřený na praktické ukázky jednotlivých okruhů harmonie a cvičné úlohy. První díl je rozdělen na dvě části, z nichž první se věnuje diatonice, druhá chromaticce.

⁸¹ Šín, Otakar. *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1922.

⁸² Šín, Otakar. *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1933.

⁸³ Šín, Otakar. *Nauka o kontrapunktu a fuze*. Praha: Urbánek a synové, 1936.

⁸⁴ Šín, Otakar. *Všeobecná nauka o hudbě jako průprava pro studium nauky o harmonii, o kontrapunktu a o hudebních formách*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1949.

⁸⁵ Podobný způsob značení má ve své teorii Antonín Modr. Viz. kapitola 3.2.11.

⁸⁶ Hůla, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

⁸⁷ Kofroň, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

V úvodu se autor věnuje základním prvkům hudebního tvoření, jakým je tón, akord, dominanta a subdominanta, tónina, tonální a střídavá dominanta a subdominanta, tóniny stejnojmenné a jejich smíšení, konsonance a disonance. Poté se autor věnuje popisu základních hlavních a vedlejších kvintakordů a jejich obrátů. Následuje pojednání o septakordech a nónových akordech. V závěru první části se autor věnuje melodickým tónům a diatonické modulaci. Chromatika se zabývá nejdříve mimotonálními akordy a akordy terciové příbuznosti, dále vysvětlení neapolského a lydického sextakordu, které chápe jako obraty frygického a lydického kvintakordu. Zabývá se též výkladem alterace, popisem chromatické modulace a modulace pomocí alterovaných akordů. V závěru se Šín věnuje informacím o moderní harmonii. Publikace obsahuje též některé kapitoly z hudebních forem, ve kterých autor vychází z publikace *Nauka o hudebních formách*⁸⁸ Karla Bohuslava Jiráka.

Je důležité zmínit, že s Otakarem Šínem přichází do české nauky o harmonii funkčnost. Za základ harmonického myšlení Šín považuje vztah tří hlavních funkcí⁸⁹, od nichž odvozuje všechny harmonické vztahy, včetně charakteristiky nejsložitějších útvarů moderní hudby. Akordy na vedlejších stupních Šín vysvětluje na základě kombinací funkcí hlavních. Druhý stupeň označuje **S**, tedy neúplnou subdominantu, třetí stupeň jako **TD** – tónikodominantu, šestý stupeň pak označením **ST**, tedy subtóniku a sedmý stupeň jako **DS**. V předmluvě však Šín dává pedagogům určitou volnost a zmiňuje, že pokud pedagog upřednostňuje číselné označení stupňů, je to v pořádku. Dodává, že kombinační značení je však vhodnější variantou pro studenty a napomáhá tvoření akordů.

*„Kdyby snad některý učitel pokládal používání zkratek za obtížné, pak nechť použije označování podle stupňů, jak je obvyklé ve starších knihách. Avšak ze zkušenosti vím, že zkratkové označování nečiní žákům obtíží, naopak, často jim výběr akordů při harmonisaci usnadní.“*⁹⁰

Za stěžejní kapitoly publikace považuji, kromě kombinačního vysvětlení akordů, akordy mimotonální, alterované a terciové příbuznosti. Nový přístup má Šín také v kapitole o melodických tónech, kde zmiňuje pojem *zdánlivý*

⁸⁸ Jiráka, Karel Bohuslav. *Nauka o hudebních formách*. 3. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1939.

⁸⁹ Myšleno tónika (T), dominanta (D) a subdominanta (S) a vychází tak z Riemannova myšlení.

⁹⁰ Šín, Otakar. *Úplná nauka o harmonii*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1933, s. 4.

*kvartsextakord*⁹¹ a v modulaci, která dle něj probíhá na základě funkčního přehodnocení akordu. Oceňuji autorův nástin moderní harmonie, ve kterém se vyjadřuje například k celotónovým stupnicím a kvartvým soustavám. Za přínosnou dodatkovou kapitolu považuji též harmonizaci ve starých tóninách, harmonizaci gregoriánského chorálu, kostelních písní a protestanského chorálu. Zařazením těchto kapitol se autor, dle mého názoru, snažil u žáků rozvíjet latentní harmonii. Jelikož má harmonie úzký vztah s naukou o hudebních formách, Šín do výkladu některá témata hudebních forem zařazuje a všímá si též vztahu harmonie a rytmu.

Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu Otakara Šína je velmi povedenou učebnicí harmonie. Ve srovnání s původním, prvním vydáním, je více systematická. Jednotlivá témata jsou za sebou vhodně, logicky řazena a také srozumitelně vysvětlena. Nevýhodou pro současné čtenáře může být však zastaralejší jazyk, který je však oproti prvnímu vydání jednodušší na čtení.⁹² Svůj zavedený kombinační systém značek autor též srozumitelně vysvětluje a odůvodňuje. Lze si všimnout, že druhé vydání nauky o harmonie prošlo velkou změnou k lepšímu. Autor navíc, kromě již výše zmíněných kladů, v tomto vydání tentokrát vhodně zařadil notové příklady přímo do textu. V následující tabulce přiblížíme autorův kombinační způsob značení akordů na jednotlivých stupních a následně jej detailně dovysvětlíme.

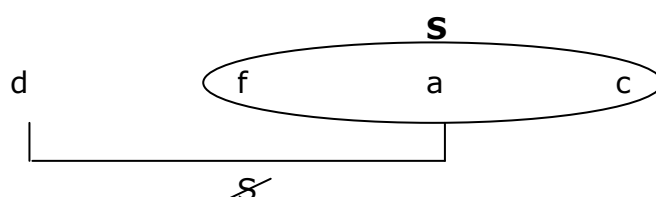
Stupeň	Funkční označení	Název
I.	T, °T	základní akord
II.	D, S, °S	vedlejší kvintakord
III.	TD, °TD°	vedlejší kvintakord
IV.	S, °S	základní akord
V.	D, °D	základní akord
VI.	ST, °ST°	vedlejší kvintakord
VII.	D, °D, °S	vedlejší kvintakord

⁹¹ Myšleno kvartsextakord průtažný na dominantě.

⁹² Například v prvním vydání autor používá název tvrdá tónina, namísto durové. Ve druhém vydání už pracuje s pojmem durová stupnice.

Symbol kroužku Šín používá ke znázornění funkce v mollovém tónorodu. U akordu druhého stupně si lze povšimnout dvojího označení. Funkční označení \mathbb{D} Šín používá pouze v případě, pokud se akord druhého stupně vyskytuje bezprostředně před dominantou. Pokud je rozveden do jakéhokoliv jiného akordu, je označen jako \mathcal{S} , popř. $^{\circ}\mathcal{S}$. Přeškrnutí písmen značí neúplnost akordu vůči hlavním harmonickým funkcím a též vynechání subdominantní kvinty.

Př. č. 7 – Schéma odvození neúplné subdominanty



Stejným způsobem autor označuje ostatní stupně v tónině durové a mollové. V případě, že je funkce označena přeškrtnutím dvou funkcí hlavních, např. \mathbb{TD} , styl přeškrtnutí znázorňuje vynechání intervalu primy z tóniky a intervalu kvinty z dominantní funkce.

Nyní se vrátíme ke dvěma akordům, jejichž pojetí, jak se předvedíme později, jsou v hudební teorii různorodá. Jedná se o frygický a lydický akord. Šín se k oběma akordům ve své publikaci vyjadřuje. Frygický akord nazývá jako *trojsubdominanta*, s funkčním označením \mathbb{T} ,⁹³ vzniklý kombinací citlivých tónů klesajících. Lydický akord Šín označuje jako *trojdominanta*, s funkčním označením \mathbb{F} , vzniklá na základě kombinace citlivých tónů stoupajících. Jejich důležitost přisuzuje hlavně v užití při stavbě alterovaných akordů. V praxi častěji používaným tvarem těchto akordů je první obrat, tedy sextakord. První obrat frygického akordu autor označuje jako neapolský sextakord s funkční značkou \mathbb{T}^6 . Jedná se o sextakord na sníženém druhém stupni. Lydický sextakord je první obrat mollového akordu na sedmém stupni, který obsahuje charakteristický interval zv. 4 lydické stupnice. Šín jej označuje jako $^{\circ}\mathbb{F}^6$.⁹⁴

Šínův systém harmonických funkcí v následujících letech převzal například Zdeněk Hůla, či ve svém pozdějším období tvorby též Karel Risinger.⁹⁵

⁹³ Šipka značí tíhnutí do tóniky.

⁹⁴ Šipka opět značí směr rozvodu citlivých tónů.

⁹⁵ Oběma autorům budeme v této kapitole věnovat pozornost.

3.2.7 Alois Hába

Alois Hába (1893-1973) patří mezi průkopníky mikrotonální hudby. Do oblasti hudební teorie přispěl svou publikací *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, čtvrttónové, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*.⁹⁶ V českém jazyce vyšla poprvé v roce 2000 a je rozdělena do tří částí – *Melodické a harmonické základy diatonické a chromatické tónové soustavy*, *Melodické a harmonické základy čtvrttónové soustavy* a *Melodické a harmonické základy třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*.

Ačkoliv jeho teorie vychází z jiného principu, mikrintervalové hudby, v publikaci je též zmínka o harmonické funkci. Hába konkrétně hovoří o dominantní funkci, kterou označuje V. stupeň z durové i mollové stupnice, včetně jeho obrátů. Zajímavá myšlenka je o závěrečném akordu, tónice, kdy autor zmiňuje: „...každého souzvuku lze použít jako tóniky a závěrečného souzvuku.“⁹⁷

3.2.8 Zdeněk Hůla

Zdeněk Hůla (1901-1986) přispěl do oboru hudební teorie několika svými významnými publikacemi. V 50. letech vydal *Nauku o harmonii* a *Základy hudební nauky, intonace, rytmu, taktovací techniky a pěvecké výchovy pro vedoucí pěveckých souborů*.⁹⁸ V 80. letech je dále významná jeho publikace *Nauka o kontrapunktu*.⁹⁹ Téma harmonických funkcí se objevuje ve spojitosti s harmonií, proto se zaměříme na autorovy myšlenky v souvislosti s *Naukou o harmonii*.

Hned v úvodní kapitole, se autor vyjadřuje k tónice. „*Základní tón tóniny, kterým melodie nejčastěji začíná a do něhož se po svém rozvinutí vrací,*

⁹⁶ Hába, Alois. *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, čtvrttónové, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy*. Jinočany: H&H, 2000. První vydání vyšlo v Lipsku, roku 1927.

Hába, Alois. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-tonsystems*. Leipzig: Fr. Kistner & C. F.W. Siegel, 1927.

⁹⁷ Tamtéž s. 64.

⁹⁸ Hůla, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Hůla, Zdeněk, Etlíková, Pavdomila, Vrchotová-Pátová, Jarmila. *Základy hudební nauky, intonace, rytmu, taktovací techniky a pěvecké výchovy pro vedoucí pěveckých souborů*. Praha: Orbis, 1959.

⁹⁹ Hůla, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985.

nazývá se *tonika*.¹⁰⁰ V harmonickém významu je tónikou označovaný akord na prvním stupni. Hůla se zaměřuje též na psychologický význam tóniky, jakožto klidového akordu, a ostatních akordů reprezentujících napětí. Dva reprezentanty hlavních kvintakordů odvozuje kvintovou příbuzností vůči tónice. Směrem vzestupně se jedná o dominantu (D) a sestupně o subdominantu (S). Pro přehled značení jednotlivých akordů uvedeme tabulku.

Stupeň	Funkční označení	Název
I.	T, °T	hlavní kvintakord
II.	ID, S, °S	vedlejší kvintakord
III.	TD, °TD°	vedlejší kvintakord
IV.	S, °S	hlavní kvintakord
V.	D, °D	hlavní kvintakord
VI.	ST, °ST°	vedlejší kvintakord
VII.	D, °D, °S	vedlejší kvintakord

Jak jsme již zmínili, Hůla vychází z myšlenek Otakara Šína, tudíž užívá stejný styl značení jednotlivých akordů. Rozdílem je pouze označení akordů na I., IV. a V. stupni, které Hůla na rozdíl od Šínova pojetí označuje jako hlavní kvintakordy, namísto akordů základních. Za zmínku stojí též odvození pomocných funkcí, myšleno frygického a lydického akordu.

Hůla oba akordy odvozuje terciovou stavbou. Tón des z frygického akordu je dle něj vysvětlitelný jako tercie přirozené subdominanty vztahující se k subdominantní tónině a tón h z lydického kvintakordu je vysvětlitelný jako tercie durové dominanty. Ve značení obou akordů se shoduje s Otakarem Šínem a frygický akord označuje F , sextakord pak F^6 , či N^6 . Lydický akord označuje F^\flat , sextakord $\text{F}^\flat 6$, či L^6 .

¹⁰⁰ Hůla, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 15.

3.2.9 Karel Risinger

Významným autorem v souvislosti s tématem harmonických funkcí je Karel Risinger (1920-2008). V textu se zaměříme celkem na tři jeho publikace, věnující se tématu harmonických funkcí, a to *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality*, *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě* a *Harmonické funkce a značky*.¹⁰¹ Pokusíme se vystihnout hlavní myšlenky jednotlivých textů a přiblížit tak vývoj autorova myšlení.

Karel Risinger byl český hudební skladatel 20. století, který je však známý hlavně svým přínosem v hudebně teoretické oblasti. Mezi jeho nejvýznamnější odborné publikace patří *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*, *Nauka o harmonii XX. století*, *Nauka o kontrapunktu XX. století*¹⁰² a další. Napsal také množství studií a statí, často zaměřených na problematiku harmonie.¹⁰³ Odborné publikační činnosti se Risinger věnoval od poloviny 50. let 20. století.

Chronologicky nejstarší publikace zabývající se funkčností vznikla v roce 1957. Autor v ní vychází ze shrnutí svých dosavadních prací, a to *Hudební teoretické základy*¹⁰⁴ a *Základní harmonické funkce z hlediska soudobé diatoniky* (1954). Autorovým cílem je uvést akordické tvary do vztahu k tónice durové nebo mollové. Již Skuherský se ve své výše zmíněné publikaci vyjadřuje, že každý akordický druh lze spojit s každým. Risinger si stanovil dva teoretické předpoklady, ze kterých při svých úvahách vycházel - neposuvnost hranice mezi konsonancí a disonancí, dále pak princip harmonické inverze v pojetí Karla Janečka.¹⁰⁵ Risinger dále rozlišuje hudbu funkční, tedy tu, ve které je pevně určena tonalita a hudbu bezfunkční, ve které tonalitu nelze určit.

¹⁰¹ Risinger, Karel. *Nástin obecně funkčního systému rozšířené tonality*. Praha: Knihnice Hudebních rozhledů, 1957.

Risinger, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

Risinger, Karel. *Harmonické funkce a značky*. Praha: Academia, 1966.

¹⁰² Risinger, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.

Risinger, Karel. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Supraphon, 1978.

Risinger, Karel. *Nauka o kontrapunktu XX. století*. Praha: Panton, 1984.

¹⁰³ Například Risinger, Karel. „Zahuštěné akordy a otázka konsonance a disonance v soudobé hudbě“. In: *Hudební věda*. č. 4, 1965, či Risinger, Karel. „Metodika výuky evropské harmonie XX. století“. In: *Živá hudba V*. Praha: SPN, 1973.

¹⁰⁴ Jedná se o název autorovy disertační práce, kterou v roce 1947 ukončil muzikologická studia.

¹⁰⁵ Zde vychází z myšlenek Karla Janečka, viz kap. 3.2.12.

Funkci definuje jako „akordický prvek, jehož vztah k tónice je nepřevoditelný na obdobný vztah jednoho nebo více akordických prvků jiných.“¹⁰⁶ Základem tonality je tónika (T), jež je určena několika způsoby - melodicky, harmonicky, rytmicko-metricky, či formálně. Co se týče poměru ostatních harmonických funkcí k tónice, Risinger vychází ze dvou aspektů. Nejprve jaký je poměr základního tónu vůči tónice a dále pak jak důležité jsou jednotlivé melodické tóny vůči některému tónu tóniky¹⁰⁷. Sem autor zařazuje pouze poměr vrchní kvinty a velké tercie vůči základnímu tónu. Tóniku ideálně nejlépe charakterizují ty funkce, které spojují oba aspekty.

Při výkladu harmonických funkcí Risinger vychází z kvintového kruhu a hudební praxe, kterou považuje za nepostradatelnou. Při značení jednotlivých funkcí používá hned několik typů. **Číselné značení** je z hlediska praxe nejjednodušší a funkce jsou pak označovány podle intervalu, který je ve vztahu vůči základnímu tónu tóniky. Arabskými číslicemi autor označuje interval m. 2, m. 3, č. 4, zm. 5, m. 6 a m. 7. Římskými číslicemi pak označuje ostatní intervaly, tedy v. 2, v. 3, zv. 4, č. 5, v. 6 a v. 7. Kromě funkčního označení Risinger užívá také **písmenné značení**. To využívá hlavně při určení durového a mollového akordu, který má mnohdy zcela jiný výrazový vztah k tónice. Třetí typ je značení **složené**, vycházející z číselného označení a písemného, například spojení římské číslice s písmeny D, S, F, L.¹⁰⁸ Za základní harmonické funkce Risinger označuje tóniku, dominantu, subdominantu, frygickou a lydickou funkci (T, D, S, F, L) a k nim pak přiřazuje funkce další. Risinger však pětifunkční systém nepovažuje za uspokojivý a v této publikaci proto rozlišuje celkem patnáct harmonických funkcí. To znamená, že každý stupeň ve stupnici má svou samostatnou funkci.¹⁰⁹ Ačkoliv Risinger později od tohoto patnáctifunkčního systému opustil, pro komplexnost zpracovávaného tématu považuji za zajímavou informaci se také tomuto způsobu myšlení věnovat a alespoň krátce jej okomentovat v několika odstavcích.

¹⁰⁶ Risinger, Karel. *Nástin obecně funkčního systému rozšířené tonality*. Praha: Knihovna Hudebních rozhledů, 1957, s. 15.

¹⁰⁷ Risinger též poukazuje na příklady příbuznosti, ve kterých vychází z alikvótní řady.

¹⁰⁸ Všechny funkce lze totiž přiřadit k těmto čtyřem funkcím – dominantu, subdominantu, frygická a lydická funkce

¹⁰⁹ U akordu na II. a VII. stupni rozlišuje dvě podoby akordu a každou z nich označuje jinou funkční značkou. U tritonové funkce jsou též dvě podoby, proto není počet funkcí celkem 12, ale 15.

Tónika je kvintakord prvního stupně a mezi ostatními funkcemi má důležité postavení. Touto funkcí autor značí durový i mollový kvintakord jak v tonalitě durové, tak mollové.

Dominanta je kvintakord na pátém stupni, který je z důvodu historické praxe výraznější jako durový kvintakord. Mollový kvintakord je méně účinný

Subdominanta je kvintakord na čtvrtém stupni, který zcela vyhovuje prvnímu výše zmíněnému principu.

Funkce frygická je mollový kvintakord na sedmém stupni¹¹⁰ aiolské mollové stupnice a na sníženém sedmém stupni durové stupnice. Frygická funkce splňuje druhý princip vztahu vůči tónické primě. Dle autora je funkce účinnější v durové tonalitě. V tonalitě mollové působí funkce spíše jako spojení vedlejších kvintakordů. V případě akordu b – des – f autor zavádí další funkci, a to vzhledem k tomu, že tento akord neplní ani jeden z principů a akord není durovou obměnou frygické funkce. Tuto funkci tudíž označuje jako **mixolydickou**. Název je odvozený podle mixolydické septimy.

Lydická funkce je kvintakord na druhém stupni durové i mollové tonality. Tato funkce splňuje druhý princip funkčního vztahu. Risiger podobně jako jsme zmínili u akordu b-des-f, i zde zavádí u akordu d-fis-a, směřujícímu do mollového kvintakordu c-es-g novou funkci **dóorskou**. I zde je to z důvodu oslabení jednoho z principů. Ve funkčním označení akordu je vyznačena spojitost s dominantním akordem, kdy vytváří velký nónový dominantní akord.

Funkce hypofrygická je akord na vrchní malé tercii vůči základnímu tónu tóniky. Název je odvozen podle umístění akordu v těsné blízkosti vůči frygické funkci.

Funkce hyperlydická je kvintakord na spodní malé tercii, jehož název vychází z funkce lydické. Oba akordy ve spojení vytváří nónový akord.

Vrchní tercová funkce je kvintakord, ležící ve vzdálenosti velké tercie vůči základnímu tónu tóniky. Ve své kvintě obsahuje citlivý stoupající a tudíž má spíše dominantní charakter.

Spodní tercová funkce se nachází na spodní velké tercii. Jedná se o akord as-c-es. Svým charakterem se pojí k subdominantní funkci.

Funkce vrchního citlivého tónu leží na vrchní malé sekundě.

¹¹⁰ Zde si následně všimneme rozdílu pojetí Karla Janečka, viz. kap. 3.2.12.

Funkce spodního citlivého tónu je kvintakord durový a mollový na spodním citlivém tónu durové tonality a mollový kvintakord na stejném stupni v tonalitě mollové. Nachází se v těsné blízkosti mezi dominantou a lydickou funkcí.

Funkce tritonové jsou kvintakordy, ležící vůči tónice ve vzdálenosti intervalu zmenšené kvinty a zvětšené kvarty. Podle toho, ve kterém intervalu jsou použity, mají své specifické funkční označení. V následující tabulce jsou znázorněny jednotlivé akordy a jejich funkční označení.¹¹¹

¹¹¹ Holubec, Jiří. *Česká hudební teorie 20. století. Sondy do stěžejních disciplín*. Ústí nad Labem: Acta Universitatis Purkynianae, 2004, s. 112.

Př. č. 8 – Přehled jednotlivých harmonických funkcí a jejich značení¹¹²

funkce	akord	značka (a, b, c)			fce v:
tónika	c - e - g	I	T		±
	c - es - g	I ^o	T ^o		±
dominanta	g - h - d	V	D	VD	±
	g - b - d	V ^o	D ^o	V ^o D	±
subdominanta	f - a - c	4	S	IVS	±
	f - as - c	4 ^o	S ^o	IV ^o S	±
frygická	b - des - f	7 ^o	F	VII ^o F	±
mixolydická	b - d - f	7	§	VIIS	+
lydická	d - fis - a	II	L	IIL	±
dórská	d - f - a	II ^o	D ^o	II ^o S	-
hypofrygická	es - g - b	3	F	IIIF	+
	es - ges - b	3 ^o	F ^o	III ^o F	±
hyperlydická	a - cis - e	VI	L	VIL	±
	a - c - e	VI ^o	L ^o	VI ^o L	-
vrchní tercová	e - gis - h	III	t	IIID	±
	e - g - h	III ^o	t ^o	III ^o D	-
spodní tercová	as - c - es	6	‡	VIS	+
	as - ces - es	6 ^o	‡ ^o	VI ^o S	±
vrchního cítl. tónu	des - f - as	2	∩	IIF	+
	des - fes - as	2 ^o	∩ ^o	II ^o F	-
spodního cítl. tónu	h - dis - fis	VII	C	VIIIL	+
	h - d - fis	VII ^o	C ^o	VII ^o L	-
tritonová na zm. kvintě	ges - b - des	5	∩	VF	±
	ges - heses - des	5 ^o	∩ ^o	V ^o F	-
tritonová na zv. kvartě	fis - ais - cis	IV	C	IVL	+
	fis - a - cis	IV ^o	C ^o	IV ^o L	±

¹¹² Značka (a, b, c) znázorňuje výše zmíněné tři typy značení. Písmeno C je odvozeno od citlivého tónu.

Seznámili jsme se s druhy harmonických funkcí, jež Risinger v první ze svých publikací zabývající se funkčností rozlišuje. Nyní poukážeme na způsoby jejich třídění. Risinger rozlišuje celkem čtyři hlediska. Nejprve podle účinnosti vztahu k tónice, podle přiřaditelnosti k funkcím nejzákladnějším, podle vztahu k tonalitě a podle harmonické a melodické souměrnosti. Každé hledisko dále detailněji třídí a to v prvním případě například podle toho, do jaké míry naplňují výše zmíněné principy.

Akordy, jež Risinger nezařadil mezi hlavní funkce, označuje jako akordy vedlejší. U nich připouští kombinační i zástupný výklad a doporučuje akordy označit podle převažujícího principu.¹¹³ Složitější akordy doporučuje označovat kombinačním způsobem, vycházejícím ze Šínovy teorie, jednodušší kvintakordy pak zástupným způsobem, z důvodu jejich jednoznačné přiřaditelnosti k jedné z hlavních funkcí. Nutno zmínit, že podobným způsobem se Risinger vyjadřuje k septakordům, nónovým akordům a částečně akordům alterovaným.

Chronologicky další vydaná publikace *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě* myšlenkově navazuje na publikaci předchozí. Jedná se o přípravnou hudebně teoretickou studii k nauce o soudobé harmonii. Autor i zde charakterizuje základní harmonické funkce. U každé z funkcí uvádí definici, její rody a druhy a zástupce. Tentokrát však užívá pouze písmenného funkčního označení akordu. Pro příklad uvedeme několik akordů a jejich funkční písmenné označení, jež následně okomentujeme.¹¹⁴

¹¹³ Například akord a-c-e v C dur je chápáný spíše jako zástupce T, než jako kombinace subdominanty a tóniky.

¹¹⁴ Risinger, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 11-12.

Př. č. 9 - Přehled jednotlivých akordů a jejich značení

Akord:	Značka kombinační:	Značka jednofunkční:	Tonalita:
<i>a-c-e</i>	ST	T	dur
<i>es-g-b</i>	°TĐ°	T°	moll
<i>h-d-f</i>	DŠ, DĐ°	D	dur, moll
<i>g-h-dis</i>	ĐC		dur
<i>g-h-d-f</i>	DŠ, DĐ°	D⁷	dur, moll
<i>d-f-as-c</i>	ŠS°, ĐS°	°S⁺⁷	dur, moll
<i>h-d-f-as</i>	DŠ°		dur, moll
<i>d-f-a-c</i>	ŠS°, ĐS	S⁺⁷	dur, moll
<i>g-b-d-f</i>	°DŠ, °DĐ°	°D⁷	dur, moll
<i>c-e-g-h</i>	TĐ	T⁷	dur
<i>c-es-g-h</i>	°TĐ		moll
<i>as-c-e-g</i>	°ST		dur
<i>g-h-d-f-a</i>	DŠ, DĐ°	D⁹	dur, moll
<i>g-h-d-f-as</i>	DŠ°	D^{9̂}	dur, moll
<i>b-d-f-as-c</i>	ŠS°, °ĐS°	°S⁺⁹	dur, moll
<i>g-h-d-f-a-c</i>		DS	dur
<i>g-h-d-f-a-c-e</i>		DŠT	dur
<i>d-fis-a</i> (mimotonální dominanta)		(D)	dur, moll
<i>c-d-e-g</i> (zhuštěná tónika)		T⁽²⁾	dur
<i>a-c-d-e-g</i>		ŠT⁽⁴⁾	dur

Znaménko + označuje přidanou spodní septimu, či nónu vůči určité funkci. Číslice v závorce značí tón, kterým je funkce zahuštěna. Funkční označení v kulaté závorce značí mimotonální funkci. Kroužek v horním indexu vyjadřuje mollový charakter funkce, háček pak vedlejší kvintakord ležící buď o tercii výš, nebo níž nežli daná funkce. Přeskrtnutí jednotlivých písmen znamená vynechání některého tónu funkce.¹¹⁵

Při náhledu na značení jednotlivých akordů u Karla Risingera lze konstatovat, že značení je velmi rozmanité, složité a při výuce harmonie velmi nepraktické. Ve srovnání s předchozí publikací se v této autor více věnuje

¹¹⁵ Viz. Šínovo pojetí v kap. 3.2.6.

praktickým ukázkám konkrétních funkcí ve skladbách skladatelů 20. století.¹¹⁶

Tónika představuje klidový akord, užívaný především v závěru hudební věty. Za speciální druh autor zmiňuje zahuštěnou tóniku, jež je v soudobě hudbě častá.¹¹⁷

Nejčastějším zástupcem tóniky je akord na sníženém VI. stupni v durové tonalitě a výjimečně na zvýšeném VI. stupni v mollové tonalitě, tedy hyperfrygická funkce. **Dominanta** je zde chápána jako akord, který navozuje nastupující tóniku jak harmonicky, melodicky, tak dynamicky. Nejčastějším zástupcem je pak septakord, či nónový akord na sedmém stupni, výrazněji pak septakord na VII. stupni se zvýšenou kvintou, či obecně akordy na III. stupni.

Subdominanta stojí vůči tónice tak, jako tónika vůči dominantě. Obsahuje tón, který leží o sekundu níž než prima dominanty. Neobsahuje citlivý tón a mnohdy bývá využívána jako alterovaný akord na těch místech, kde se ve vztahu k tónice dominantní harmonie nehodí. Jejím nejčastějším zástupcem je akord VI. stupně, jehož tón leží o velkou tercii níže než prima tóniky. Velkou pozornost autor věnuje frygické a lydické funkci a jejímu využití v soudobé hudbě. **Frygická funkce** je v hudbě 20. století často v podobě s přidanou kvartou.

„Důvody, pro které označuji za frygickou funkci shora zmíněný kvintakord a nikoliv kvintakord na sníženém druhém stupni (pojetí Šínovo a Janečkovo), jsou stručně řečeno tyto: kvintakord frygického sedmého stupně je historicky (jakožto typická frygická kadence vůči prvnímu stupni) starší, než kvintakord sníženého druhého stupně. Objevuje se již v době vokální polyfonie. Kromě toho počíná být opět významným výrazovým prvkem v hudbě novější a soudobé.“¹¹⁸ Zástupce tvoří nejčastěji akord obsahující spodní malou a vrchní velkou sekundu k základnímu tónu.¹¹⁹

¹¹⁶ Např. Josefa Suka a jeho klavírního cyklu „*O matince*“ „*Kdysi z jara*“.

¹¹⁷ Jedná se převážně o zhuštění akordu pomocí intervalu sekundy, sexty, septimy či kombinace durového a mollového akordu.

¹¹⁸ Risinger, Karel. *Nástin obecně funkčního systému rozšířené tonality*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1957, s. 19.

¹¹⁹ Jedná se o typický prvek frygické funkce, tedy N⁶, či durový akord na sníženém třetím stupni (hypofrygická funkce).

Lydická funkce je akord často využívaný v lidové hudbě. Jejím zástupcem bývá nejčastěji mollový kvintakord na VI. stupni, zmenšený kvintakord, či septakord na IV. stupni.¹²⁰

Poslední z publikací, věnující se harmonickým funkcím nese název *Harmonické funkce a značky*. Autor opět navazuje na předchozí studie, po jejichž vydání se potýkal s množstvím připomínek a námitek vyslovených především Karlem Janečkem a Jaroslavem Volkem.¹²¹ V této studii tedy přináší zcela nové pohledy na jevy, které již dříve popsal. Publikace je rozdělena na tři hlavní kapitoly, a to *Funkční principy a stupně tonality*, *Stupně funkčního výkladu a popisu* a *Shrnutí*.

V první kapitole Risinger zmiňuje, jakým způsobem se jeho názory na harmonicko funkční systém vytvářely. Jako zajímavost uvádí, že jeho studie *Nástin obecného funkčního systému rozšířené tonality* vznikla dříve, publikovaná však byla až po úpravě jeho studie *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Autor v kapitole popisuje dvojí druh funkčního vztahu – poměr základního tónu určitého kvintakordu k základnímu tónu tóniky a plná účinnost harmonické inverze, a kromě toho také v jakých smyslech může být harmonická funkce chápána. Zde se vyjadřuje o nejobecnějším pojetí, postupně zmiňuje pojetí detailnější. Risinger se dále v této kapitole věnuje celkem čtyřem stupňům tonality:

1. čistě diatonický durový a mollový
2. smíšený diatonický dur-mollový
3. alterovaně chromatický durový a mollový
4. enharmonicko chromatický dur-mollový

V textu konkrétně popisuje, jakými způsoby je daná tonalita harmonicky vyčerpaná. Například u čistě diatonické durové a mollové tonality to jsou celkem tři funkce, a to tónika (T), subdominanta (S) a dominanta (D). Detailněji se však zabývá čtvrtým stupněm, u kterého se vyjadřuje k různým pojetím a srovnává zde, mimo jiné, myšlenky Karla Janečka a Jaroslava Volka.

¹²⁰ Zde chybí detailnější důvod označení lydické funkce, jedná se však o historické hledisko.

¹²¹ O obou autorech bude ještě v této kapitole zmínka.

Celá první kapitola je pojata spíše jako diskusní stať. Risinger na konci kapitoly zmiňuje, že jeho hlavním cílem v publikaci je právě oblast enharmonicko-chromatické dur mollové tonality, u které se zaměřuje na popis různých stupňů výkladu. Na tu je zaměřena celá druhá kapitola.

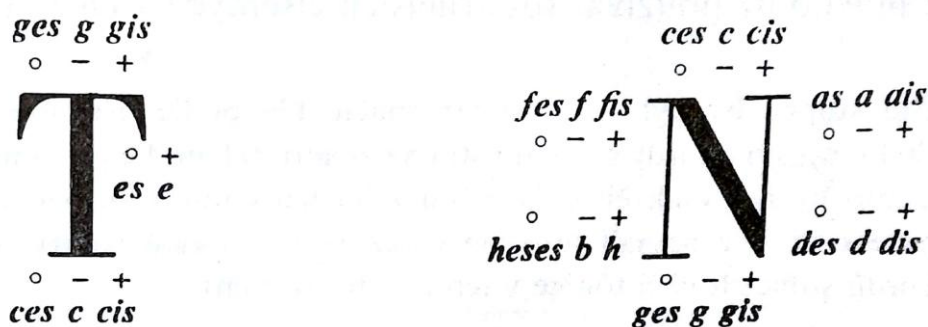
Autor v ní vychází ze dvou základních parametrů. První z nich je stupeň určitosti a diferenciací tonálního výkladu enharmonicko-chromatické soustavy, tedy aspekt hudebně výrazový. V rámci tohoto parametru Risinger odlišuje celkem pět stupňů, týkající se pohybového směřování akordů a jejich tónů k tónice. Druhý parametr obsahuje celkem čtyři pojetí harmonické funkce:

1. Funkce je chápána jako pohybová tendence a její určení není vázané na přítomnost určitých tónů v akordu.
2. Funkce obsahuje jeden tón, který určuje směr pohybu.
3. Funkce obsahuje dva tóny, které určují směr pohybu.
4. Funkce je identifikovaná konkrétním kvintakordem.

Následně se Risinger v textu věnuje detailněji jednotlivým stupňům. U každého uvádí, za jakého předpokladu a ve které době byl použitelný v praxi. V rámci jednotlivých stupňů Risinger vytváří vlastní značení jednotlivých harmonických funkcí a uvádí jejich následný popis. Kapitola je velmi bohatá na autorovy vlastní tabulky a komplikovaná schémata, ve kterých uvádí, jakými způsoby lze každý tón chápat v rámci daného stupně výkladu. Jedná se však o složité, těžko zapamatovatelné a velmi nepraktické značení.

Pro konkrétnější vysvětlení uvedeme krátké příklady jednotlivých stupňů. První stupeň prvního parametru spočívá na principu tonálního centra (T) a dále ostatních souzvuků, které nejsou tímto centrem a jsou mu funkčně podřazeny. Pro tyto souzvuky Risinger volí označení N, jakožto netóniku, netónické funkce. Ta je charakterizována obecně septakordem sedmého stupně v nejrůznějších konkrétních podobách. Ty ještě Risinger dále třídí na formu hlubokou (°), střední (-) a vysokou (+) podle toho, jaký konkrétní tón je v akordu obsažen.

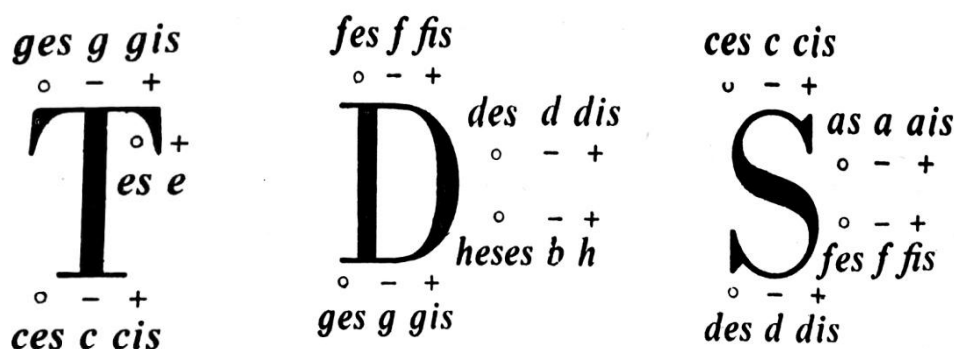
Př. č. 10 – Ukázka značení tóniky a netóniky ¹²²



Tónická prima je znázorněna pod písmenem T, kvinta nad písmenem a tercie vedle písmena T. V případě netóniky je značení následující – VII. stupeň je znázorněn vlevo dole, IV. stupeň vlevo nahoře, VI. stupeň vpravo nahoře a II. stupeň vpravo dole. Pokud je netónika rozšířena o tóny kvinty, či oktávy, tóny jsou uvedeny buď pod, nebo nad písmenem.

Druhý stupeň prvního parametru vychází z předpokladu, že jednotlivé akordy budou zařazeny do třífunkčního systému, tedy tóniky, dominanty a subdominanty.

Př. č. 11 – Ukázka různých forem akordů třífunkčního systému¹²³

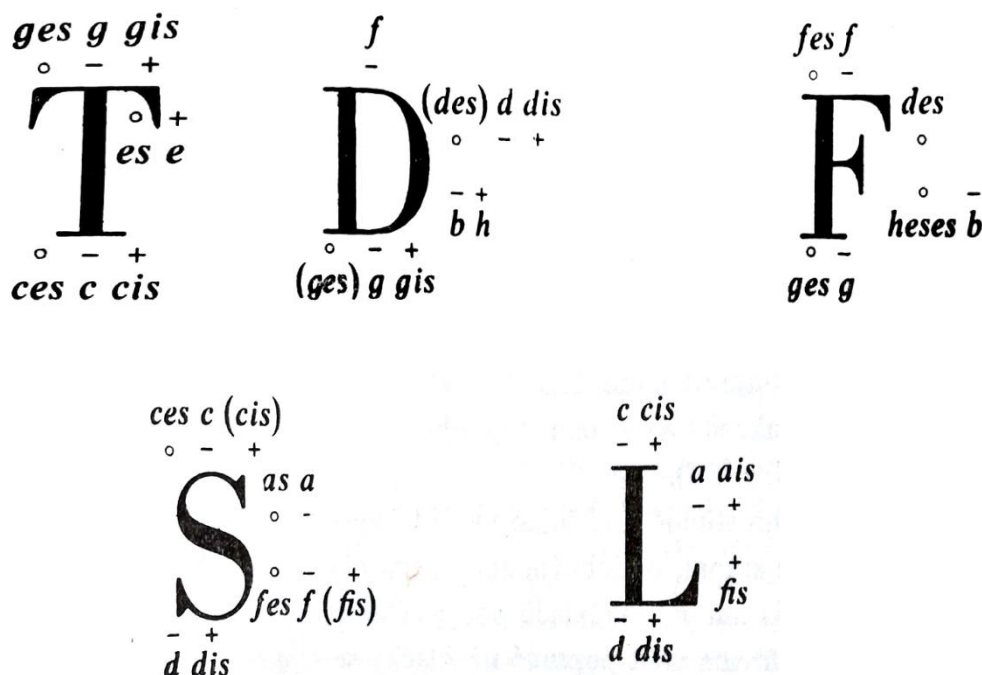


Třetí stupeň prvního parametru připouští ke třem funkcím také funkci frygickou a lydickou. Jednotlivé akordy jsou tudíž přiřazeny do pětifunkčního systému. Risinger uvádí následující schéma.

¹²² Risinger, Karel. *Harmonické funkce a značky*. Praha: Academia, 1966, s. 25.

¹²³ Tamtéž s. 32.

Př. č. 12 – Ukázka různých forem pětifunkčního systému ¹²⁴



Čtvrtý stupeň je založený na principu, že každý akord, jehož tercií je nový chromatický tón, je značený jako samostatná funkce. Jednotlivé funkce pak řadí stejným způsobem, jak jsme již dříve nastínili v první z Risingerových publikací.

V závěrečné kapitole se autor věnuje odlišnosti svého pojetí frygické a lydické funkce s výkladem Karla Janečka a Emila Hradeckého. Ve svém pojetí zohledňuje historické hledisko pojetí obou akordů v církevní modalitě. U frygického akordu je tercií akordu charakteristický interval frygické stupnice, u lydického akordu je tercií akordu charakteristický interval stupnice lydické.

3.2.10 Emil Hradecký

Emil Hradecký (1913-1974), významný český hudební skladatel, muzikolog a pedagog, je v oblasti hudební teorie známý díky své publikaci *Úvod do studia tonální harmonie*.¹²⁵ Publikace je rozdělena do dvou hlavních částí, do

¹²⁴ Tamtéž s. 37.

¹²⁵ Hradecký, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1960.

části historické a systematické. Z celkového počtu téměř tříset stran je větší důraz kladen na část historickou.

Úvodní poznámky autor rozčlenil do pěti okruhů a věnuje se v nich například významu slova harmonie, kde se kromě hudby dotýká též filozofie a matematiky. Pojetí harmonie dělí na praktické a teoretické a pro každé z nich uvádí konkrétní předpoklady.¹²⁶ Autor se zmiňuje také o literatuře v oblasti harmonie, kterou člení na prakticky chápanou harmonii a harmonii vědeckou. Účelem publikace není příručka harmonické praxe, nýbrž seznámení s některými hlavními otázkami teoretické harmonie. Hradecký též zdůrazňuje, že publikace je cílena i nezkušeným zájemcům.

Historická část publikace obsahuje například tyto kapitoly: *Skryté kořeny harmonie*, *Zrání harmonie*, či *Zlatý věk harmonie*. Jedná se o chronologický vývoj od doby románské a gotické do hlavních směrů 19. století.

V souvislosti s harmonií zmiňuje vůbec první autory, kteří se jí teoreticky zabývali.¹²⁷ Kapitola *Zrání harmonie* shrnuje hudbu barokní a klasicistní, až do období počátku 19. století. Autor v ní mimo jiné poukazuje na vůbec první pojmenování tonální harmonie. Harmonii obecně vyzdvihuje jako základ hudebního výrazu a v souvislosti s jejím vývojem zmiňuje vznik continua, které má v monodii velký význam. Velkou část textu věnuje autor Jeanu Philippovi Rameauovi,¹²⁸ který chápe harmonii jako aplikovanou matematiku a mimo jiné definoval tóninu jako produkt tří hlavních trojzvuků. Rameau se též zasloužil o vznik trojzvuku s přidanou sextou, který Hradecký neopomíná. Věnuje se vzniku pojmu tonalita¹²⁹ a poukazuje na významné české hudební teoretiky 20. století¹³⁰

Druhá hlavní část je systematická. Jejím cílem je seznámit čtenáře s konkrétními základními harmonickými vztahy. Při srovnání s předchozí částí, jež byla spíše popisná a vyprávěcí, se systematická část jeví jako úvahová. Autor se v ní věnuje též zkoumanému tématu.

¹²⁶ Praktické vyžaduje vrozené nadání, teoretické pak nutnost přirozené inteligence a pochopení.

¹²⁷ Jsou to například Johannes de Muris, Johannes Tinctoris a Gioseffo Zarlino. U všech popisuje hlavní náplň jejich práce.

¹²⁸ Detailněji viz. kapitola 1.

¹²⁹ Viz kap. 2.2 - Harmonický monismus.

¹³⁰ Patří mezi ně Otakar Hostinský, František Zdeněk Skuherský, Karel Knittl, ale také Josef Förster, Otakar Šín, Zdeněk Hůla a Karel Janeček. K těmto představitelům autor taktéž charakterizuje jejich literaturu.

Harmonickou funkci autor charakterizuje jako funkci, která je jednoznačným zařazením do soustavy harmonického jevu a je dána tóninou. Z textu vyplývá, že autor je zastáncem třífunkčního systému a jednotlivé harmonické funkce odvozuje prostřednictvím harmonické jednotky.

*„Harmonickou jednotkou je durový nebo mollový trojzvuk, který je vybavený harmonickou funkcí tóniky, subdominanty, nebo dominanty. Tato zmíněná jednotka je pak měřítkem všech harmonických jevů a spolutvůrcem k vystižení vzájemných vztahů a tedy také významným základem k systematické tonální harmonie.“*¹³¹ Základním způsobem, který určuje harmonické vztahy v tónině, je symetrie (zrcadlová protikladnost), vycházející z dualistického myšlení.¹³²

Následující tabulka přibližuje autorovo označení akordů na jednotlivých stupních tóniny.

Stupeň	Funkční označení	Název
I.	T	hlavní trojzvuk
II.	2.	vedlejší trojzvuk
III.	3.	vedlejší trojzvuk
IV.	S	hlavní trojzvuk
V.	D	hlavní trojzvuk
VI.	6.	vedlejší trojzvuk
VII.	7.	vedlejší trojzvuk

Lze si povšimnout, že Hradecký, jakožto jediný z vybraných autorů, používá při označení vedlejších stupňů arabské číslice, namísto číslic římských, jež bývají častější. Jednotlivé akordy autor označuje jako hlavní a vedlejší trojzvuky.

Hradecký informuje, že jediné tónika (T) působí harmonickým klidem a označuje ji jako statický útvar. Další dva akordy, ve vzdálenosti čisté kvinty vzestupně a sestupně (dominanta a subdominanta),¹³³ označuje též jako

¹³¹ Hradecký, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 212.

¹³² Viz. kap. 2.2.

¹³³ Z tohoto tvrzení vyplývá, že autor je zastáncem dualistického myšlení. Viz. kap. 2.2.

trojzvuky vratké, labilní, a to z toho důvodu, že mají podíl pouze na jednom z tónů tóniky. Nejsou tedy statickým útvarem, nýbrž útvarem kinetickým. Věnuje se také frygickému a lydickému akordu, jako východisku pro tvorbu alterovaných akordů.¹³⁴

Hradecký předkládá čtenářům jak historické skutečnosti, tak i systematický pohled na základní témata předmětu harmonie. Domnívám se, že tato část však nesplňuje jedno z poslání publikace. V úvodu autor zmiňuje, že má publikace sloužit i těm, kteří nemají s harmonií zkušenosti. Systematická část tomu však neodpovídá.

3.2.11 Antonín Modr

Ačkoliv se o následujícím uvedeném autorovi v souvislosti s hudební teorií často nemluví, zmíníme, že také Antonín Modr (1898-1983) přispěl svými myšlenkami do problematiky harmonických funkcí. Z jeho publikací jmenujme například *Hudební nástroje*, či *Všeobecná hudební nauka v otázkách a odpovědích*.¹³⁵ V 60. letech vyšla také jeho publikace *Harmonie v otázkách a odpovědích*,¹³⁶ jež je v mnoha směrech zajímavá nejen svou originální koncepcí. V pojetí ostatních autorů se Modr nejvíce přibližuje Riemannovým myšlenkám a navazuje na ně. Neužívá označení harmonické funkce, nýbrž hlavní a vedlejší kvintakordy, jež značí podle tonality buď velkým písmenem (T, S, D) v durové tonalitě, nebo malým písmenem (t, s, d) v tonalitě mollové. K označení vedlejších stupňů Modr využívá více způsobů značení, a to podle toho, zdali jsou akordy chápány jako zástupci hlavních kvintakordů, či je lze chápat jako *pobočné* akordy na vrchních a spodních terciích akordů hlavních. V prvním případě užívá podobné značení jako Riemann a jednotlivé akordy značí **Tz**, **Sz** a **Dz**.¹³⁷ Ve druhém způsobu značení se přibližuje Šínovu pojetí, kde jednotlivé akordy značí kombinačním způsobem (**S**, **TĐ**, **ST**, **Đ**). Modr doporučuje využívat první styl značení z praktického důvodu.

Následující tabulka přiblíží autorovo značení jednotlivých stupňů.

¹³⁴ V tomto smyslu se shoduje s pojetím Karla Janečka. Viz. kap. 3.2.12.

¹³⁵ Modr, Antonín. *Hudební nástroje*. Praha: Edition Č. H., 1943.

Modr, Antonín. *Všeobecná nauka v otázkách a odpovědích*. Praha: Supraphon, 1970.

¹³⁶ Modr, Antonín. *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha: Panton, 1960.

¹³⁷ Malý index z znamená zástupce hlavního kvintakordu.

První způsob značení:

Stupeň	Označení akordů	Název
I.	T, t	hlavní kvintakord
II.	S _z , s	vedlejší kvintakord
III.	D _z , t _z	vedlejší kvintakord
IV.	S, s	hlavní kvintakord
V.	D, d	hlavní kvintakord
VI.	T _z , s _z	vedlejší kvintakord
VII.	∅, d _z	vedlejší kvintakord

Druhý způsob značení:

Stupeň	Označení akordů	Název
I.	T, t	hlavní kvintakord
II.	\mathcal{S}	vedlejší kvintakord
III.	\mathcal{D}	vedlejší kvintakord
IV.	S, s	hlavní kvintakord
V.	D, d	hlavní kvintakord
VI.	$\mathcal{S}\mathcal{T}$	vedlejší kvintakord
VII.	\mathcal{D}	vedlejší kvintakord

Kromě podobného značení akordů s Riemannem Modr vychází též ze stejného pojetí mimotonálních akordů, které rozlišuje podle jejich souvislosti na následující, či předchozí akord. Modr ve své teorii vysvětluje též neapolský a lydický sextakord. Neoznačuje je však jako tzv. *pomocné funkce*¹³⁸.

Neapolský sextakord označuje jako **N⁶**, též (**s⁶**) a definuje jej jako sextakord postavený na subdominantní primě. Jedná se o kvintakord mollové subdominanty, který je místo kvinty zastoupený intervalem sexty. Tomuto akordu pak přisuzuje funkci mollové subdominanty.

Lydický sextakord Modr označuje **L⁶**. Definuje ho jako akord, jež se nachází na primě druhého stupně. Je to tedy kvartsextakord durové dominanty,

¹³⁸ Jedná se o pojem zavedený Karlem Janečkem.

jejíž prima je nahrazena svou spodní sekundou, tedy zvětšenou kvartou. Lydický sextakord vysvětluje též jako první obrat mollového kvintakordu, jež je umístěn na citlivém tónu, konkrétně pak na spodní malé sekundě pod tónickou primou.

3.2.12 Karel Janeček

Současníkem Karla Risingera byl přední český teoretik a skladatel Karel Janeček (1903-1974). Jeho publikace a studie mají v hudební teorii značný význam a do oboru přinesly velmi zajímavé podněty a myšlenky. Mezi jeho významné tituly patří například *Hudební formy*, *Melodika*, *Tektonika*, *Základy moderní harmonie*, *Harmonie rozborem*, či *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*.¹³⁹ Veškeré tituly jsou svým obsahem zajímavé, my se však zaměříme hlavně na publikaci *Základy moderní harmonie*, jež obsahuje zkoumané téma harmonických funkcí. Nejprve však nahlédneme do samotné koncepce publikace.

Autor ji velmi podrobně rozčlenil do devíti hlavních kapitol věnujících se například harmonickému materiálu temperované chromatiky, jeho zvukovým vlastnostem, třídění harmonického materiálu, úpravě a vyjádření souzvuků, či harmonickému pohybu a kompoziční praxi. Každá z hlavních kapitol je dále velmi detailně členěna.

V tématu harmonických funkcí Janeček navazuje na teorii Otakara Šína. Jeho funkční systém přijal i ve spojení s výkladem funkčních kombinací. Třífunkční systém obecně povýšil na systém pětifunkční a počítá tedy s frygickou a lydickou funkcí, jež jako první označuje jako tzv. *pomocné funkce*.

Otázce funkcí předchází dvě autorovy teorie. Jedná se o myšlenku *imaginárních tónů*¹⁴⁰ a dále vysvětlení celkem tří principů - principu čisté tóniky, principu citlivého tónu a funkčního principu. První princip autor vysvětluje v §99.

¹³⁹ Janeček, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

Karel Janeček. *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Janeček, Karel. *Tektonika*. Praha: Supraphon, 1968.

Janeček, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

Janeček, Karel. *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982.

Janeček, Karel. *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia, 1973.

¹⁴⁰ Janeček, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 157.

„Harmonická věta tíhne nejpřirozeněji do takového konsonantního souzvuku závěrečného, do jakého nepřežívají nedokonale zrušené nebo vůbec nezrušené imaginární tóny harmonické, anebo popřípadě též takové imaginární tóny tonální, jež jsou v tritonovém poměru k reálním tónům závěrečné tóniky.“¹⁴¹

K druhému principu se autor vyjadřuje v §102. Princip citlivého tónu je založen na melodickém postupu půltónu.

„Melodický postup v intervalu 1 je proto velmi žádoucí všude tam, kde jde o účinné vyhlazení předcházející zvukové reality, a tím i o hladké vplynutí do zvuku nového. V závěrečném souzvukovém sledu, pokud skutečně má působit dojmem uklidnění a dosažení cíle, vyskytuje se vždy aspoň možnost pro jeden postup v intervalu 1. Není-li tato možnost, znamená to buďto, že některý souzvuk je neúplný nebo že sled nebyl zaměřen jako cílový, jako skutečný závěr.“¹⁴²

O funkčním principu následně autor mluví v §102 a vzniká sloučením předchozích dvou principů.

„Určité rozložení tonálních funkcí je totiž konkrétním výsledkem užití obou předcházejících principů.“¹⁴³

Tématu harmonických funkcí se Janeček konkrétně věnuje v kapitole *Harmonický pohyb* a v jednotlivých podkapitolách se věnuje jak třífunkčnímu systému, tak i systému pětifunkčnímu. Uvádí, že z historického hlediska je funkční systém tříčlenný, přičemž základ tvoří tónika (T), symetricky k ní v poměru čisté kvinty dominantanta (D) a subdominantanta (S). Pokud se však objeví tóny, jež nejsou součástí těchto funkcí, je nutno funkční systém rozšířit, a to za předpokladu, že není narušena stabilita těchto funkcí.

Autor v tomto případě navazuje na myšlenky Otakara Šína, který teoreticky o pětifunkčním systému mluvil a s akordy pracoval, nezačlenil je však do funkční harmonie. Jeho myšlenky se staly pro Janečka inspirativními a rozpracoval je do tzv. *pomocných harmonických funkcí*, jimiž má na mysli funkci frygickou a lydickou. Tyto funkce označuje písmenem **F** a **L**. Označení *pomocné funkce* použil Janeček k odlišení jejich významu oproti funkcím klasickým.

Zavedení těchto funkcí napomohlo Janečkovi k výkladu alterovaných akordů a definování akordů, jež jsou založeny na funkční kombinaci, na které se

¹⁴¹ Janeček, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 200.

¹⁴² Tamtéž s. 203.

¹⁴³ Tamtéž s. 204.

podílí jedna, či obě funkce pomocné. Touto myšlenkou se autor vyhýbá nesrozumitelnosti alterovaných akordů v podobě například trojzmenšeného kvintakordu, či měkce dvojjmenšeného kvintakordu, aj.¹⁴⁴

Vysvětlení této kombinační teorie se Janeček věnuje v §102 a zmiňuje zde také užití tzv. *mezifunkcí*, označovaných písmenem **M**.¹⁴⁵ Toto označení užívá k vyjádření souzvuků, vzniklých kombinací funkcí hlavních. Souzvuky mohou být jak konsonantní, tak disonantní. Konsonantními souzvuky má Janeček na mysli takový souzvukový druh, jenž „*může za příznivých okolností působit na posluchače tak, že v něm nevzbuzuje napětí.*“¹⁴⁶ Z toho vyplývá, že za jediný konsonantní souzvuk Janeček považuje durový a mollový trojzvuk. Za disonantní akordy autor považuje ty, které obsahují disonantní prvky.¹⁴⁷ Zavedením mezifunkcí, ve srovnání s Šínovou teorií, Janeček vyčerpал veškeré akordy temperované chromatiky.

Z autorových myšlenek o harmonických funkcích vyplývá, že zavedením pětifunkčního systému otevřel cestu moderní harmonii, kterou srozumitelně a systematicky vysvětlil.

Frygickou funkci autor chápe jako akord na sníženém druhém stupni tóniky, jež obsahuje celkem tři citlivé tóny klesající. V C dur se jedná o akord des – f – as. Nejčastější úpravou je pak tvar sextakordu, nazvaný jako neapolský sextakord (N⁶). Lydická funkce se nachází na sedmém stupni ve spodním půltónovém vztahu vůči tónice a obsahuje celkem tři citlivé tóny stoupající. V C dur se jedná o akord h – dis – fis. V následujících příkladech uvedeme výskyt obou akordů v praxi.

¹⁴⁴ Tento způsob vysvětlení nalezneme v publikaci *Nauka o harmonii* Zdeňka Hůly.

¹⁴⁵ Zde si následně všimneme podobnosti značení u Jaroslava Volka v kap. 3.2.14. Oba autoři však používají písmeno M v jiném významu.

¹⁴⁶ Janeček, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: ČAV, 1965, s. 46.

¹⁴⁷ Jedná se o interval primy (1), malé sekundy (2), zvětšené kvarty (6) či zvětšený trojzvuk (44, či 0).

Př. č. 13 – Výskyt frygického akordu – Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem (Dies irae)¹⁴⁸

Di - es i - rae, di - es il - la solvet saeculum in fa-
 vil - la, te - ste Da - vid cum Sy - bil - la.

a moll: T D⁷ T S T
 D⁷ T D S III F T D

Př. č. 14 – Výskyt lydického akordu – Leoš Janáček: Po zarostlém chodníčku (Dobrou noc)¹⁴⁹

Andante

C dur: T L T

Karel Janeček svým názorem na počet harmonických funkcí vychází z Otakara Šína a jeho myšlenky pěti funkcí (T, S, D, F, L). Karel Risinger se svým názorem velmi liší v tom smyslu, že navrhl celkem patnáct funkcí v tradiční harmonii, avšak od svého návrhu, v reakci na stanoviska Karla Janečka a Jaroslava Volka, v pozdějších studiích upustil. Svým názorem se později ztotožnil

¹⁴⁸ Notový příklad viz. Pavlíček, Radomír. *Melodicko-harmonická analýza jako součást hudebně teoretického bádání*. Bakalářská práce, 2013, s. 39.

¹⁴⁹ Tamtéž s. 40.

s pětifunkčním systémem. Koncept Janečkův nepřijal, nýbrž setrval na svém pojetí. Dle mého názoru je myšlenka patnáctifunkčního systému v tradiční harmonii nereálná a to z toho důvodu, že samotným pojmem funkce rozumíme spíše určitý vzájemný vztah akordů na různé hierarchické úrovni.¹⁵⁰ Domnívám se, že není možné považovat například tóniku za stejně důležitou funkci, jako akord na druhém stupni.

V souvislosti s Karlem Janečkem je nutno zmínit, že ve své teorii zavádí termín *antitónika*, jímž rozumí durový a mollový souzvuk vzdálený v tritonovém vztahu vůči tónice. Je tedy vůči tónice akordem nejméně příbuzným.

3.2.13 Jaroslav Kofroň

Ačkoliv se Jaroslav Kofroň (1921-1966) neřadí mezi přední české hudební teoretiky, do diplomové práce o něm alespoň krátkou zmínku uvedeme, a to hlavně z toho důvodu, že je autorem publikace *Učebnice harmonie*¹⁵¹, ze které v současné době vyučuje řada českých pedagogů na středoškolském, či vysokoškolském stupni.¹⁵²

Publikace obsahuje dva díly. Prvním z nich je učebnice, druhým pak pracovní sešit. Její obsah je řazený podle jednotlivých témat harmonie. Autor se nejprve vyjadřuje ke stupnicím, intervalům, akordům, dále pak například k harmonii a tónině, či kvintakordům v tónině durové a mollové. Publikace slouží hlavně samoukům či amatérům a pro rozšíření informací proto doporučuje použít publikaci Zdeňka Hůly.¹⁵³

Vůbec první zmínku o harmonických funkcích autor uvádí hned v první kapitole, konkrétně u podkapitoly zabývající se stupnicemi durovými (tvrdými). Autor zmiňuje:

„Jednotlivé stupně ve stupnici značíme pak římskými číslicemi. Kromě toho označujeme někdy jednotlivé stupně ve stupnici těmito funkčními názvy:

¹⁵⁰ Vlastní pojetí viz. kapitola 4.

¹⁵¹ Kofroň, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

¹⁵² Výuce harmonie na středoškolském stupni jsem se zabývala ve své Bakalářské práci. Andělová, Aneta. *Současná podoba výuky na středoškolském stupni*. Bakalářská práce, 2016.

¹⁵³ Hůla, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

- I. *tónika*
- II. *supertónika nebo střídavá dominanta*
- III. *vrchní medianta*
- IV. *subdominanta*
- V. *dominanta*
- VI. *spodní medianta*
- VII. *citlivý tón*¹⁵⁴

Na tomto místě se Kofroň vyjadřuje pouze k melodickému vyjádření jednotlivých stupňů. O harmonických funkcích následně pojednává v šesté kapitole s názvem *Hlavní kvintakordy a jejich funkce*. Lze tedy odvodit, že pojem harmonická funkce Kofroň nežívá, nýbrž se k nim vyjadřuje v souvislosti s vyjádřením tóniny pomocí hlavních kvintakordů. Tóniku definuje jako klidový akord a jako harmonický akord tóniny. Dominantu a subdominantu pak označuje jako akordy pohybové, obsahující citlivý tón stoupající v případě dominanty a citlivý tón klesající v případě mollové subdominanty.

Způsob značení autor připouští dvojí, buď pomocí označení stupňů římskými číslicemi, či pomocí funkčních značek T (tónika), S (subdominanta) a D (dominanta).

Akordy na vedlejších stupních autor značí římskými číslicemi a neurčuje jim zvláštní funkčnost. Tyto akordy nazývá jako vedlejší kvintakordy.

Publikace je svým rozsahem stručná, proto ani tématu harmonických funkcí autor nevěnuje hlubší pozornost. Omezuje se spíše na obecné informace a předpokládá rozšíření informací s publikací Hůly.

Ve 42. kapitole autor věnuje pozornost také akordům o třech citlivých tónech, frygickém a lydickém.

*„Nyní jde o to, abychom vytvořili nové akordy, patřící do tóniny, které by měly ještě větší napětí než durová dominanta a mollová subdominanta a které by se chtěly rozvést do tóniky více citlivými tóny. Takové umělé nové akordy jsou tyto dva kvintakordy: frygický kvintakord a lydický kvintakord.”*¹⁵⁵

Frygický akord definuje jako většina autorů s výjimkou pojetí Karla Risingera jako akord na sníženém druhém stupni v durové i mollové tónině.

¹⁵⁴ Kofroň, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 10., upr. vyd., Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2002, s. 7.

¹⁵⁵ Tamtéž s. 131.

Připouští dvojí značení, a to buď \mathbb{T} , či F. Funkčně tomuto akordu autor přisuzuje roli silnější subdominanty mollové.

3.2.14 Jaroslav Volek

Odlišné pojetí harmonických funkcí má ve své teorii český muzikolog, pedagog a estetik Jaroslav Volek (1923-1989). Svými názory vycházel ze svého učitele skladby Otakara Šína, lišil se však s názory tehdy přední vůdčí osobnosti hudební teorie Karla Janečka. Volek se ve své publikační činnosti věnoval několika základním hlavním tématům hudební teorie, jejich vývojem a novými možnostmi, jako je například otázka počtu funkcí v tradiční harmonii, alternativní řešení tonality, problematika hudebního pohybu, či metodologie hudební analýzy. Mezi jeho významné publikace z oblasti hudební teorie řadíme například *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*¹⁵⁶, *Teoretické základy harmónie z hlediska vědeckej filosofie*¹⁵⁷ a *Struktura a osobnosti hudby*¹⁵⁸. Publikace a studie z oblasti estetiky vznikaly pod vlivem marxisticko-leninské filosofie, avšak i přesto Volek usiloval o vědecká řešení, namísto sklonu k vulgárním ideologickým zjednodušením problematiky. Velmi známé jsou též jeho studie z oblasti muzikologické, jako je například *Otázky taxonomie umění*¹⁵⁹, či *Základy obecné teorie umění*¹⁶⁰.

Otázce počtu funkcí se Jaroslav Volek věnoval v jedné ze svých publikací *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*, a ve dvou studiích, a to konkrétně *K otázce počtu funkcí v tradiční harmonii*, vydané v roce 1964 a v jedné z kapitol v publikaci *Struktura a osobnosti hudby* s názvem *Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii* z roku 1988. Obě studie jsou však svým obsahem totožné. V následujícím textu se zaměříme na její obsah.

Volek studii rozčlenil do celkem šesti částí, ve kterých se zamýšlí nad počtem funkcí v tradiční harmonii. V úvodu studie čtenářům vysvětluje, že svým

¹⁵⁶ Volek, Jaroslav. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.

¹⁵⁷ Volek, Jaroslav. *Teoretické základy harmónie z hlediska vědeckej filosofie*. Bratislava: SAV, 1964.

¹⁵⁸ Volek, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.

¹⁵⁹ Volek, Jaroslav. „Otázky taxonomie umění“. In: *Estetika*. 1970, roč. 7, č. 3, s. 194–211 a č. 4, s. 293–307.

Jaroslav Volek. „Otázky taxonomie umění“. *Estetika*. 1971, roč. 8, č. 1, s. 19–46 a č. 2, s. 146–165

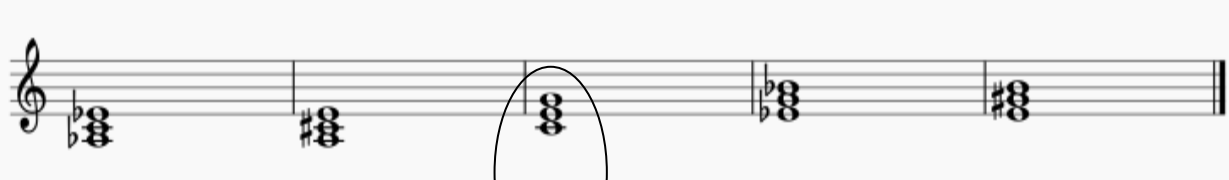
¹⁶⁰ Volek, Jaroslav. *Základy obecné teorie umění*. Praha: SPN, 1968.

textem navazuje na svou výše zmíněnou publikaci, ve které nastínil nový pohled na harmonické funkce, avšak nepodal v ní ucelený pohled na funkční harmonii z vlastního hlediska. Jako autor si je vědom několika studií vzniklých na toto téma, které jsme již v textu zmínili.¹⁶¹

V druhé části se Volek vyjadřuje k Riemannovi, jakožto důležité osobnosti oblasti historie hudební teorie. Pojem funkce, dle Volka, zavedl proto, aby umožnil rozpoznání hlubšího smyslu akordických spojů, hlavně však ve smyslu rozpoznání jednotlivých tónin. Volek rozumí pojmem funkce abstraktní **podstatu** spoje, jejímž **jevem** je konkrétní tvar. Risinger dle něj ve své teorii právě tyto dvě kategorie směšuje a tím je pro něj funkce spíše označení pro individuální nebo skupinové zvláštnosti. Navážeme-li na myšlenku funkčního systému Karla Risingera, domnívám se, že počet patnácti funkcí není výsledný. Alterace, se kterými Risinger ve své studii nepočítá, by tento počet bez pochyby navýšily.

Jaroslav Volek ve své studii přichází na originální a novou myšlenku zavedení čtvrté harmonické funkce (chromatických mediant) do tradiční harmonie, kterou by rozšířil počet harmonických funkcí na celkem čtyři, a to tóniku, subdominantu, dominantu a medianty. Zde je patrné, že Volek neuvažuje o pětifunkčním systému, a tedy funkci frygickou a lydickou nepovažuje za nutné. Proč tomu tak je vysvětluje ve třetí části své studie. Domnívá se, že obě funkce jsou pouze vzdálenějšími alteracemi subdominantních a dominantních akordů a není proto nutné je považovat za nové harmonické funkce. Pod pojmem chromatické medianty Volek rozumí akordy vzdálené o tercii jak vzestupně, tak sestupně k tónice.

Př. č. 15 – Chromatické medianty v durové tonalitě



As dur A dur T Es dur E dur

¹⁶¹ Například Karel Risinger, Emil Hradecký, či Karel Janeček.

Př. č. 16 – Chromatické medianty v mollové tonalitě

The image shows a musical staff with five chords. From left to right: 1. A minor triad (as moll) with notes A2, C3, and E3. 2. A minor triad (a moll) with notes A2, C3, and E3. 3. A triad (T) with notes A2, C3, and E3, circled in red. 4. E minor triad (es moll) with notes E3, G3, and Bb3. 5. E minor triad (e moll) with notes E3, G3, and Bb3. The staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb).

Myšlenku chromatických mediant¹⁶² Volek demonstruje na několika notových příkladech, ve kterých upřednostňuje zejména skladby Josefa Suka. Čtenářům se snaží přiblížit a vysvětlit konkrétní akordy, které jsou dle něj vysvětlitelné pomocí právě těchto čtyř funkcí. Chromatické medianty označuje písmenem **M**¹⁶³, či **m** a v textu se vyjadřuje také k jednotlivým typům mediant, které dělí podle toho, jaký tónorod mají s chromatickými tóny vůči tónice. Rozlišuje medianty 0. – 2. stupně a zároveň medianty malé (m) – vzdálené o interval malé tercie a velké (M) – vzdálené o interval velké tercie.

Medianty 0. stupně jsou doškálné akordy, které mají opačný tónorod vůči tónice. Mediantní funkci nevyjadřují, jelikož se jedná o zástupce tóniky, či kombinaci hlavních funkcí. V C dur se například jedná o akord a – c – e (ST).

Medianty 1. stupně jsou nedoškálné akordy totožného tónorodu, které mají s tónikou pouze jeden tón společný. V C dur je to například akord as – c – es.

Medianty 2. stupně se liší od tóniky tónorodem a s tónikou nemají žádný společný tón. V C dur se například jedná o akord as – ces – es, se specifickým označením M°_s .

O uplatnění chromatických mediant se Volek zmiňuje převážně v souvislosti s modulacemi a sekvenčními postupy. Pokud se medianty vyskytují ve vztahu k D, či S, Volek mluví o možnosti tzv. *zabarvení*, které značí malým indexem příslušné funkce. V následující tabulce detailněji přiblížíme autorovo značení.

¹⁶² Tedy akordů vzdálených o tercii od tóniky.

¹⁶³ Zde podobnost značení s Karlem Janečkem, avšak v jiném významu.

Funkční značka	Vysvětlení	Příklad
M	vzdálené o v.3	e – gis - h
m	vzdálené o m. 3	a – c - e
M_s, m_s	subdominantní zbarvení	as – c – es, a – c - e
M_{III}, m_{III}	medianty třetího stupně	
M_d, m_d	dominantní zbarvení	e – gis – h, es – g - b
M_{VI}, m_{VI}	medianty šestého stupně	
M^o, m^o	mollový tónorod	as – ces – es, a – c - e
m⁺	zvýšení tercie	e – gis - h
(MM)	mimotonální medianta	g – as – h – d v G dur

Volek se domnívá, že zavedením čtyřfunkčního systému lze všem akordům určit příslušnou funkci T, S, D, či M. Tři akordy v durové tonalitě a tři akordy v mollové tonalitě však nelze pomocí těchto funkčních značek určit. Jedná se vždy o akordy, jejichž základní tóny jsou v tritonovém vztahu k tónice.¹⁶⁴ Volek v tomto případě zná východisko a akordy označuje **(MM)**. Připouští tak možnost mimotonálních mediant.

Další z akordů, který nemá svou funkční značku, je v durové tonalitě akord des – fes – as a v mollové tonalitě akord h – dis – fis. Každý z akordů však má svoje uplatnění v opačné tonalitě. Následující tabulka konkrétně přiblíží funkční označení jednotlivých akordů.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Viz. Janečkův pojem *antitónika*.

¹⁶⁵ Volek, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 98.

Př. č. 17 – Přehled jednotlivých akordů a jejich označení

Akord	(enh.)	C	c	Cc
c - es - g	- - -	T ^o	T	T ^o
c - e - g	- - -	T	T ⁺	T ⁺
des - fes - as	cis - e - gis	-	S ^o	S ^o
des - f - as	cis - eis - gis	S	S ^o	S ^o
d - f - a	- - -	S, DD ^o	DD ^o	S, DD ^o
d - fis - a	- - -	DD	DD	DD
es - ges - b	dis - fis - ais	m _d ^o	m _d ^o	m _d ^o
es - g - b	- - -	m _d	TD	^o TD ^o
e - g - h	- - -	TD	M _d ^o	+TD ⁺
e - gis - h	- - -	M _d	M _d ⁺	M _d
f - as - c	- - -	S ^o	S ⁺	S ^o
f - a - c	- - -	S	S ⁺	S ⁺
fis - a - cis	ges - heses - des	-(MM ^o)	-(MM ^o)	-(MM ^o)
fis - ais - cis	ges - b - des	-(MM)	-(MM)	-(MM)
g - b - d	- - -	D ^o	D	D ^o
g - h - d	- - -	D	D ⁺	D ⁺
as - ces - es	gis - his - dis	M _s ^o	M _s ^o	M ^o
as - c - es	- - -	M _s	ST	^o ST ^o
a - c - e	- - -	ST	m _s ^o	+ST ⁺
a - cis - e	- - -	m _s ⁺	m _s ⁺	m _s ⁺
b - des - f	ais - cis - eis	S ^o	S ^o	S ^o
b - d - f	- - -	S	S, D ^o	S, D ^o
h - d - fis	- - -	D	D ⁺	D ⁺
h - dis - fis	- - -	D	-	D ⁺

Studie Jaroslava Volka je svým úhlem pohledu na harmonické funkce originální a zajímavá. Oceňuji, že se v ní autor zabývá nejen svou myšlenkou, ale také přibližuje názory jiných hudebních teoretiků, jako je především Karel Janeček a Karel Risinger. Podává tak celkem jasný ucelený přehled o rozdílnostech názorů, který však nemá za cíl dané autory kritizovat, ale naopak respektovat jejich myšlenky a předložit je k diskusi. V hudbě období romantismu se mediantní postupy často vyskytují.

G e C As F

Jednotlivými písmeny jsou značeny akordy, které jsou vzájemně v mediantním vztahu.

3.2.15 John Harrison

Daniel Harrison (1959) je současný hudební teoretik a vedoucí hudební katedry na univerzitě v Yale ve Spojených státech amerických. Jeho disertační práce z roku 1986 se zaměřuje na hudbu Maxe Regera, a na základě ní následně vznikla rozšířená verze s názvem *Harmonic function in chromatic music, a renewed dualist theory and a account of its precedents*¹⁶⁷, vydaná v roce 1994. Kromě klasické hudby se autor zajímá též o hudbu populární. Publikační činnosti se věnuje od 80. let 20. století a kromě již zmíněné publikace napsal několik studií, například *Some group properties of triple counterpoint and their influence on compositions by J. S. Bach* *Journal*¹⁶⁸, *Rhetoric and Fugue: An Analytical Application*¹⁶⁹, či *Heads and Tails: Subject Play in Bach's Fugues*¹⁷⁰.

Svou publikaci *Harmonic Functions* autor rozdělil do dvou základních částí, *Part I* a *Part II*. První z nich je zaměřena na dualistickou teorii

¹⁶⁶ Allegro noc fuoco – takty 220-226.

¹⁶⁷ Harrison, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic music. A Renewed Dualist Theory and a Account of Its Precedents*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

¹⁶⁸ Harrison, Daniel. "Some group properties of triple counterpoint and their influence on compositions by J.S. Bach." *Journal of Music Theory* 32/1. 1988, 23-50.

¹⁶⁹ Harrison, Daniel. "Rhetoric and Fugue: An Analytical Application." *Music Theory Spectrum* 12/1. 1990, 1-42.

¹⁷⁰ Harrison, Daniel. "Heads and Tails: Subject Play in Bach's Fugues." *Music Theory Spectrum* 30/1. 2008, 152-163.

harmonických funkcí, druhá pak více historicky, a to konkrétně na historické úvahy nad dualismem a harmonickými funkcemi. Každá z částí následně obsahuje několik kapitol, dále členěných do podkapitol kratších.

V předmluvě autor čtenářům zmiňuje tištěnou podobu publikace, která vznikla na základě získání grantu. Je zaměřena na období konce 19. století a autor se v ní opírá o porozumění a užití harmonie té doby. Zmiňuje také Heinricha Schenkera a jeho styl analýzy, který autor hodnotí jako obtížnou.

První hlavní kapitola je zaměřená na dualismus a jeho použití. Autor se v ní zabývá dvěma předpokladům jeho existence, dále modálnímu dualismu a také otázkou, co jsou to harmonické funkce.

Tónika, dominanta a subdominanta jsou harmonická označení, která vyjadřují určité vnímání a chování akordů v jejich harmonickém kontextu. Autor zdůrazňuje, že se nejedná o zcela novou, či revoluční myšlenku. V textu neopomíjí ani zmínku o Riemannovi, jakožto vynálezci termínu. Zajímavostí je autorova myšlenka o Riemannovi, který si nebyl údajně zcela jistý, co harmonická funkce je, a jeho rozpaky dále inspirovaly mnohé autory s cílem zdokonalit a upřesnit. Harmonické funkce jsou, dle něj, nezbytným výsledkem pro určení daného akordu v jeho konkrétním kontextu. Autor v textu uvádí příklad akordu na pátém a sedmém stupni, u nichž je jejich zvuk dosti podobný, ale zároveň se oba akordy považují za součást rozdílných harmonických tříd, které jsou označeny jako jakási „stříška“ nad číslicí.¹⁷¹

Autor při svých úvahách o harmonických funkcích vychází ze tří základních, kterými jsou tónika, subdominanta a dominanta v obvyklém značení T, S, D. Často se ale odkazuje na sluchové vnímání daných akordů a tvrdí, že určité akordy lze slyšet pouze jako akordy a u některých se dá ihned z poslechu odvodit, že se jedná o harmonickou funkci.

Celkově si lze povšimnout, že autor se nezabývá pouze teorií, ale také propojením do praxe. V textu se hojně vyskytují notové příklady, a to konkrétně skladby Johanna Brahmsa, Césara Francka, Gustava Mahlera, Maxe Regera a jiných. Autor se snaží osvětlit a přiblížit nový pohled na fungování tónových systémů obecně. Jeho teorie harmonické funkce naznačuje tři odlišné analytické přístupy, přizpůsobené různým aspektům harmonické struktury.

Harrison se ve své publikaci snaží o sledování vývoje Riemannových ideí dualismu a vývoji harmonických funkcí a zkoumáním některých pozdějších

¹⁷¹ Jedná se o tuto podobu: 5[^]

autorů pokrývá v některých aspektech dějiny hudební teorie mezi lety 1850-1925. Zkoumání harmonických funkcí považuje za nepostradatelný nástroj pro každého, kdo se tímto obdobím zabývá.

3.2.16 Juraj Beneš

Slovenský skladatel, pedagog a klavírista **Juraj Beneš** (1940-2004) přispěl do oblasti zkoumaného tématu svou publikací *O harmónii*¹⁷² s podtitulem *Pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmonie*. Navazuje v ní na myšlenky svých kolegů, Josefa Kresánka a Romana Bergera. Koncepce publikace je rozdělena do šesti hlavních kapiol, které se týkají například systému, tonálních koster, suboktávového hudebního myšlení, či oktávového myšlení.

Zmínku o harmonických funkcích autor uvádí v kapitole oktávové hudební myšlení, společně s informacemi o vícehlasu, diatonice, chromaticke, kvintakordu, či například melodickými tóny.

Pojem funkce považuje za jeden z nejužitečnějších v hudebně teoretické terminologii.

*„Tak jako dur-mollový dualizmus predstavoval zjednodušenie modálneho pluralismu, triáda funkcií zjednodušila pluralizmus stupňových označení. Pojem funkcie zároveň umožnil vnímať ich hierarchizáciu a nerovnomerný vývoj.“*¹⁷³

Za nejstabilnější akord autor považuje tóniku. U subdominantního akordu uvádí variantu jak durového, tak mollového trojzvuku a jeho užití v durové tonalitě. V praxi fungovala též s přidanou sextou, tedy jako kvinsextakord druhého stupně. Dominantní akord měl více podob. Jednalo se buď o kvintakord na V. stupni, nebo o zmenšený kvintakord na VII. stupni.

V textu neuvádí značení těchto funkcí, ani svůj příklon k některým hudebním teoretikům. Otázce tématu funkcí se věnuje pouze stručně. V souvislosti s dominantní funkcí zmiňuje pojem *pandominanta*, kterým má na mysli takový souzvuk, který vznikne na základě vrstvení tercií do vyčerpání tónů diatoniky. Připouští též možnost *pansubdominanty*, i *pantóniky*.¹⁷⁴

¹⁷² Beneš, Juraj. *O harmónii*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. ISBN: 80-88884-40-3.

¹⁷³ Tamtéž s. 69.

¹⁷⁴ Tyto termíny však nejsou v textu detailněji vysvětleny. Recenze na publikaci Juraje Beneše vyšla v roce 2005. Viz. Tichý, Vladimír. „Juraj Beneš: O harmónii (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie.“ In: *Hudební věda XLII*, 2005, č. 3-4, s. 393-396.

3.2.17 Vladimír Tichý

Současný český hudební teoretik, skladatel a pedagog Vladimír Tichý (1946) svými názory navazuje na myšlenky svých pedagogů, především Karla Risingera a Karla Janečka. Než přistoupíme na oblast harmonických funkcí, jmenujme alespoň některé jeho hudebně teoretické studie a publikace.

Za významnou publikaci považujeme *Úvod do studia kinetiky*,¹⁷⁵ vydanou v roce 1994 a následně v roce 2002. Ze studií uvedeme například *Modalitu, Tektonickou úlohu kinetiky v Českých tancích Bedřicha Smetany, Systematiku hudební kinetiky jako součást teorie skladby*, či *Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasickoromantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii*.¹⁷⁶

Z hlediska harmonie je důležitá autorova publikace *Harmonicky myslet a slyšet*,¹⁷⁷ jenž vznikla jako učební materiál pro studenty Gymnázia a Hudební školy hlavního města Prahy, kde Tichý navrhl koncepci výuky hudebně teoretických disciplín a kde v současné době vyučuje.

Publikace je rozdělena do dvou hlavních částí, a to na oblast klasické harmonie (rozsáhlejší část publikace) a harmonii moderní. Obě oblasti jsou následně rozděleny do dvacetipěti hlavních kapitol.

Harmonickým funkcím se autor věnuje již ve druhé lekci s názvem *Stupnice a tónina*, a to v souvislosti s vyjádřením tóniny. Tichý uvádí, že tónina může být vyjádřena několika způsoby, a to buď melodicky, či harmonicky. Akordy na hlavních stupních tóniny jsou úplným vyjádřením tóniny, jelikož obsahují všechny její tóny. Touto zmínkou navazuje následně na harmonickou funkci, která je nejjednodušším vyjádřením tóniny, pokud je znázorněna ve sledu T – S – D – T.

¹⁷⁵ Tichý, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Jinočany: H&H, 1992.

¹⁷⁶ Tichý, Vladimír. „Modalita“. In: *Živá hudba VIII*. Praha: SPN, 1983.

Tichý, Vladimír. Tektonická úloha kinetiky v Českých tancích Bedřicha Smetany. *Hudební věda* 1996/1, str. 40-50.

Tichý, Vladimír. „Systematika hudební kinetiky jako součást teorie skladby.“ In: *Musica Nova*. Brno: JAMU, 1997.

Tichý, Vladimír. „Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii.“ In: *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky*. Praha: Nakladatelství AMU, 2000.

¹⁷⁷ Tichý, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. 2. opravené a rozšířené vydání. Praha: NAMU, 2011.

„Akordy T, S, D pojímejme jako tzv. harmonické funkce. Jsou to pilíře, na nichž spočívá stavba harmonické kadence i rozvinuté harmonické věty.“¹⁷⁸

Tichý tóniku definuje jako funkci harmonického klidu, k níž se vztahují další dvě harmonické funkce. Dominantu a subdominantu označuje jako funkce, jež tvoří harmonické napětí vůči tónice. U subdominanty se jedná o odstředivou sílu (vzdalování se od centra) a u dominanty o sílu dostředivou, tíhnoucí díky citlivému tónu do tóniky. V souvislosti s klasickou harmonií též zmiňuje posloupnost akordu subdominanty, následně pak dominanty a tóniky. V klasické harmonii se opačný postup akordů nežíval.

Z autorových myšlenek vyplývá, že za základní harmonické funkce považuje tóniku (T), dominantu (D) a subdominantu (S). Akordy na vedlejších stupních tóniny označuje jako zástupce hlavních funkcí. Zástupcem může být vždy takový trojzvuk, který má s hlavní funkcí dva společné tóny. U zástupců tóniky se jedná o akord na III. a VI. stupni, u subdominanty o trojzvuk na II. a VI. stupni a u dominanty o trojzvuk na III. a na VII. stupni.

Stupeň	Funkční označení	Název
I.	T	hlavní funkce
II.	II	zástupce S
III.	III	zástupce D, T
IV.	S	hlavní funkce
V.	D	hlavní funkce
VI.	VI	zástupce T, S
VII.	VII	zástupce D

Podobně jako Janeček se Tichý zmiňuje o dvou akordech o třech citlivých tónech, tzv. *pomocných funkcích*¹⁷⁹. Autor vysvětlení těchto akordů zařadil do 15. lekce s názvem *Předpoklady alterace*.

Názvy obou akordů, frygického a lydického jsou odvozeny od církevních tónin, neboť obsahují jejich charakteristický interval.

Frygickým akordem označuje ve shodě s Janečkovým pojetím akord na sníženém II. stupni a z hlediska funkčnosti jej řadí mezi subdominantní zástupce, jelikož obsahuje dva společné tóny se subdominantní funkcí. Tichý se zmiňuje též

¹⁷⁸ Tamtéž s. 37.

¹⁷⁹ Navazuje na teorii Karla Janečka v kap. 3.2.12.

o nejčastější podobě akordu, kterým je neapolský sextakord, s označením F⁶ nebo N⁶.

Lydický akord se nachází na citlivém tónu dominantním. Z toho důvodu je také jeho funkčnost dominantní. S dominantní funkcí má opět společné dva tóny.

V bezprostřední návaznosti na vysvětlení obou akordů složených ze tří citlivých tónů Tichý navazuje lekcí o nejběžnějších alterovaných akordech, které definuje jako „*akordy, které vznikají jako funkční kombinace, obsahující jednu, popřípadě obě funkce pomocné (F, L akord).*“¹⁸⁰

V souvislosti s harmonickými funkcemi se autor vyjadřuje v druhé části publikace, zaměřené na moderní harmonii. Konkrétně pak ve 23. lekci, která se věnuje principům organizace harmonické struktury hudby 20. století a tonalitě.

Vychází z myšlenky, že harmonickou funkcí může být na libovolném tónu temperované chromatiky jakýkoliv klasický, či moderní akord. Při odvozování jednotlivých akordů vychází z příbuznosti vůči tónice (centrálnímu tónu), kterou odvozuje na základě příbuznosti jednotlivých základních tónů.¹⁸¹

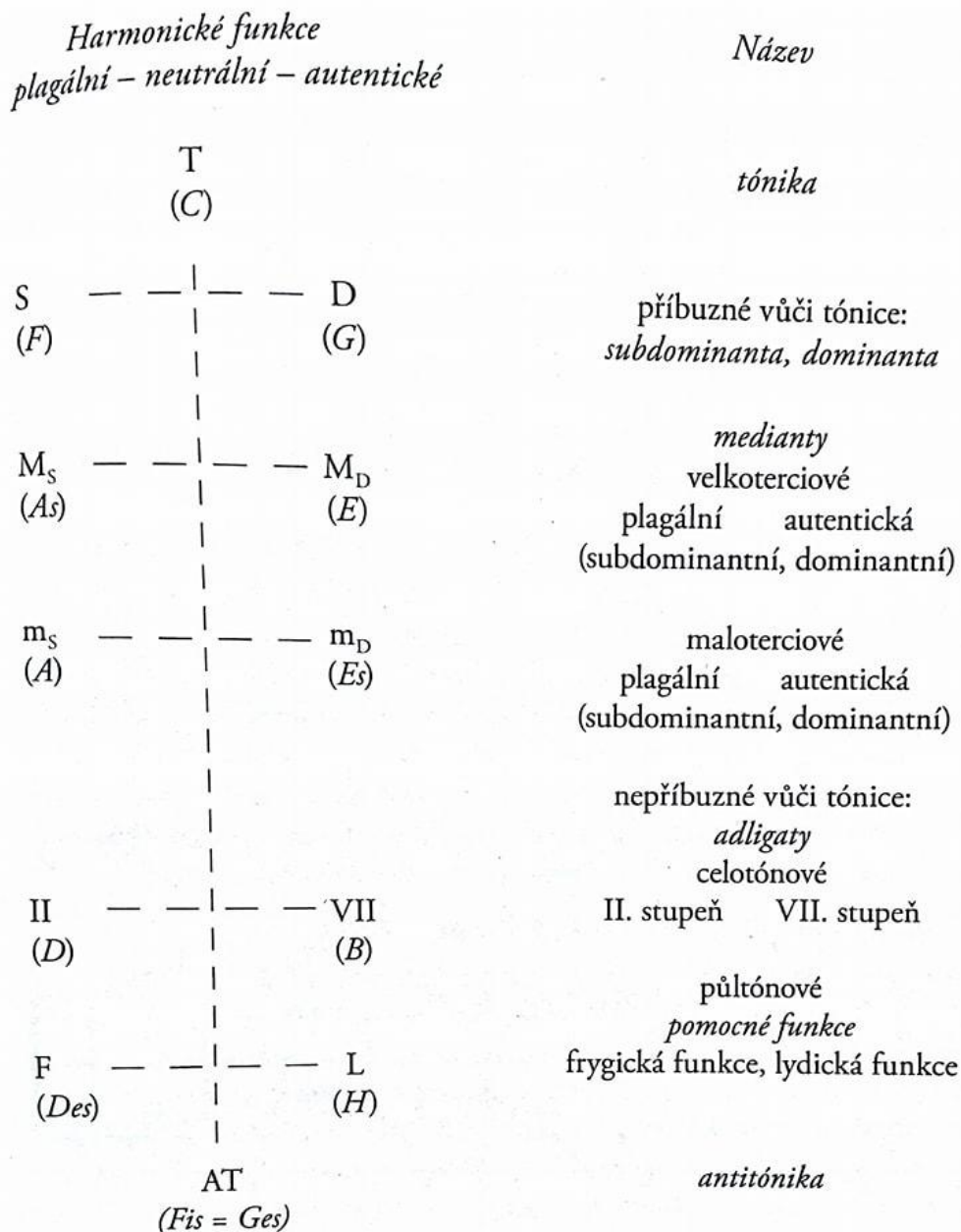
Vůči centru tóniny je nejpříbuznější čistá oktáva, dále čistá kvinta, velká tercie, malá tercie, velká sekunda, malá sekunda a nejbzdálenějším intervalem je pak triton. Na základě této myšlenky vznikl „*žebříček jednotlivých stupňů temperované chromatiky podle jejich příbuznosti nebo naopak odlehlosti vůči centrálnímu tónu tóniny.*“¹⁸²

¹⁸⁰ Tamtéž s. 187.

¹⁸¹ Více viz. kap. 2.2 – Harmonický monismus.

¹⁸² Tamtéž s. 260.

Př. č. 19 – Přehled jednotlivých stupňů podle příbuznosti



Lze si všimnout, že Tichý rozdělil akordy do navzájem protilehlých oblastí funkčnosti plagální, neutrální a autentické.

Z výše uvedeného schématu vyplývá, že funkce uvedené v levém sloupci jsou zástupci subdominantní funkce a v pravém sloupci pak zástupci funkce dominantní. Když se nyní vrátíme k základní harmonické kadenci T – S – D – T, znamená to tedy, že díky tomuto rozčlenění vznikají možnosti kadence různého druhu. Abychom tuto myšlenku detailněji přiblížili, ukažme si ji na konkrétním příkladu.

K vytvoření jednotlivých možností kadence budeme vždy vycházet z tóniky, dále pak z jakéhokoliv akordu zařazeného do plagální funkčnosti, dále pak z jakéhokoliv akordu zařazeného do autentické funkčnosti a následně zpět do tóniky. Vznikne tak množství různých kadencí.

Př. č. 20 – Ukázka způsobů kadence

C	F	G	C	- klasická kadence
C	As	E	C	- S. Prokofjev (Romeo a Julie)
C	Des	G	C	- klasická kadence uplatňující neapolský sextakord
C	A	E	C	
C	D	G	C	

3.2.18 Miloslav Filip

Slovenský muzikolog Miroslav Filip (1932-1973) se ve své odborné činnosti soustředil na dvě hlavní disciplíny, a to oblast harmonie a oblast akustiky. *Súborné dielo I*¹⁸³ se věnuje Vývinovým zákonitostem klasické harmonie a *Súborné dielo II*¹⁸⁴ pak analýze zvuku.

Publikace *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*¹⁸⁵ je rozdělena do několika kapitol. V úvodu se autor kromě vysvětlení pojmů funkční symbolice klasické harmonie a velký důraz klade na horizontální a vertikální myšlení v harmonii.

Kapitola s názvem *Tvary* je obecně zaměřena na dvě hlavní charakteristiky klasické harmonie, jimiž jsou tzv. směrné tóny¹⁸⁶ a centrum. Dále na podílu horizontální složky v harmonii a jeho souvislosti s druhy melodických tónů. Nechybí zde informace o chromtizaci a chromatické stupnici. Autor zmiňuje počátek chromatiky, prostřednictvím uplatnění sekundárních směrných tónů v harmonii. Kapitola obsahuje velké množství praktických notových příkladů s vysvětlením a podrobnějším rozborem.

Z hlediska zkoumaného tématu diplomové práce věnujeme pozornost

¹⁸³ Filip, Miroslav. *Súborné dielo I*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012.

¹⁸⁴ Filip, Miroslav. *Súborné dielo II*. Bratislava: Hudobné centrum, 1998.

¹⁸⁵ Filip, Miroslav. *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013.

¹⁸⁶ V české hudební teorii myšleno citlivé tóny.

hlavně na následující kapitole s názvem *Funkcie*. Funkce je autorem vnímaná jako vztah souzvuků orientovaných k centru. Člení ji do dvou okruhů, na monocentrální a polycentrální okruh.

V textu nejprve věnuje pozornost principu centra. Zmiňuje, že některé souzvuky mají v harmonické větě významnější postavení. Rozlišuje dvojí centralizaci, a to buď pomocí metroritmické kvantity, čímž má na mysli například závěrečný tón melodie, jenž nabývá na své důležitosti vlivem své pozice, nebo pomocí harmonické kvality, obsahující složku melodickou a harmonickou. Jedná se například o půltónový vztah, či princip centra na základě harmonického postupu. Filip se v textu věnuje též zrodu harmonické funkčnosti.

„Funkčná harmónia vznikla po stáročia trvajúcim vývoji vícelasu... Asi okolo r. 1400, teda stáročia po začiatočnom štádiu viachlasu, vidíme nastupovať záver D-T jako možnú kadenčnú formu. Tým istým spôsobom prichádza o storočie neskoršie jako pokus o kadenčnú možnosť sled IV-V-I, až kým 17. storočie prijalo konečne trojfunkčnú harmóniu.“¹⁸⁷

Vznik funkční harmonie je výsledkem spojení dvou podmínek. Jednou z nich je existence centra a tou druhou pak vnímání kvintové příbuznosti. Filip zmiňuje jméno Johna Dunstablea, jako autora, který bývá s počátky funkční harmonie spjatý.¹⁸⁸

Z textu vyplývá, že autor je zastáncem třífunkčního systému. Zmiňuje jej v souvislosti s harmonickým klidem, jehož reprezentantem je tónika (T) a kontrastními akordy ve vztahu kvintové příbuznosti vůči tónice (S a D). Z jeho myšlenek je též patrné, že je zastáncem dualistického myšlení v harmonii. Subdominantu a dominantu totiž definuje jako protipóly vůči tónickému akordu a jednotlivá schémata v textu uvádí vždy graficky podobným způsobem.

Tónika představuje bod klidu, statickosti.¹⁸⁹ S oběma kontrastními akordy má vždy společný jeden tón. Tyto tóny Filip nazývá jako tzv. *dvojně tóny*.¹⁹⁰

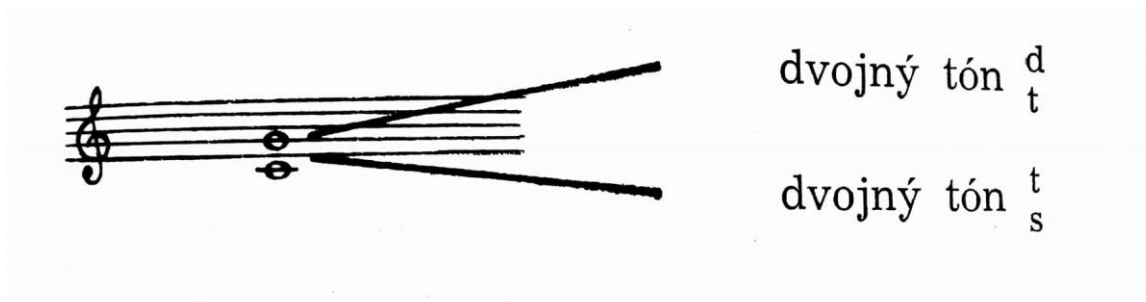
¹⁸⁷ Tamtéž s. 127.

¹⁸⁸ V textu uvádí notovou ukázkou, na které dokazuje součinnost dvou základních způsobů centralizace harmonickou kvalitou.

¹⁸⁹ Na tomto místě odkazuje na Leoše Janáčka, který považuje tento bod za harmonické dno.

¹⁹⁰ Tamtéž s. 135.

Př. č. 21 – Dvojné tóny



Takto vzniklý souzvuk autor definuje jako tzv. *tónické jádro*, jež není závislé na svém tónorodu. Jedná se o nejzákladnější redukci principu tonálního kontrastu.

Autor se vyjadřuje též k možnosti přelévání funkcí, které vzniká ve spojení funkcí, kdy jeden souzvuk postupně slábne a druhý naopak časem zesílí. Tuto myšlenku demonstrujeme na následujícím příkladu prolnutí funkce tóniky a dominanty.¹⁹¹

Př. č. 22 – Přelévání funkcí



Šipka směrem vzhůru značí vždy oslabení funkčnosti a zároveň nástup funkce další. Vývojem harmonie dochází též ke sloučení funkcí (například tónický akord s akordem subdominantním). Tento dvojí vztah funkcí autor nazývá jako tzv. *difúzie funkcí*.

Filip se v jedné z kapitol věnuje vztahu funkcí a uvádí, že souzvuky, vedlejších stupňů jsou vícefunkční a z hlediska kontextu je pak lze přiřadit jedné z funkcí hlavních. Autor rozlišuje několik typů souzvuků:

¹⁹¹ Tamtéž s. 140.

- a) jednofunkční souzvuky – tzv. *unisonance*
- b) souzvuky vzniklé ze dvou funkcí - tzv. *bisonancie*
- c) souzvuky vzniklé ze tří funkcí – tzv. *trisonancie*

Polycentrálný okruh se věnuje pojmu *sekundárna centralizácia*, která je příčinou používání sekundárních směrných (citlivých) tónů. Jedná se například o tento melodický postup:¹⁹²

Př. č. 23 – Ukázka polycentrálného okruhu

sek smer. tóny
(centralizujú g,
čiže dominantu)

sek. centrum
(vedľajšie,
tu dominantné)

prim. centrum
(hlavné, tonické)

Může být buď jednoduchá (k sekundárnímu centru směřuje pouze jeden sekundární směrný tón), či dvojitá (směřují dva tóny z obou stran). Autor uvádí rozbor směrných tónů při dvojitě centralizaci. Díky užití těchto tónů vzniká alterace.

V této kapitole také definuje klamný spoj jako nepravé rozvedení akordu, a zároveň spoje, které pozměňují rozvedení zaužívaných směrných tónů. Uvádí zvláštní druh klamného spoje, kdy je kvinta šestého stupně nahrazena průtahem, a vznikne tak sextakord čtvrtého stupně. Tato myšlenka je dle autora zárodkem pro spoj funkce dominanty do subdominanty.

Změna centra je jedna z dalších hlavních kapitol této publikace, kde se autor věnuje pohybu v harmonii, vztahům centrálních okruhů a velkou část diatonickým a chromatickým paralelismům. Při rozkladu diatonických tónů vznikají sekundární směrné tóny, které vytvářejí chromatický paralelismus. Ten vyvolává nejen změnu centra, ale také transpozici. Jelikož se autor v publikaci stále odvolává na klasicismus, také tady nechybí informace, že v klasicismu nalezneme pouze zárodky těchto druhů. Důsledkem paralelismů může být také

¹⁹² Tamtéž s. 193.

pohyb centra. Existují celkem tři způsoby přechodu centra – *vybočení*, po němž se předpokládá návrat nebo další vybočení, *transpozice center* a *modulaci*, kterou autor dodává až v závěru kapitoly.

Závěr je autorovým obecným shrnutím. Jak sám uvádí, jeho cílem byla snaha vystihnout harmonii v pohybu. V dodatku publikace nechybí *přehled symboliky*, kterou Filip používá, *terminologický souhrn*, v němž vysvětluje používané termíny.

V publikaci se nevyskytuje samostatná zmínka o *pomocných funkcích* (frygické a lydické), tudíž je autor za samostatné funkce nepovažuje. O lydickém akordu se v publikaci nezmiňuje, akord frygický uvádí v souvislosti s modulacemi, detailněji mu však pozornost též nevěnuje.

Miroslav Filip pojal svou publikaci poněkud jiným způsobem, než jsme zvyklí z publikací jiných autorů. V textu publikace nejsou uvedeny samostatné kapitoly řazené podle jednotlivých témat harmonie, jako jsou například intervaly, kvintakordy, septakordy, nónové akordy, melodické tóny, alterované akordy a jiné. Některé z těchto témat vysvětleny jsou, ale ne přímo, nýbrž přes jiné skutečnosti (např. alterované akordy).

Tím se publikace pro čtenáře může stát méně přehlednou a místy nesystematickou. Lze tvrdit, že publikace slouží spíše čtenářům, kteří si chtějí rozšířit vědomosti o harmonii, ovšem z hlediska jiného způsobu uvažování.

4 Vlastní pojetí

Pokusme se nyní, po reflexi a analýze pojetí harmonické funkce v české a zahraniční literatuře o vlastní pohled na tento fenomén.

Harmonická funkce je vázána na tonalitu, kterou spoludefinuje a spoluvytváří. Tonalita je systém, který je hierarchickým uspořádáním tónového materiálu. V případě tonálního uspořádání jde o hierarchii centrickou, tedy takovou, kdy se vztahy mezi jednotlivými částmi systému řídí vazbou na konkrétní centrum, které má v rámci takto organizovaného materiálu nejvyšší závažnost. Od charakteru a intenzity vazby příslušných souzvuků na dané centrum odvozujeme následně i vazby mezi ostatními souzvuky navzájem. Vzniká tak harmonický kontext.

Na harmonickou funkci můžeme nahlížet dvěma způsoby: Prvním je pojetí funkce jakožto vztahu akordu k harmonickému centru, k centrálnímu akordu. Druhé pojetí potom vychází ze vztahu akordu k jeho bezprostřednímu okolí, tedy z jeho umístění v konkrétním harmonickém průběhu. Z této myšlenky vyplývá ambivalentnost harmonické funkce. Jako příklad druhého pojetí uvedeme akord a-c-e v C dur. Akord umístěný bezprostředně za dominantou nepůsobí harmonicky stejně (nemá stejnou harmonickou funkci), jako týž akord, umístěný například před dominantou.

V oblasti hudby se pohybujeme v abstraktním prostředí. Pracujeme-li s pojmy jako klid a napětí, narážíme nutně na otázku percepce. V této souvislosti je proto třeba vzít v úvahu i hledisko psychologické. Jde o to, jakým způsobem je daný akord chápán v konkrétním kontextu. **Domnívám se, že nad psychologickou podstatou jevu se často neuvažuje a tím není zohledněno subjektivní vnímání jedince.**

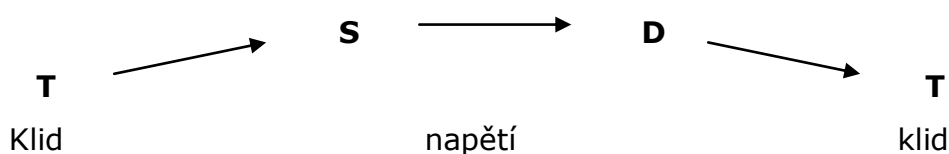
Jak jsme se v předchozí kapitole přesvědčili, na oblast harmonických funkcí můžeme nahlížet různými způsoby. V následujících bodech se pokusíme zobecnit jednotlivé možnosti náhledu na harmonickou funkci a krátce okomentujeme jejich důsledky.

1. V tónovém materiálu existuje pouze tónika, jakožto jediná harmonická funkce, centrální klidový akord. Všechny ostatní souzvuky jsou netónické.

V tomto případě by však nedocházelo k harmonickému vyjádření tóniny a sled jednotlivých akordů by mohl být zcela náhodný a funkčnost by postrádala svůj smysl.

2. V oblasti harmonických funkcí existuje tónika (klidová funkce) a nontónika (funkce přinášející napětí), kterou reprezentují dva akordy, vyjadřující odstředivost a dostředivost vůči tónice. Vzniká tak třífunkční systém (T, S, D), jako základ a východisko klasické harmonie.

Tyto tři základní harmonické funkce jsou harmonickým vyjádřením tóniny, mimo jiné obsahují všechny její tóny. Důsledkem užití těchto akordů vzniká základní harmonická kadence, která zohledňuje též psychologické hledisko.



3. Třífunkční systém lze dále rozšiřovat na systém pětifunkční, který kromě tóniky, subdominanty a dominanty obsahuje též Janečkovu pojetí frygické a lydické funkce¹⁹³ a podobně jako základní kadence je založen na dualistickém pohledu.

Toto pojetí primárně napomáhá zejména k pedagogicky snadnějšímu uchopení alterovaných akordů. Frygický a lydický akord proto můžeme chápat spíše jako pomocné harmonické funkce. Nejde proto o zásadní změnu koncepce třífunkčního systému. Vzniklou kombinací, na které se podílí alespoň jedna z pomocných funkcí,¹⁹⁴ je pak otevřena cesta k vícezvukům.

¹⁹³ Viz. Karel Janeček v kap. 3.2.12.

¹⁹⁴ Tamtéž.

4. Novou kvalitu do systému harmonických funkcí vnáší medianty.¹⁹⁵

Skladatelé pozdního romantismu často využívali ve svých skladbách chromatické mediantní spoje. Četnost jejich výskytu vedla k Volkovu konceptu čtvrté harmonické funkce. Ve srovnání se systémem pětifunkčním shledávám nevýhodu v tom, že chromatické medianty obsahují hned několik akordů. Ve skladbách romantismu se medianty mohou objevit jak na základní hierarchické úrovni sledu a kontextu akordů v průběhu harmonického pohybu, tak na vyšší hierarchické úrovni sledu a kontextu tónin v jejich časovém průběhu.

Miloš Hons ve své publikaci *Hudba zvaná symfonie*¹⁹⁶ uvádí příklad ze Scherza Symfonie č. 4 f moll Petra Iljiče Čajkovského:

*„Nejnápadnějším zdůrazněním mediantních vztahů je tonální plán Scherza Symfonie č. 4 f moll. Kontrastní bloky smyčců pizzicato, dřev a žesťů skladatel umísťuje do tónin: F dur – A dur – Des (Cis) dur.“*¹⁹⁷

5. Na každém tónu temperované chromatiky lze postavit samostatnou harmonickou funkci.

Tato myšlenka vychází z předpokladu, že každý akord má svou vlastní harmonickou funkci a vlastní způsob značení. V důsledku užití tohoto způsobu se však popírá smysl funkčnosti a vytrácí se hierarchičnost strukturní a systémová.

6. Harmonickou funkcí je každá podoba akordu postaveného na kterémkoli stupni chromatické stupnice.¹⁹⁸

Za tohoto předpokladu by se každá jednotka stala samostatnou „funkcí“ a opět by funkčnost postrádala svůj smysl.

7. Dalo by se též uvažovat o kombinaci například pětifunkčního systému s užitím chromatických mediant. Počet harmonických funkcí by se navýšil na systém šestifunkční – **T, S, D, F, L, M.**

¹⁹⁵ Viz Jaroslav Volek v kap. 3.2.14.

¹⁹⁶ Hons, Miloš. *Hudba zvaná symfonie*. Praha: Togga, 2005. ISBN: 80-902912-6-0.

¹⁹⁷ Tamtéž s. 326.

¹⁹⁸ Např. akordy c-e-g, c-es-g, c-es-ges, apod.

Tento způsob by byl odrazem dualistického myšlení a při analýze bychom mohli jakýkoliv akord zahrnout pod konkrétní funkci. Otázkou však v takovém případě zůstává, zdali by taková systematika odpovídala vnímání recipientů, což je jeden ze základních předpokladů harmonické funkce jako takové. Další otázkou je pak platnost takového konceptu v porovnání se skutečným výskytem daného jevu (četnost výskytu lydického akordu) v živé hudbě.

Počet harmonických funkcí by bylo též možné ještě více navýšit, a to za předpokladu, že bychom jak každý akord, tak každý jeho obrat považovali za samostatnou funkci. Negací této myšlenky bychom mohli dospět k názoru, že neexistují žádné harmonické funkce.

Veškeré tyto rozdílné názory mají stejný dopad, a to, že by se popřelo hierarchické uspořádání a vztahovost daných souzvuků k určitému centru. Pokusme se nyní o vlastní definici harmonické funkce:

„Harmonická funkce je psychoakustický jev. Je to vyjádření hierarchických vztahů mezi souzvuky, uplatňující se v rámci jasně vymezeného prostředí, harmonickém kontextu. Centrem tohoto hierarchického uspořádání je akord s nejvyšším klidovým potenciálem.“

Akord sestává z tónů, tedy fyzikálně vzato z kmitání o určitém kmitočtu. V tomto faktu spočívá fyzikální stránka tohoto jevu. Jako jakýkoli zvuk, tak i tóny a jimi tvořené akordy jsou vnímány a uvědomovány. Tento pochod se odehrává prostřednictvím sluchového ústrojí (fyziologická stránka) a jím zpracovávaný signál je předáván do mozku, kde dochází k uvědomování samotného jevu a jím vytvářených kontextů.

Na základě analýzy několika publikací a studií se ztotožňuji se systémovým pojetím třífunkčním. Za jediné harmonické funkce považuji tóniku, subdominantu a dominantu. Ostatní akordy vnímám jako zástupce těchto funkcí.

V předchozích kapitolách jsme uvedli, že možností uchopení problematiky počtu harmonických funkcí je mnoho. Aby však funkčnost nepostrádala svůj smysl hierarchického uspořádání a vztahovosti jednotlivých akordů k tonálnímu centru, považuji za nutné zobecnit funkce na co nejmenší počet, tedy právě funkce tři.

V české hudební teorii se pro tyto tři akordy ustálil termín **základní harmonické funkce**. Kdybychom však toto sousloví používali, v harmonii by musely existovat též nezákladní, či vedlejší harmonické funkce, o kterých se autoři publikací nezmiňují. Častěji se zmiňují o akordech na vedlejších stupních, či vedlejších kvintakordech. Dle mého názoru je proto přijatelnější o akordu T, S, D hovořit pouze jako o **harmonických funkcích**.

Nabízí se otázka, jak je tomu s harmonickou funkcí v dnešní době? V hudbě 20. a 21. století se v oblasti harmonie stále více projevuje celostní pohled na hudební řeč, a to převážně z hlediska jeho tektonické významovosti. Dochází k interakci více složek a pozornost skladatelů je věnovaná též práci s časem a dalšími složkami zvuku. V tomto období vlády atonality již nepřevládá vazba na tonální centrum, a vznikají nové, jiné vazby.

Nový pohled na harmonickou funkci přináší do oblasti hudební teorie Janečkem formulovaný fenomén antitóniky, který klasická harmonie neznala.

Závěr

Hlavním cílem diplomové práce bylo nahlédnout do způsobu myšlení jednotlivých autorů a přiblížit tak jejich úhel pohledu na oblast harmonických funkcí. Nedílnou součástí byl historický kontext, který napomohl ke komplexnosti uchopení tématu. Součástí práce bylo též vlastní uchopení a definice harmonické funkce, uvedené v samostatné, závěrečné kapitole. V závěrečných odstavcích práce ještě krátce shrneme několik skutečností, které z textu vyplynuly.

Harmonická funkce se snaží hledat fungování a zkoumá hudební strukturu. Není daná čistě objektivně a je nutné počítat se subjektivním výkladem. Jedná se o individuální interpretaci objektivní skutečnosti, kde je důležitým faktorem nejen hledisko psychologické, ale také hledisko fyzikální a fyziologické. Důležitou roli zastává úloha kontextu a dále úprava konkrétního souzvuku.

Hudebně teoretické disciplíny ve svém vývoji postupovaly od pozorování a popisu jevů k jejich funkčnímu výkladu a přitom docházelo k různým pohledům a způsobům interpretace, jak to bylo zřejmé z komentovaných titulů. Tím byly systematicky zpracovány různé úhly pohledů teoretiků – např. kombinační výklad, výklad vedlejších stupňů jako zástupců hlavních funkcí, formotvorný systém harmonických funkcí, aj. Třífunkční systém - tónika, subdominanta a dominanta vyčerpává veškerý tónový materiál diatoniky, je reprezentantem tóniny jako tonálně harmonické struktury a základním východiskem klasické harmonie. Kombinační způsob vysvětlení jednotlivých souzvuků na vedlejších stupních nemusí nutně popisovat funkci, může představovat pouze informaci, z jakých prvků je akord složený.

Některým publikacím bylo v textu věnováno méně prostoru, a to z toho důvodu, že se autoři problematice harmonických funkcí zabývali spíše okrajově. Jedná se primárně o učebnice harmonie, které nevyžadují hlubší náhled do této oblasti. Naopak publikace a studie předních autorů byly v práci detailněji zpracovány.

Téma harmonických funkcí je stále aktuální otázkou v hudební teorii. Jak jsme se přesvědčili, v literatuře však neexistuje jednotný výklad a úhel pohledu, jelikož každý z autorů vychází z jiných východisek.

Ve své bakalářské práci jsem se věnovala výuce harmonie na různých typech středních škol a jsem ráda, že jsem mohla detailněji proniknout do jednoho z diskutovaných témat harmonie, kterými jsou harmonické funkce.

Budu ráda, když bude má diplomová práce v některých směrech nápomocná některým dalším zájemcům o téma harmonických funkcí.

Prameny a literatura

Barvík, Miroslav. *Stručný hudební slovník*. 5. přeprac. a dopl. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

Beneš, Juraj. *O harmónii*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. ISBN: 80-88884-40-3.

Bohatá, Pavla. *Koncepcie funkčních značek v české hudebně teoretické literatuře ve srovnání s vybranými cizojazyčnými tituly*. Diplomová práce, 1998.

Budín, Petr. *Harmonické funkce, geneze a systematika*. Bakalářská práce, 2001.

Filip, Miroslav. *Súborné dielo I*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012.

Filip, Miroslav. *Súborné dielo II*. Bratislava: Hudobné centrum, 1998.

Filip, Miroslav. *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013.

Finscher, Ludwig, Constapel Britta, Quintero Sabrina (ed). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. 2., neubearb. Ausg. Kassel: Bärenreiter, 2008. ISBN 3-7618-1100-4.

Förster, Josef. *Nauka o harmonii*. Praha: 1887.

Förster, Josef. *Nauka o harmonii*. Praha: Springer a spol., 1937.

Fukač, Jiří, Vysloužil, Jiří a Macek, Petr. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN: 80-7058-462.

Gevaert, Francois-Auguste. *Traité d'harmonie, théorique et pratique*. Paris: Henry Lemoine & Cie, 1907.

Glareanus, Heinrich. *Dodekachordon*. Basel, 1547.

Hába, Alois. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-tonsystems*. Leipzig: Fr. Kistner & C. F.W. Siegel, 1927.

Hába, Alois. *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, čtvrttónové, třetiotónové, šestiotónové a dvanáctiotónové soustavy*. Jinočany: H&H, 2000. ISBN: 80-86022-54-4.

Hanslick, Eduard. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1973.

Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Academic in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1854.

Harrison, Daniel. "Heads and Tails: Subject Play in Bach's Fugues." *Music Theory Spectrum* 30/1. 2008, 152-163.

Harrison, Daniel. "Rhetoric and Fugue: An Analytical Application." *Music Theory Spectrum* 12/1. 1990, 1-42.

Harrison, Daniel. "Some group properties of triple counterpoint and their influence on compositions by J.S. Bach." *Journal of Music Theory* 32/1. 1988, 23-50.

Harrison, Daniel. *Harmonic Function in Chromatic music. A Renewed Dualist Theory and a Account of Its Precedents*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994. ISBN: 978-0-226-31808-0.

Helmholtz, Hermann. *Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg & sohn, 1913.

Holubec, Jiří. *Česká hudební teorie 20. století. Sondy do stěžejních disciplín*. Ústí nad Labem: Acta Universitatis Purkynianae, 2004. ISBN: 80-7044-619-6.

Hons, Miloš. *Hudba zvaná symfonie*. Praha: Togga, 2005. ISBN: 80-902912-6-0.

Hradecký, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

Hůla, Zdeněk, Etlíková, Pavdomila, Vrchotová-Pátová, Jarmila. *Základy hudební nauky, intonace, rytmu, taktovací techniky a pěvecké výchovy pro vedoucí pěveckých souborů*. Praha: Orbis, 1959.

Hůla, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Hůla, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985.

Janáček, Leoš. *Hudebně teoretické dílo I*. Praha: Editio Supraphon, 1968.

Janáček, Leoš. *Hudebně teoretické dílo II*. Praha: Editio Supraphon, 1974.

Janáček, Leoš. *Úplná nauka o harmonii*. Praha: A. Pisa, 1912.

Janeček, Karel. „Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení.“ In: *Živá hudba*. Praha: HAMU, 1976.

Janeček, Karel. „Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení.“ In: *Živá hudba*. Praha: HAMU, 1976.

Janeček, Karel. *Harmonie rozbořem*. Praha: Supraphon, 1982.

Janeček, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

Janeček, Karel. *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

- Janeček, Karel. *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia, 1973.
- Janeček, Karel. *Tektonika*. Praha: Supraphon, 1968.
- Janeček, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.
- Jiráček, Karel Bohuslav. *Nauka o hudebních formách*. 3. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1939.
- Knotte, Jiří. *Vývoj a přehled české terminologie funkční harmonie*. Bakalářská práce, 2015.
- Kofroň, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 10., upr. vyd., Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2002.
- Kofroň, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Koukalová, Jana. *Společenská funkce hudby*. Bakalářská práce, 2013.
- Modr, Antonín. *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha: Panton, 1960.
- Modr, Antonín. *Hudební nástroje*. Praha: Edition Č. H., 1943.
- Modr, Antonín. *Všeobecná nauka v otázkách a odpovědích*. Praha: Supraphon, 1970.
- Pavlíček, Radomír. *Melodicko-harmonická analýza jako součást hudebně teoretického bádání*. Bakalářská práce, 2013.
- Pazdírek, Oldřich, Černušák, Gracian (ed.). *Pazdírkův hudební slovník naučný*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1929.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels*. Paris, 1722.
- Riemann, Hugo. *Handbuch der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882.
- Riemann, Hugo. *Musikalische syntaxis*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877.
- Riemann, Hugo. *Musiklexikon*. Paderborn: Salzwasser Verlag, 2011. ISBN: 978-3-8460-0085-4.
- Risinger, Karel. *Harmonické funkce a značky*. Praha: Academia, 1966.
- Risinger, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.
- Risinger, Karel. „Metodika výuky evropské harmonie XX. století. In: *Živá hudba V*. Praha: SPN, 1973.
- Risinger, Karel. *Nástin obecně funkčního systému rozšířené tonality*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1957.

- Risinger, Karel. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Supraphon, 1978.
- Risinger, Karel. *Nauka o kontrapunktu XX. století*. Praha: Panton, 1984.
- Risinger, Karel. „Zahuštěné akordy a otázka konsonance a disonance v soudobé hudbě“. In: *Hudební věda*. č. 4, 1965.
- Risinger, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove, 1995.
- Skuherský, František Zdeněk. *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*. Praha: Urbánek, 1885.
- Skuherský, František Zdeněk. *Nauka o hudební kompozici*. Praha: F. Urbánek, 1800-1884.
- Skuherský, František Zdeněk. *O formách hudebních*. Praha: Mikuláš a Knapp, 1879.
- Smolka, Jaroslav. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983. ISBN: 02-184-83.
- Šín, Otakar. *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1922.
- Šín, Otakar. *Nauka o kontrapunktu a fuze*. Praha: Urbánek a synové, 1936.
- Šín, Otakar. *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1933.
- Šín, Otakar. *Všeobecná nauka o hudbě jako průprava pro studium nauky o harmonii, o kontrapunktu a o hudebních formách*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1949.
- Tichý, Vladimír. „Juraj Beneš: O harmónii (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie.“ In: *Hudební věda XLII*, 2005, č. 3-4, s. 393-396.
- Tichý, Vladimír. „Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii.“ In: *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky*. Praha: Nakladatelství AMU, 2000.
- Tichý, Vladimír. „Systematika hudební kinetiky jako součást teorie skladby.“ In: *Musica Nova*. Brno: JAMU, 1997.
- Tichý, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. 2. opravené a rozšířené vydání. Praha: NAMU, 2011. ISBN: 978-80-7331-199-5.
- Tichý, Vladimír. „Modalita“. In: *Živá hudba VIII*. Praha: SPN, 1983.

Tichý, Vladimír. „Tektonická úloha kinetiky v Českých tancích Bedřicha Smetany“. In: *Hudební věda*, 1996/1, str. 40-50.

Tichý, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Jinočany: H&H, 1992.

Volek, Jaroslav. „Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii“. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.

Volek, Jaroslav. „Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tradiční harmonii“. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.

Volek, Jaroslav. „Otázky taxonomie umění“. *Estetika*. 1971, roč. 8, č. 1, s. 19–46 a č. 2, s. 146–165.

Volek, Jaroslav. „Otázky taxonomie umění“. In: *Estetika*. 1970, roč. 7, č. 3, s. 194–211 a č. 4, s. 293–307.

Volek, Jaroslav. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.

Volek, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.

Volek, Jaroslav. *Základy obecné teorie umění*. Praha: SPN, 1968.

Volek, Jaroslav. *Teoretické základy harmónie z hlediska vedeckej filosofie*. Bratislava: SAV, 1964.

Vysloužil, Jiří. *Hudební slovník pro každého*. Vizovice: Lípa, 1995. ISBN 80-86093-23-9.

Zarlino, Gioseffo. *Institutioni harmoniche*. Venice, 1558.