

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA MUZIKOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ČESKÁ DIDAKTICKÁ LITERATURA V OBLASTI NAUKY O
HARMONII V DRUHÉ POLOVINĚ 20. STOLETÍ**

**THE CZECH DIDACTIC LITERATURE IN THE FIELD OF
HARMONY IN THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY**

David Kaňovský

Vedoucí práce: MgA. Marek Kepřt, PhD.

Olomouc 2009

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně na základě uvedené literatury.

V Olomouci 30. dubna 2009

.....

Děkuji MgA. Marku Keprtovi, PhD. za odborné vedení práce a cenné rady a připomínky.

OBSAH

1. Úvod.....	1
2. Stav bádání.....	3
3. Nauka o harmonii v českých zemích před rokem 1950	7
4. Nauka o harmonii v českých zemích po roce 1950.....	9
4. 1. Josef Bartoš: <i>Přehled nauky o harmonii</i>	9
4. 2. Ludvík Novák: <i>Harmonie</i> , 4 svazky	11
4. 3. Jan Vratislavský: <i>Stručná nauka o harmonii</i>	14
4. 4. Karel Risinger: <i>Přehledná nauka o harmonii</i>	16
4. 5. Zdeněk Hůla: <i>Nauka o harmonii – Methodika + Úlohy</i>	19
4. 6. Antonín Modr: <i>Harmonie v otázkách a odpovědích</i>	22
4. 7. Karel Janeček: <i>Harmonie rozborem</i>	26
4. 8. Josef Schreiber: <i>Základy (nauky) klasické harmonie</i> , 2 svazky	29
4. 9. Josef Pazderka: <i>Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách.</i>	35
4. 10. Bohumil Dušek: <i>Nauka o harmonii na polaristickém základě</i>	37
4. 11. Jiří Laburda: <i>Diatonická harmonie</i> , 3 svazky	42
4. 12. Vladimír Tichý: <i>Harmonicky myslet a slyšet</i>	46
4. 13. Jaroslav Kofroň: <i>Učebnice harmonie</i>	49
5. Vybrané problematiky nauky o harmonii	51
5. 1. Trojzvuky	51
5. 2. Septakordy.....	53
5. 3. Vícezvuky.....	57
5. 4. Melodické tóny.....	58
5. 5. Frygický a lydický akord.....	61
5. 6. Medianty.....	62

5. 7. Problematika dovolených, či zakázaných kvint	64
5. 8. Akordické značky	66
6. Závěr	68
7. Seznam použité literatury	70
8. Shrnutí	72
9. Summary	73
10. Zusammenfassung	74
PŘÍLOHY	I
I. Tabulka akordických značek	I
II. Tabulka dovolených, či zakázaných kvint	VII
III. Medailonky jednotlivých autorů	X
III. 1. Ludvík Novák	X
III. 2. Antonín Modr	XII
III. 3. Josef Schreiber	XIV
III. 4. Zdeněk Hůla	XVI
III. 5. Josef Bartoš	XVIII
III. 6. Karel Janeček	XIX
III. 7. Jan Vratislavský	XXI
III. 8. Josef Pazderka	XXII
III. 9. Karel Risinger	XXIV
III. 10. Jaroslav Kofroň	XXVI
III. 11. Bohumil Jaromír Dušek	XXVII
III. 12. Jiří Laburda	XXVIII
III. 13. Vladimír Tichý	XXX

1. Úvod

Práce je rozvržena následujícím způsobem: nejdříve byl vytvořen seznam všech českých i slovenských knih sepsaných od roku 1950 do současnosti zabývajících se harmonií a z nich vybráno třináct stěžejních českých prací z daného oboru z let 1950-2000, které se skutečně zabývaly didakticky zaměřenou naukou o klasické harmonii (tedy nikoli naukou o harmonii např. 20. století nebo vědecky či historicky pojatými pracemi). Oba tyto souhrny jsou uvedeny dále v kapitole *Stav bádání*. Třídící hlediska, ze kterých bylo při výběru vycházeno, jsou uvedeny výše.

Prvním krokem bylo důkladné prozkoumání všech uvedených publikací. V další fázi bylo zvoleno osm základních kapitol nauky o harmonii, ve kterých se autor pokusil o jakýsi souhrn různých hledisek z celkového pohledu všech třinácti autorů. Jedná se o tyto problematiky:

- 1) Trojzvuky
- 2) Septakordy
- 3) Vícezvuky
- 4) Melodické tóny
- 5) Frygický a lydický akord
- 6) Medianty
- 7) Problematika dovolených, či zakázaných kvint
- 8) Akordické značky

Oblasti typu modulací či alterovaných akordů by byly příliš rozsáhlé a šly by nad rámec této práce. Za nejtěžejnější dvě kapitoly celé práce autor považuje *Septakordy* a *Akordické značky*. Důvody k tomu nabízí se zejména dva: za prvé se právě v těchto oblastech jednotliví autoři nejvíce liší a je zde tudíž možné nalézt celou řadu mnohdy i diametrálně odlišných přístupů. Za druhé potom to, že právě v této části práce chtěl autor přijít s něčím úplně novým, neboť první část (tj. analýzu jednotlivých knih) lze stěží brát za něco invenčního.

Závěr obsahuje co nejstručnější shrnutí poznatků a všeho, co by tato práce měla přinést nového, zajímavého a především užitečného.

Do *Přílohy* byly vloženy jednak tabulky, které souvisí s textem hlavní části, a jednak medailonky všech třinácti autorů knih, které byly v práci rozebírány.

2. Stav bádání

Úplný seznam nalezené literatury

- **Bartoš, Josef:** *Přehled nauky o harmonii*. Praha, 1953.
- **Risinger, Karel:** *Přehledná nauka o harmonii*. Praha, 1955.
- **Vratislavský, Jan:** *Stručná nauka o harmonii*. Praha, 1955.
- **Hůla, Zdeněk:** *Nauka o harmonii. Methodika. Úlohy* (2 svazky). Praha, 1956.
- **Pospíšil, Juraj:** *Náuka o harmónii: Metodická príručka pre kurzy diaľkového školenia*. Bratislava, 1957.
- **Suchoň, Eugen:** *Náuka a harmónii*. Bratislava, 1957¹, 1992⁴.
- **Novák, Ludvík:** *Harmonie* (4 svazky). Praha, 1954^{I+II}, 1958^{III+IV}.
- **Risinger, Karel:** *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha, 1958.
- **Kofroň, Jaroslav:** *Učebnice harmonie*. Praha, 1958¹, 2002¹⁰.
- **Kořínek, Miloslav:** *Učebnica harmónie*. Bratislava, 1959¹, 1962³.
- **Modr, Antonín:** *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha, 1960.
- **Hradecký, Emil:** *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha, 1960¹, 1972².
- **Hrušovský, Ivan:** *Úvod do štúdia teórie harmonie*. Bratislava, 1960¹, 1963².
- **Volek, Jaroslav:** *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha, 1961.
- **Janeček, Karel:** *Harmonie rozbořem*. Praha, 1963¹, 1982².
- **Schreiber, Josef:** *Základy nauky klasické harmonie I, II*. Ostrava 1963+1965¹, 1968².
- **Janeček, Karel:** *Základy moderní harmonie*. Praha, 1965.
- **Filip, Miroslav:** *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava, 1965.
- **Risinger, Karel:** *Harmonické funkce a značky*. Praha, 1966.
- **Pazderka, Josef:** *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách*. Praha, 1967.

- **Dušek, Bohumil:** *Nauka o harmonii na polaristickém základě.* Plzeň, 1969.
- **Janeček, Karel:** *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie.* Praha, 1973.
- **Risinger, Karel:** *Nauka o harmonii 20. století.* Praha, 1978.
- **Laburda, Jiří:** *Diatonická harmonie (3 svazky).* Praha, 1980^{I+II}, 1983^{III}.
- **Zika, Pavel:** *Tonálna harmónia pre 1.-3. ročník inštrumentálnych a speváckych oddelení konzervatória.* Bratislava, 1986¹, 1990².
- **Lipták, Teodor:** *Základy harmónie a polyfónie.* Košice, 1991.
- **Tichý, Vladimír:** *Harmonicky myslet a slyšet.* Praha, 1996.
- **Jaźowicz, Antonín:** *Harmonie jednoho a více hlasů.* Jablunkov, 2001.
- **Lauda, Jaroslav:** *Harmonie a akordové značky.* Praha, 2003.
- **Trojan, Pavel:** *Výběr příkladů z harmonie.* Praha, 2003.
- **Nedělka, Michal:** *Průvodce učitele praktickou harmonií.* Praha, 2004.
- **Bezděk, Jiří:** *Úvod do harmonizace české lidové písně a do její jednoduché stylizace pro klavír a akordeon.* Praha, 2005.
- **Popovič, Mikuláš:** *Komplementární kapitoly z harmonie.* Ústí n/Lab., 2006.
- **Klapil, Pavel:** *Napříč tonální harmonií.* Olomouc, 2007.
- **Bezděk, Jiří:** *Teoretická východiska k výuce harmonizace tonální melodie.* Plzeň, 2008.

Seznam vybrané literatury vztahující se svým obsahem k této práci

- **Bartoš, Josef:** *Přehled nauky o harmonii*. Praha, 1953.
- **Risinger, Karel:** *Přehledná nauka o harmonii*. Praha, 1955.
- **Vratislavský, Jan:** *Stručná nauka o harmonii*. Praha, 1955.
- **Hůla, Zdeněk:** *Nauka o harmonii. Methodika. Úlohy* (2 svazky). Praha, 1956.
- **Novák, Ludvík:** *Harmonie* (4 svazky). Praha, 1954^{I+II}, 1958^{III+IV}.
- **Kofroň, Jaroslav:** *Učebnice harmonie*. Praha, 1958¹, 2002¹⁰.
- **Modr, Antonín:** *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha, 1960.
- **Janeček, Karel:** *Harmonie rozborem*. Praha, 1963¹, 1982².
- **Schreiber, Josef:** *Základy nauky klasické harmonie I, II*. Ostrava 1963+1965¹, 1968².
- **Pazderka, Josef:** *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách*. Praha, 1967.
- **Dušek, Bohumil:** *Nauka o harmonii na polaristickém základě*. Plzeň, 1969.
- **Laburda, Jiří:** *Diatonická harmonie* (3 svazky). Praha, 1980^{I+II}, 1983^{III}.
- **Tichý, Vladimír:** *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha, 1996.

Jak je ze seznamu vidět, naprostá většina z výše uvedené literatury byla sepsána v padesátých, resp. šedesátých letech 20. století, a to jak česká, tak i slovenská. Z toho vyplývá poměrně velká poptávka po literatuře tohoto typu v dané době. Zajímavé ovšem je, že pouze Kofroňova *Učebnice harmonie* se dočkala více vydání, v roce 2002 vyšlo v Editio Bärenreiter již desáté upravené vydání tohoto spisu. Kromě Kofroně se alespoň druhého vydání (a to zároveň svého posledního) dočkaly pouze dvě výše uvedené publikace, přestože i některé další jsou svým pojetím a obsahem látky poměrně originální a tudíž snad i zajímavé.

Naopak historicky, resp. vědecky orientované publikace začaly vycházet až od šedesátých let, jak o tom svědčí Hradeckého *Úvod do studia tonální harmonie*, který se zabývá historickým vývojem harmonie, resp. nauky o harmonii, a poté spisy Risingerovy, Volkovy, Janečkovy a další. Karel Risinger napsal své *Základní harmonické funkce v soudobé*

hudbě roku 1958, což můžeme považovat za první spis druhé poloviny 20. století věnující se moderní harmonii. V roce 1965 vydal Karel Janeček *Základy moderní harmonie*, tedy první obsáhlejší publikaci zabývající se harmonií 19., resp. 20. století, o třináct let později, tedy v roce 1978, se k němu přidal Karel Risinger svou *Naukou o harmonii 20. století*. To jsou prozatím jediné dvě publikace zabývající se do hloubky touto problematikou.

Z prací sepsaných po roce 2000, samozřejmě nepočítáme-li desáté vydání *Učebnice harmonie* Jaroslava Kofroně, stojí v popředí Trojanův *Výběr příkladů z harmonie* a zvláště publikace Pavla Kvapila *Napříč tonální harmonií*. Spíše vědecky orientovanou literaturu představují Popovičovy *Komplementární kapitoly z harmonie* a díla Jiřího Bezděka, především jeho *Teoretická východiska k výuce harmonizace tonální melodie*.

Zaměříme se nyní na seznam třinácti vybraných knih, o kterých podrobněji pojednává tato práce. Několik z nich zaujímá vzhledem k ostatním poměrně specifické postavení. Originálním způsobem je o harmonii pojednáno v Janečkově práci *Harmonie rozborem*, ve které se autor pokouší jednotlivé harmonické zákonitosti klasické harmonie přiblížit analýzou vybraných skladeb největších mistrů hudebního umění. Podobnou povahu má další jeho spis nazvaný *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*, který však není zaměřen didakticky a není tudíž součástí této práce. Jiné specifické podání nauky o harmonii zvolili Josef Bartoš a Antonín Modr, jejichž publikace *Přehled nauky o harmonii*, resp. *Harmonie v otázkách a odpovědích* jsou psány stylem otázek a odpovědí. Charakter takového systému je blíže popsán v kapitolách 4.1, resp. 4.6. Josef Pazderka spojuje nauku o harmonii s jinými hudebně teoretickými disciplínami, čímž se snaží o jakési syntetizování znalostí z daných oblastí v jeden ucelený celek. Bohumil Dušek svou nauku o harmonii vystavěl na základě teorie polarit, se kterou se čtenář může hlouběji seznámit v kapitole 4.10.

Ostatní knihy jsou více či méně ve vlastním slova smyslu naukami o harmonii, ačkoliv i zde se mezi nimi dá najít mnoho menších odlišností. O všech třinácti publikacích blíže pojednává čtvrtá kapitola této práce. Nejobsáhlejšími spisy jsou Hůlova *Nauka o harmonii*, která se rovněž dočkala největšího nákladu, dále čtyřsvazková *Harmonie* Ludvíka Nováka a třídílná *Diatonická harmonie* Jiřího Laburdy, která se ovšem, jak je z názvu patrné, zabývá pouze diatonickou částí nauky o harmonii.

3. Nauka o harmonii v českých zemích před rokem

1950

O pěstování soustavnější hudební teorie v českých zemích můžeme začít hovořit až někdy na počátku 19. století, z předchozí doby se u nás zachovalo jen pramálo významnějších pramenů. Z nich bychom snad mohli z období středověku jmenovat rozsáhlou vědní encyklopedii *Liber viginti artium* autora **Pavla Žídka z Prahy**, *Musicorum libri quatuor Václava Philomathese* či nejstarší česky psané hudebně teoretické pojednání, všeobecně známou **Blahoslavovu Musicu**¹. V téže době vyšla tiskem též **Josquinova Musica, to jest zpráva k zpívání náležitá**.

Ani 17. a 18. století nepřineslo zlepšení této situace. Z významnějších autorů traktátů či slovníků bychom mohli zmínit **Tomáše Baltazara Janovku**, **Mauritia Vogta**, **F. X. Richtera** či **F. X. Brixiho**. Východiskem teoretických přístupů k problematice harmonie se staly **Zarlinovy** práce *Institutioni harmoniche* (1558) a *Dimostrazioni harmoniche* (1571), které sice ještě nemůžeme považovat za spisy typu „novodobé“ harmonie, ale v nichž jsou již durové a mollové trojzvuky uznány jako akordické jednotky.

Český název oboru vznikl překladem německého výrazu *Harmonielehre*, který se objevuje v odborném písemnictví od přelomu 18. a 19. století. Čeští hudební teoretikové začali výrazu *nauka o harmonii* výrazněji používat ve 2. polovině 19. století.²

Počátek 19. století znamenal hned několik podnětů. Jednak se začalo s vydáváním **Riegrova Slovníku naučného**, který mohl předznamenat první syntézu i pro hudební teorii. Její hlavní autor **Josef Leopold Zvonař** však během práce nečekaně zemřel. Dalším podnětem byly přednášky abbé Voglera o hudební teorii, vlastně první novodobá univerzitní čtení z této oblasti. Pokusy o systematický pohled na disciplínu hudební teorie však prozatím zastíňovaly pragmaticky orientované práce, jejichž vznik předznamenal **Jakub Jan Ryba** a

¹ Celý název zní: *Musica, to jest knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající*.

² Přítomností slova nauka je dán značný sémantický rozptyl v názvu oboru. Přesto, že se slovem nauka ještě i dnes míní věda, poukazuje v dnešní době toto slovo spíše na mimovědní, předvědecké normativní výklady konkrétní problematiky, na praktické zužitkování vědních poznatků atd. Proto soudobá označovací praxe opouští od tohoto názvu především tam, kde dochází resp. mohlo by docházet k systematické či historické muzikologické aspiraci. Z toho částečně pramení i možné dělení názvu oboru na *teoretickou harmonii* a *praktickou harmonii*. **Fukač Jiří, Vysloužil Jiří: Slovník české hudební kultury**. Praha, 1997, s. 608.

jeho *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnému* (psáno 1799-1800, vyd. 1817). Okruh pragmaticky koncipovaných příruček přesahuje obsáhlé teoretické dílo **Antonína Rejchy**, které však vzniklo v zahraničí³.

Po roce 1860 se značně otevírají publikační možnosti vydáváním různých časopisů a zároveň se objevují osobnosti, schopné navázat na linii teoretické literatury s vědeckými aspiracemi. Byli to především **Josef Leopold Zvonař** a jeho obširné *Základy harmonie a zpěvu* (1861), příp. *Učení o harmonii* (1864), a **František Blažek** a jeho studie *Slovo o vývinu harmonie* (1864).⁴ Na tuto linii navázali **Otakar Hostinský** (*Nové dráhy vědecké nauky o harmonii* – 1887), **Karel Stecker** (*K některým sporným otázkám vědy hudební* – 1889), **F. Z. Skuherský** (*Nauka o harmonii na vědeckém základě* – 1885) a **Leoš Janáček** (*Úplná nauka o harmonii* – 1912). Z hudebně pedagogických prací můžeme jmenovat *Nauku o harmonii* **Františka Gregora** (1876) či *Nauku o harmonii* **Josefa Förstra**, která vyšla ve více než deseti vydáních a byla až do doby Šínovy oficiální učebnicí konzervatoře.

V meziválečném období se tradiční harmonii věnoval zejména **Otakar Šín**, který roku 1933 vydal *Úplnou nauku o harmonii na základě melodie a rytmu*. Základní zásady Šínova harmonického systému⁵ se pak staly východiskem pro celou další generaci hudebních teoretiků. Zde je třeba zmínit též originální práci **Aloise Háby** s názvem *Harmonické základy čtvrttónové soustavy* (1922). Zvláštní postavení v této oblasti pak zaujímají práce **Josefa Huttra** nazvané *Melodický princip stupnicových řad* (1929) a *Harmonický princip* (1941).

³ Jmenujme např. *Traité de melodie* (1814), *Traité d'harmonie* (1819-24) nebo *Cours de composition musicale* (1818). Rejchovy práce byly založeny na široké znalosti historické i soudobé tvorby a rozšířily se díky tomu po celé Evropě. Do českých zemí pronikly díky německému překladu, o který se postaral K. Czerny.

⁴ Zvonař i Blažek dospěli ve své nauce ke krajně monistickému stanovisku, tzn., že durový kvintakord považovali za původní útvar, kdežto mollový kvintakord za útvar odvozený.

⁵ Šín jako první navázal na Riemannův funkční systém, dospěl k novým formulacím např. frygického a lydického akordu či kombinačnímu pojetí složitějších souzvuků.

4. Nauka o harmonii v českých zemích po roce 1950

4. 1. Josef Bartoš: *Přehled nauky o harmonii*

Rok vydání: 1953

Vydání: I.

Počet stran: 68

Náklad: neuveden

Vydavatel: neuveden

Určeno: neuvedeno

Útlá kniha Josefa Bartoše pojednávající o nauce o harmonii je psána stylem otázek a odpovědí. Inspiraci autor nejspíše našel u **Antonína Modra**, který v roce 1944 napsal *Nauku o harmonii v otázkách a odpovědích*⁶.

Na 68 stranách formátu A5 se autor snaží alespoň povšechně obsáhnout celou látku nauky o harmonii, což se snad i celkem podařilo. Samozřejmě, jak už z názvu vyplývá, jde o přehled, nemůžeme tudíž od této publikace čekat nějaké hlubší ponoření do dané problematiky. S tím souvisí i fakt, že Bartoš se spokojuje s textem, neuvádí ve své knize žádné notové příklady. Text je přitom umístěn na pravých stránkách, levé stránky nabízejí prostor volným pokusům čtenářů, neboť se na nich nacházejí prázdné notové osnovy. *Obsah* nabízí 30 kapitol zhuštěných do 308 otázek.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Dominantní kvartkvintový akord by se měl podle autora rozvádět do tónického sextakordu, neboť má v basu kvintu, která musí stoupat.⁷
- II) Bartoš rozeznává čtyři druhy modulace: *přímou* (pomocí jednoho akordu), *průchodnou* (do vzdálenějších tónin přes tóninu pomocnou), *vybočení a tóninový skok*⁸.

⁶ Modrova kniha, o níž na podrobněji pojednává tato práce (viz. s. 23), vyšla v roce 1960 v upraveném vydání pod názvem *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Na straně 23 je rovněž uveden krátký odstavec o výhodách, resp. nevýhodách systému otázek a odpovědí.

⁷ **Bartoš, Josef**: *Přehled nauky o harmonii*. Praha, 1953, s. 38.

⁸ Tamtéž, s. 58.

Závěr:

Přehled nauky o harmonii Josefa Bartoše asi nelze brát jako ucelenou učebnici harmonie, o to se autor nejspíš ani nechtěl snažit. Jde spíše o jakousi, dnešními slovy řečeno, „harmonii v kostce“ nebo též malou encyklopedii, ve které čtenář rychle najde požadované odpovědi na jeho otázky. Tato kniha tedy nebude určena začátečníkům, kteří dosud s harmonií nemají žádné zkušenosti, ale lidem, resp. studentům, kteří si např. nauku o harmonii osvojili v dřívějších letech, ovšem většinu důležitých informací již zapomněli. Pro ty může být Bartošův spis vhodnou opakovací pomůckou, neboť praktické vyústění látky si mohou vyzkoušet sami a osvěžit tím své „staronové“ znalosti harmonie.

4. 2. Ludvík Novák: *Harmonie*, 4 svazky

Rok vydání: 1954^{I+II}, 1958^{III+IV}

Vydání: I.

Počet stran: 48 + 111 + 150 + 129

Náklad: 560 ks^I, 360 ks^{II}, 260 ks^{III}, 260 ks^{IV}

Vydavatel: Vysoká škola pedagogická v Praze

Určeno: pro posluchače katedry hudební výchovy Vysoké školy pedagogické

Ludvík Novák rozdělil svou látku do čtyř knih formátu A4, které dohromady čítají 338 stran, což rozhodně není málo. To autorovi umožnilo doložit probíranou látku množstvím notových ukázek (ať už teoretických či z děl známých skladatelů) a stejně tak zabývat se některými tématy poměrně do hloubky, což samozřejmě přispívá k lepšímu vstřebávání dané problematiky. V podstatě u každé probírané látky jsou také doplňující cvičení včetně ukázkových příkladů.

První díl se zabývá tematikou kvintakordů, sextakordů a kvartsextakordů, dominantním septakordem a septakordem II. stupně, závěry a vedlejšími tóny⁹. Trochu zvláště působí snad jen nečekané vpády minikapitol typu *Prodleva*, *Transpozice*, *Které tóny lze alterovat* apod.

Velmi zajímavý je druhý díl, jenž nese název *O spojování akordů a vedení hlasů*. Účel této části, ve které se Novák snaží studentům co nejvíce přiblížit „praktickou harmonii“, komentuje v úvodní kapitole sám autor: „Tento díl nauky o harmonii je tzv. ‘část zvláštní’. Ten, kdo chce hudbě jen rozumět, nemusí tuto část harmonie dobře znát. Může ji jen pročíst bez procvičování. Ten, kdo chce komponovat, musí ji dobře umět, i když někdy se jí řídit nebude. Ten, kdo chce udělat zkoušku z harmonie, musí zatím tato poučení dobře znát a umět jich použít. Všechny tzv. důkladné učebnice harmonie ukazují na mnoha příkladech, ‘co se dělat smí a co nesmí’. Účel toho učení je, aby i lidé skladatelsky nenadaní udělali zkoušku z harmonie. Příklady, na nichž se učí ‘jak se to dělá’, ke skutečné hudbě mají dosti daleko.“¹⁰ V celém tomto dílu se nás autor snaží poučit, jak správně vést melodii, které spoje akordů

⁹ Ve smyslu melodických tónů.

¹⁰ Novák, Ludvík: *Harmonie*, II. svazek. Praha, 1954, s. 3.

jsou vhodné a které naopak nikoli, o tom, jak co nejlépe figurovat melodií tzv. cizími tóny¹¹ atd. Na závěr autor umístil několik podrobně rozebraných ukázek harmonické analýzy úryvků konkrétních skladeb.

Třetí část nás učí zejména o septakordech, kterým je zde věnováno téměř padesát stran textu. Z nich zaujme mimo jiné kapitola věnující se náladovým výrazům jednotlivých septakordů podle jejich intervalového složení. Autor k tomu dodává: „Odstavec o náladovém rázu septakordů není nikdy v učebnicích harmonie. Tato část patří spíše do estetiky. Je však velice důležitá pro receptivní hudební výchovu. Proto zde – pro učitelstvo – uvedena. Jistě bude studující (zvláště ženy) více zajímat, než odstavec o vedení hlasů, nebo umístění septakordů na stupních tóniny. Doporučuji, aby se náladový výraz septakordů zkoušel při zkoušce.“¹² Bezesporně námět k úvaze.¹³ Po povšechném seznámení s vícezvuky následují další dvě velké kapitoly *Alterované akordy* a *Mimotonální dominanty*, které autor považuje za velmi důležité. Na konci třetího dílu jsou ještě dvě menší kapitoly, a to *Příbuznost akordů* a *Harmonická analýza skladeb*, v níž Novák podobně jako na konci předchozího dílu předvádí podrobnou analýzu několika úryvků známých opusů.

Pro závěrečný díl si autor vyčlenil v podstatě jediné, zato však velmi bohaté téma, a to modulaci. Vzhledem k tomu, že mu věnoval samostatný díl, je tato problematika probraná na téměř sto třiceti stranách skutečně velmi detailně.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Půltónový nebo celotónový postup od jednoho tónu k druhému nazývá *stupněm*, malou nebo velkou tercií *krokem* a kvartu a vyšší intervaly *skokem*.¹⁴
- II) Nijak nedělí kvartsextakordy, bere je podobně jako sextakordy pouze jako obraty kvintakordů.
- III) Skryté kvinty považuje za chybné.¹⁵

¹¹ Cizí tóny je Novákův název pro vedlejší neboli melodické tóny, viz kapitolu *Melodické tóny*.

¹² Tamtéž, s. 45.

¹³ Jelikož je to podle mého názoru velmi originální, uvedu zde na ukázkou některé Novákovy charakteristiky: „Tvrdě malý (dominantní) zní dobře, dobrácky, rozšafně; měkce malý zní 'ladně, ale chladně'; zmenšeně malý zní líbezně; zvětšeně malý zní napjatě; tvrdě velký zní studeně, drsně, tísnivě, skoro trpce; měkce velký zní nepřijemně, jakoby tupě aj.“ **Novák, Ludvík:** *Harmonie*, III. svazek. Praha, 1958, s. 10.

¹⁴ **Novák, Ludvík:** *Harmonie*, I. svazek. Praha, 1958, s. 9.

¹⁵ **Novák, Ludvík:** *Harmonie*, II. svazek. Praha, 1954, s. 6.

- IV) Před VI. stupněm je podle autora nejlepší dominantní septakord, nikoli kvintakord.¹⁶
- V) Příčnost mezi dvěma hlasy je v pořádku, pokud ústí do intervalu zmenšené kvinty, případně zmenšené septimy.¹⁷
- VI) Přípravu disonantních prvků nepokládá za příliš podstatnou. Píše: „To je zastaralý požadavek z minulých století. My, kteří slýcháme harmonie z let asi 1850-1940, jsme zvyklí na daleko horší nelibozvuky (kakofonie). Proto, myslím, tohoto požadavku 'přípravy disonancí' vůbec nemusíme dbát, abychom si jím neztěžovali práci.“¹⁸

Závěr:

Čtyřsvazkový spis Ludvíka Nováka je první komplexnější naukou o harmonii po roce 1950¹⁹. Ve čtyřech svazcích autor postihuje všechny základní problematiky harmonie, které doplňuje řadou notových ukázek a cvičení. Místy je v knize cítit silný subjektivní nádech autora (snad by se občas hodilo více objektivity), nicméně vzhledem k době a rozsahu práce to nelze brát jako nějakou větší závadu. *Harmonii* Ludvíka Nováka by jistě slušelo nové (třeba i mírně upravené) vydání, situované buď do jedné velké knihy, nebo do dvou svazků.

¹⁶ Tamtéž, s. 56.

¹⁷ Tamtéž, s. 66.

¹⁸ Tamtéž, s. 69.

¹⁹ Nebereme-li v potaz, že třetí a čtvrtý díl vyšly o čtyři roky později, tedy až v roce 1958.

4. 3. Jan Vratislavský: *Stručná nauka o harmonii*

Rok vydání: 1955

Vydání: I.

Počet stran: 127

Náklad: 410 ks

Vydavatel: Vyšší pedagogická škola v Brně

Určeno: pro posluchače VŠP v Brně

Jak už název napovídá, neklade si publikace Jana Vratislavského za cíl obšírné pojednání o nauce o harmonii. Naopak, autor chce co možná nejušpornějším způsobem shrnout vše podstatné. Sám Vratislavský o cíli své nauky hovoří v předmluvě: „Vážnou překážkou je ovšem nedostatek učebnic. Už delší dobu jsou všechny knihy tohoto oboru, jež přicházejí v úvahu, rozebrány. Proto vznikla tato příručka: ze snahy vyplnit citelnou mezeru ve studijním materiálu a podat tak pomocnou ruku studujícím. Tím byl současně určen obsah i rozsah studijní látky. Neklade si cíl být soustavnou a ucelenou naukou o harmonii, jež by způsobem vyčerpávajícím zpracovávala materiál se zřetelem na kompozičně nadané jedince. Je psána pro budoucí učitele hudební výchovy a jejich hudebně výchovnou práci ve škole.“²⁰

Knih je rozdělena do šesti velkých kapitol: *Trojzvuky – kvintakordy*, *Čtverozvuky – septakordy* (do níž jsou však zařazena i témata jako melodické tóny apod.), *Pětizvuky – nónový akord*, *Vedlejší harmonie*, *Alterace a Modulace*. Zatímco první kapitole se věnuje velmi podrobně, kapitola o septakordech je snad až příliš zúžena na minimální možnou míru. Zde rozebírá pouze dominantní septakord, ostatní uvozuje větou: „Vzhledem k důležitosti D⁷ budeme se jím zabývat podrobněji. Poučky z toho odvozené můžeme pak snadno aplikovat i na ostatní septakordy.“²¹ Co rovněž chybí, je větší rozsah látky související s mollovými melodickými stupnicemi a problematika mediant.

Určitou „neúplnost“ látky Vratislavský ještě jednou vysvětluje v závěru: „Jsme si vědomi, že jsme zdaleka nevyčerpali rozsáhlou látku a hlavně téměř nevyčerpitelné možnosti modulační. To ale nebylo ani účelem této příručky, zaměřené na školskou potřebu hudební

²⁰ Vratislavský, Jan: *Stručná nauka o harmonii*. Praha, 1955, s. 1.

²¹ Tamtéž, s. 54.

výchovy.²²

Jednotlivé kapitoly vhodně doplňují notové ukázky a příklady z praxe velkých hudebních skladatelů. Autor rovněž jednotlivé podkapitoly uzavírá úkoly k prohloubení a procvičení studia. Na závěr stručné analýzy si dovoluji uvést pěknou autorovu ideu, obalenou v hezkém, umělecky-básnickém duchu: „Chceme-li melodickou myšlenku odít do svátečních šatů, užijeme harmonického roucha.“²³

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Odvozené (alterované) akordy dělí do dvou skupin, a to na *akordy cizoškálné* (vyskytující se v jiných tóninách) a *akordy alterované* (tak říkají alterované v pravém slova smyslu)²⁴.
- II) Ve čtyřhlasé úpravě neapolského sextakordu zdvojuje pouze basový tón.²⁵

Závěr:

Stručná nauka o harmonii Jana Vratislavského už ve svém názvu předestírá svou stručnost, avšak stručnost nemusí se rovnat neucelenosti. Některé kapitoly Vratislavského knihy by se rozhodně daly rozšířit (zvláště pojednání o septakordech), poté by se snad dala označit za vhodnou učebnici harmonie. Takto ji můžeme zasunout spíše do souboru učebnic harmonie, které ve své době dobře posloužily svému účelu, avšak dnes by se v původním vydání asi příliš neujaly.

²² Tamtéž, s. 124.

²³ Tamtéž, s. 26.

²⁴ Tamtéž, s. 98.

²⁵ Tamtéž, s. 101.

4. 4. Karel Risinger: *Přehledná nauka o harmonii*

Rok vydání: 1955

Vydání: I.

Počet stran: 126

Náklad: 160 ks

Vydavatel: Karlova univerzita v Praze

Určeno: pro posluchače filozoficko-historické hudební fakulty AMU.

Přehledná nauka Karla Risingera je čtvrtou didaktickou knihou tohoto typu druhé poloviny 20. století. Obsahuje mnoho zajímavých myšlenek a pouček a řadu notových příkladů. V úvodu autor poznamenává mimo jiné dvě velmi důležité věci: „Lidová píseň je mnohem lepším prostředkem pro praktické procvičení harmonizace, protože vzhledem k velmi přesně cítěné latentní harmonii připouští jen poměrně malý počet skutečně vyhovujících zpracování. Naučit se správně vycítit latentní harmonii je zde považováno za jednu z hlavních součástí vyučování nauky o harmonii.“²⁶ A dále: „Pokud se týká funkčních značek, jsou zde vyloženy dnes běžně používané značky podle pojetí Otakara Šína. Pro praktické vyučování nepovažuji používání těchto značek za nutné, i když je správné, aby je žák pro úkoly teoreticko-analytické znal. Při vyučování a při vypracovávání úloh je zcela dobře možno používat označování jednotlivých stupňů římskými číslicemi a funkční značky ponechat jen pro kvintakordy základní. Důležité je ovšem bez ohledu na to, jaké značky budou voleny, aby žáci ovládali správně funkční charakter jednotlivých akordů.“²⁷ „Pro praktické zacházení s akordy není nakonec nejdůležitější, jak je označíme. Důležité je uvědomit si v prvé řadě jejich hudební smysl a funkční význam...“²⁸

Učební látka je rozdělena do devatenácti kapitol, kterými jsou: *Kvintakordy – Dominantní septakord – Dominantní nónový akord – Melodické tóny – Harmonizace melodie – Sextakordy – Kvartsextakordy – Vedlejší kvintakordy – Obraty vedlejších kvintakordů – Sekvence – Obraty D⁷ a D⁹ – Závěry – Prodleva – Charakteristické disonantní akordy – Vedlejší disonantní akordy – Modulace – Chromatika – Alterované akordy – Modulace*

²⁶ Risinger, Karel: *Přehledná nauka o harmonii*. Praha, 1955, s. 3.

²⁷ Tamtéž, s. 4.

²⁸ Tamtéž, s. 27-28.

chromatická a enharmonická. Jako určité přílohy pak ještě následují kapitoly nazvané *Stručný nástin vývoje evropského harmonického myšlení*, *Přehled funkčních značek*, *Odkazy k příkladům z hudební literatury* a *Sbírka úloh* k jednotlivým kapitolám. Zvláště dvě poslední jmenované vhodně doplňují rámeček Risingerovy práce.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Polohu (resp. harmonii) akordu dělí na *úzkou, širokou, smíšenou a rozptýlenou*.²⁹
- II) „Dva hlasy mohou postupovati v souběžných kvintách, jestliže druhá z těchto kvint je součástí sextakordu.“³⁰ Z toho vyplývá, že autor toleruje i takovéto spoje³¹:

Ukázka č. 1



D6 S6

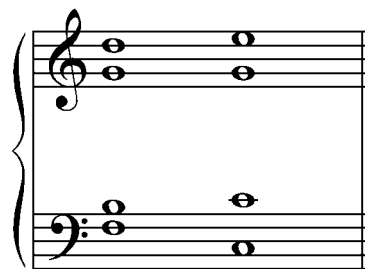
Ukázka č. 2



D7 T6

- III) „V obratech septakordu je jediným zdvojitelným tónem tón základní a jediným vynechatelným tónem je kvinta původního septakordu.“³²
- IV) D² můžeme dle autora výjimečně rozvést skokem v basu do kvintakordu, tedy.³³

Ukázka č. 3



D6 T

²⁹ Rozptýlenou harmonií rozumí takovou, při které je mezi dvěma vrchními hlasy rozsah minimálně oktávy. Tamtéž, s. 6.

³⁰ Tamtéž, s. 23.

³¹ V prvním z nich je navíc citlivý tón v basu veden dolů místo nahoru.

³² Tamtéž, s. 34.

³³ Tamtéž, s. 35.

- V) Do charakteristických disonantních akordů řadí také nónový akord VII. stupně, tedy VII⁹, DS^9 , popř. S^{+9} .³⁴
- VI) „V harmonické větě více než čtyřhlasé mohou kterékoliv dva hlasy mimo oba nejkrajnější postupovati i v souběžných kvintách.“³⁵
- VII) Veškeré akordy, které nemůže chápat ani jako mimotonální dominanty či subdominanty (resp. jejich kombinaci, tedy VII. stupeň) ani jako alterované akordy, označuje Risinger jako *nedoškálné akordy tonální*.³⁶
- VIII) Základní frygickou funkcí je podle autora mollový kvintakord na mixolydickém VII. stupni tóniny, tedy např. v C dur kvintakord b-des-f. Mezi frygické funkce pak řadí i další akordy, např. g-b-des (F), g-b-des-f (F^7), ges-b-des, es-g-b-des-f (F^9) atd.³⁷
- IX) Jakožto základní funkci lydickou pro změnu považuje akord d-fis-a, tedy vlastně mimotonální dominantu k dominantě. Z dalších lydických funkcí jmenuje např. akordy d-fis-a-c (L^7), d-fis-a-c-e (L^9) resp. h-d-fis (DL) či h-d-fis-a (DL^7).³⁸
- X) Chromatické melodické tóny probírá mnohem později než melodické tóny diatonické.

Závěr:

Karel Risinger byl velký hudební teoretik, který během svého života napsal mnoho teoretických pojednání z různých oblastí hudební teorie. Jeho *Přehled nauky o harmonii* je sice relativně stručný, nicméně opravdu přehledný. Hlavním znakem jeho spisu o harmonii je zcela odlišné pojetí frygického a lydického akordu, které po něm dodnes žádný pozdější autor nepřevzal. Pravdou je, že v tomto případě jde především o otázku hudebně teoretickou (vědeckou), nicméně i pro hudební didaktiku může mít konkrétní dopady.

³⁴ Ve smyslu subdominanty s přidanou spodní nónou.

³⁵ Tamtéž, s. 53.

³⁶ Tamtéž, s. 71-72.

³⁷ Tamtéž, s. 76-78.

³⁸ Tamtéž, s. 79-81.

4. 5. Zdeněk Hůla: *Nauka o harmonii – Methodika + Úlohy*

Počet stran: 423 + 102

Rok vydání: 1956

Vydání: I.

Náklad: 7000 ks (!)

Vydavatel: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění Praha

Určeno: neuvedeno

Několik set stránkovou učebnici harmonie Zdeňka Hůly lze směle nazvat jakousi „biblí“ svého oboru. Je to dodnes nejobsáhlejší publikace svého druhu, vychází z ní (alespoň částečně) de facto všichni pozdější teoretici. Veškeré kapitoly doplňuje obrovská spousta notových ukázek, Hůla nezapomíná samozřejmě ani na určitý historický exkurz, doplněný několika desítkami ukázek z děl největších mistrů hudebního umění. Na konci knihy nechybí *Seznam ukázek z hudební literatury*, *Věcný rejstřík*, *Jmenný rejstřík* a *Literatura*. *Obsah* a *Předmluva* jsou rovněž samozřejmostí.

Autor dělí látku do dvou velkých oddílů. V prvním, nazvaném *Diatonika*, se zabývá všemi základními jevy souvisejícími s diatonickou stupnicí, včetně diatonické modulace. V sedmé kapitole dokonce mírně zabíhá do nauky o hudebních formách. Druhý oddíl logicky nazval *Chromatika*, v něm pak hovoří o mimotonálních akordech, chromatické terciové příbuznosti, alteraci a chromatické a enharmonické modulaci. Velmi povšechně hovoří v závěrečných dvou kapitolách také o celotónové harmonii, kvartovém systému, atonalitě, polytonalitě a paralelismech.

Druhou část spisu tvoří kniha úloh, kterých je zde nepřehledné množství různého charakteru. Jsou rozděleny do 35 kapitol podle učebního textu, v závěru nechybí *Seznam užitých melodií* a *Poznámky a vysvětlivky*, osvětlující žákovi správný postup při vypracovávání příkladů.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) V šesté kapitole autor píše: „Při volném rozvodu dominantního kvintakordu v terciové poloze do kvintakordu tónického klesá citlivý tón v sopráně k tónické kvintě. Ačkoli se tak někdy ve výjimečných případech děje, v úlohách se raději přidržme pravidla, že *citlivý tón v sopráně a basu vždy půltónově stoupá k základnímu tónu tóniky*, kdežto *postupu citlivého tónu k tónické tercii, který vyznívá zcela přirozeně, používáme kdykoliv.*“³⁹
- II) „Končí-li melodie postupem dominantní primy do primy tónické vzestupným kvartovým nebo sestupným kvintovým skokem, užívá se v závěru antiparalel, a to nikoli kvintových s oktávovými, nýbrž jen oktávových...“⁴⁰
- III) Kvartsextakordy dělí do dvou skupin: na kvartsextakordy s *postupujícími basy*, tj. průchodný a následný, a s *ležícími basy*, tj. průtažný a střídavý.
- IV) „Oktávové paralely v akordech stejných harmonických funkcí se dovolují ve větě i v krajních hlasech.“⁴¹
- V) Jako akordy terciové příbuznosti nazývá zabarvující akordy (chromatické), které se s následujícím akordem spojují v terciovém nebo sekundovém poměru. Obdržíme je tak, že v durové tónině zvýšíme tercie vedlejších akordů na II., III., VI. a VII. stupni (na VII. stupni musíme zvýšit rovněž i kvintu), v mollové tónině tercie těchto stupňů naopak snížíme (analogicky se snížením kvinty VII. stupně z dur musíme zde snížit u II. stupně rovněž i primu). Tím mu vznikají i akordy chromatické terciové příbuznosti jako např. h-dis-fis, d-fis-a, b-des-f⁴². Jiný systém spočívá v tom, že základní a kvintové tóny ústředních kvintakordů jsou terciovými tóny akordů spodní nebo vrchní chromatické příbuznosti terciové. Krom toho autor vyděluje ještě tzv. *zdánlivou chromatickou terciovou příbuznost*, jejíž kvintakordy jsou sice v terciovém poměru, ale nepojí je žádný společný tón, tedy kupř. es-ges-b, as-ces-es, cis-eis-gis nebo fis-ais-cis.

³⁹ Hůla, Zdeněk: *Nauka o harmonii*. Praha, 1956, s. 53.

⁴⁰ Tamtéž, s. 55.

⁴¹ Tamtéž, s. 90.

⁴² Pod chromatickou terciovou příbuznost tedy řadí také frygické a lydické akordy.

Závěr:

Hůlova učebnice je nejvyšším stupněm svého oboru, ať už z hlediska kvality či kvantity. Ten, kdo se chce opravdu do hloubky ponořit do tajů nauky o harmonie, necht' neváhá a seznámí se s touto knihou, resp. dvěma knihami, neboť ve druhé z nich může své znalosti načerpané z té první ihned prakticky prověřit. Problémem snad může být pouze dostupnost Hůlovy harmonie, vyšla v jednom jediném vydání (ačkoliv v několikatisícovém nákladu), a to před více než padesáti lety.

4. 6. Antonín Modr: *Harmonie v otázkách a odpovědích*

Rok vydání: 1960

Vydání: I.

Počet stran: 336

Náklad: 5000 ks (!)

Vydavatel: PANTON, Praha

Určeno: jako učebnice zaměřená hlavně na praktické používání

Kam zařadit tuto knihu? Sám autor ji v úvodu vyděluje takto: „Mezi učebnicemi nauky o harmonii nacházíme práce s tendencí vědecky-teoretickou, učebnice polopraktického významu a učebnice zaměřené hlavně na praktické používání. Tato příručka náleží k poslednímu druhu.“⁴³ Dále autor připomíná, že se jedná o přepracované vydání *Nauky o harmonii v otázkách a odpovědích*, která spatřila světlo světa před patnácti lety.

Učebnice je rozložena do dvou velkých oddílů: první se zabývá veškerými souzvuky, sekvencemi a melodickými tóny, druhý pak modulacemi, chromatikou a enharmonií. Okrajově se také zmiňuje o problematice cikánských stupnic, pentatoniky, církevních stupnic, atonality-bitonality-polytonality, celotónové stupnice, paralelismů apod. Velmi vhodná je přehledná tabulka funkčních značek akordů a také na konci knihy uvedený *Věcný rejstřík*. Samozřejmě nechybí mnoho notových ukázek a příkladů, které doplňují probírané kapitoly.

Učivo je rozděleno celkově do 63 kapitol, přičemž jak už název napovídá, každý „problém“ je uveden otázkou. Těch můžeme napočítat 681. Jaké má tento způsob otázek a odpovědí výhody, resp. nevýhody? Hlavní výhodou bych viděl v tom, že kladení otázek vůbec je veledůležitým faktorem procesu učení. Žák (student) si nejprve může sám na danou otázku odpovědět, svou odpověď pak konfrontovat s originálem apod. Naopak hlavní negativum se mi zdá v určitém rozměňování předkládaného materiálu. Neustálé „omílání“ velmi podobných otázek vede k určité nadměrnosti, „unavenosti“. To ovšem může být (a nejspíš také je) pouze subjektivní názor.

⁴³ **Modr, Antonín:** *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha, 1960, s. 9.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Označování akordů jako *konsonantní* a *disonantní* je podle autora značně relativní, neboť často závisí na tom, v prostředí jaké tóniny se daný akord vyskytuje. Proto i pojmy *libozvučné* a *nelibozvučné* nemusí vždy odpovídat (momentálním) pocitům člověka. Z tohoto důvodu zavádí Modr pro konsonantní akordy termín *akordy klidové* (uzavřené) a pro disonantní *akordy pohybové* (otevřené).⁴⁴
- II) Autor nemá námitek proti tzv. skočným kvintám, tj. takovým, které nepostupují sekundovým krokem, nýbrž skokem.⁴⁵
- III) U mollových kvintakordů považuje za výhodnější a také správnější zdvojení tercie, nikoli primy.⁴⁶
- IV) Melodickou moll tóninu nazývá též *poloměkkou* a melodickou dur *polotvrdou*.⁴⁷
- V) Klamný spoj je naprosto nutný pouze v harmonických tóninách. Pokud citlivý tón není v durové tónině v sopráně, je možné jej v rozvodu zastoupit.⁴⁸

Ukázka č. 4



- VI) Na otázku č. 151: „Čemu je nutno věnovat zvláštní pozornost při vypracování sekvence?“ odpovídá: „Zvláštní pozornost při vypracování sekvence je nutno věnovat tomu, aby nevznikly chybné postupy hlasů (souběžné kvinty nebo oktávy) mezi modelem a prvou transpozicí, není-li to úmyslem.“⁴⁹, načež hned na následující otázku č. 152.: „Jsou závadné zjevné kvinty a oktávy, vzniknou-li v progresi (tj. při transpozici harmonického motivu) mezi posledním akordem modelu a prvním akordem transpozice?“ konstatuje, že: „Zjevné kvinty a oktávy mezi modelem a prvou transpozicí nejsou závadné, neboť se nejedná o spojování

⁴⁴ „Ačkoliv i zde např. poloha akordů může ovlivnit jejich uzavřenost nebo otevřenost.“ Tamtéž, s. 17.

⁴⁵ Tamtéž, s. 24-25.

⁴⁶ Tamtéž, s. 31.

⁴⁷ Tamtéž, s. 39.

⁴⁸ Tamtéž, s. 50.

⁴⁹ Tamtéž, s. 67.

akordů, ale o jejich pouhé přenášení (transponování). Je to jenom posun akordů.⁵⁰ Nabízí se tudíž otázka, kterou z těchto dvou možností si vybrat, jsou poměrně diametrálně odlišné.

- VII) Na straně 70 hovoří o tzv. *kvintakordech se zastoupenou kvintou*. Autor je vysvětluje následujícím způsobem: „Kvintakord se zastoupenou kvintou je kvintakord, jehož kvinta je zastoupena, tj. nahrazena tónem o sekundu vyšším, který pak je sextou od primy. Tak vzniká zdánlivý sextakord.“⁵¹ Z toho vyplývá i jeho úvaha, že: „Sextakordy se zdvojenou primou jsou vždy spíše kvintakordy se sextou namísto kvinty.“⁵²
- VIII) Kvartsextakordy dělí na *harmonické* (též *obratové*), tj. takové, které jsou odvozeny od svých kvintakordů, jejichž jsou obratem a jejichž harmonickou funkci zachovávají (podržují) = *průchodný* (kvartsextakord na stupňovitém basu) a *následný* neboli *výměnný*, a *neharmonické*, které vznikají melodickými postupy hlasů a nemají vlastní harmonickou funkci; jsou na basových prodlevách a dělí se na *střídavý*⁵³ a *přirázný*⁵⁴. Střídavý dále dělí na návratný a postupný a přirázný na průtažný prostý a průtažný závěrový (kadencový).
- IX) Dominantní septakord se zřídka vyskytuje také s vynechanou tercií a zdvojenou primou.⁵⁵
- X) Jako rozvodný akord DS_3^4 uvádí pouze T^6 , což zdůvodňuje tím, že DS_3^4 má v basu klesající kvintu.⁵⁶
- XI) Pro septakord II. stupně používá značky S^{+7} , je-li rozvodným akordem T a Sz^7 , pokud je rozvodným akordem D .⁵⁷
- XII) Průtah označuje též výrazem *retardace*.⁵⁸
- XIII) Rozlišuje akordy *cizoškálné* a *nedoškálné*. „Cizoškálné jsou ony akordy, které nejsou utvořeny z tónů stupnice určité tóniny, nýbrž z tónů stupnic jiných, cizích

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž, s. 70.

⁵² Tamtéž, s. 72.

⁵³ Kvartsextakord na lehké době basové prodlevy. Tamtéž, s. 79.

⁵⁴ Kvartsextakord na těžké době basové prodlevy. Tamtéž, s. 79.

⁵⁵ Tamtéž, s. 101.

⁵⁶ Tamtéž, s. 112.

⁵⁷ Tamtéž, s. 117.

⁵⁸ Tamtéž, s. 145.

tónin. Nedoškálné akordy jsou podle starší terminologie akordy alterované, protože nejsou utvořeny z tónů příslušejících určité stupnice, tj. škále.⁵⁹ Cizoškálné akordy (např. dominanty) dále dělí podle svého postavení na *přípravné* a *následné*. Sekvencovým postupům mimotonálních akordů se pak věnuje skutečně velmi podrobně (možná až zbytečně příliš).

- XIV) Akordy terciové příbuznosti dělí podle své pozice na *vstřícné* (před) a *následné* (za). Z toho vychází i jejich značení.⁶⁰
- XV) O značení akordů píše následující: „Proto a ještě z jiných důvodů používám pouze jednoduchých označení podobně jako kdysi O. Šín s tím rozdílem, že značky durových akordů se píšou velkými písmeny a mollových písmeny malými... Je to jednodušší nežli kroužkování a z hlediska zrakového dojmu výraznější.“⁶¹
- XVI) Zajímavé je také jeho kritické stanovisko k dnes běžně používanému výrazu mimotonální: „Také výraz *mimotonální* akord nepovažuji za dost výstižný, protože akord není jen mimo tóninu, ale je též *jinotonální*. Proto starý název *cizoškálný* je pro představu žáka výstižnější.“⁶²

Závěr:

Modrova *Harmonie v otázkách a odpovědích* má jedno evidentní plus (ale zároveň i teoretické mínus), a to svou formu pojetí látky pomocí otázek a odpovědí, jak již bylo naznačeno výše. Samozřejmě je třeba zmínit také množství zajímavých momentů (což vyplývá ze šestnácti bodů výše nastíněných), přehledné Modrovy tabulky apod. Nicméně z hlediska didaktického bych tuto knihu, podobně jako Bartošovu, označil spíše jako jakýsi encyklopedický výtah znalostí nauky o harmonii. Z toho vyplývá i fakt, že by se dala doporučit spíše studentům, kteří již s harmonií mají určité zkušenosti, pro úplné začátečníky to pravděpodobně nebude úplně nejvhodnější studijní literatura.

⁵⁹ Tamtéž, s. 177.

⁶⁰ Tamtéž, s. 202. Viz tabulka v příloze.

⁶¹ Tamtéž, s. 318.

⁶² Tamtéž, s. 319.

4. 7. Karel Janeček: *Harmonie rozborem*

Rok vydání: 1963

Vydání: I.

Počet stran: 216

Náklad: 2500 ks

Vydavatel: Státní hudební nakladatelství Praha

Určeno: (Především) posluchačům hudebních učilišť – instrumentalistům

Kniha Karla Janečka s názvem *Harmonie rozborem* zaujímá v sérii naukových knih o harmonii poměrně zvláštní místo. Důvod je prostý, a jelikož nám jej v předmluvě vysvětluje sám autor, nechme mluvit jeho: „Předkládám naší hudební veřejnosti knihu, v níž jsem se pokusil důsledně uplatnit analytickou metodu pro obor, o němž převládá mínění, že jej lze náležitě zvládnout jedině „s tužkou v ruce“, tj. metodou kompoziční. Přivádí mě k tomu poznatek z vlastní dlouholeté učitelské zkušenosti, že kompoziční metoda, pokud nevede až k profesionálnímu skladatelství, je přespříliš dlouho odvrácena od živé hudby a běžné hudební praxe, takže nemůže v přiměřeném studijním čase zprostředkovat znalost rozlehlé látky v potřebné úplnosti a zároveň s dostatečnou mírou užitečné aplikace.“⁶³ K tomu pak ještě dodává: „Důležitým znakem je těsné sepětí s živou hudební praxí. Všechny jevy jsou tu důsledně demonstrovány jen na výňatcích z tvorby a všechny jsou studovány na vybraných úsecích skladeb. Děje se tak od prvních informací až po závěr, trvale.“⁶⁴ A ještě dále: „Proti tomu výhradní soustředění na analytickou praxi a pomnutí návodů ke kompoziční práci umožňuje rychlejší postup a tím i brzké dosažení nejnižší meze a pak i vyšších stupňů, potřebných k užitečným průhledům do harmonického vybavení skladeb a nakonec vůbec k porozumění celého objemu harmonie.“⁶⁵

Publikace je rozdělena do sedmi kapitol, každá kapitola pak na jednotlivé paragrafy, kterých je celkem 67. Učební látka je seřazena takto: *Konsonance a dominantní čtyřzvuk, Neakordické tóny, Disonantní akordy, Jednoduchá souhra tónin, Alterované akordy, Složitější souhra tónin a Rozšířené akordické a tonální možnosti*. Za každou kapitolou je určité shrnutí

⁶³ Janeček, Karel: *Harmonie rozborem*. Praha, 1963, s. 7.

⁶⁴ Tamtéž, s. 7.

⁶⁵ Tamtéž, s. 10.

včetně bohatého výpisu další literatury k samostatnému rozboru. Krom toho kniha obsahuje *Předmluvu, Úvod, Seznam notových příkladů a Rejstříky věcný i jmenný*.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Polohu akordů neurčuje podle intervalové vzdálenosti mezi basem a sopránem, ale podle toho, který tón kvintakordového schématu zní nejvýše. Tím pádem mají všechny tvary akordu (tedy např. kvintakord, sextakord i kvartsextakord) stejné druhy poloh, tedy *základní, terciovou a kvintovou*.
- II) Velmi výstižně popisuje akord D⁷: „Dominantní čtyřzvuk je mírně dráždivý, přesto však velmi lahodný.“⁶⁶
- III) Kromě úzké, široké a smíšené hovoří také o rozloze *rozštěpené*, a to když je skupina spodních hlasů příliš vzdálena od skupiny hlasů horních, nebo též o rozloze *plné*, která se vyznačuje značným rozpětím mezi krajními hlasy, přitom však jednotlivé hlasy, jenž bývají obsazeny zdvojenými tóny, jsou zcela blízko u sebe.⁶⁷
- IV) V poznámce na s. 107-108 autor uvádí několik možností, jak odlišovat durové a mollové akordy⁶⁸. Sám však většinou žádnou z nich nepoužívá, neboť tvrdí, že: „Zásadně dáváme přednost značkám jednodušším, obecným.“⁶⁹
- V) Pro nediatické sekvence užívá názvu *vybočující*, neboť tvrdí, že: „Název modulující sekvence, jehož se používá, není zcela přiléhavý.“⁷⁰ Jiného názvu *progrese* však užívá.⁷¹
- VI) Pro rozvodný akord mimotonálního akordu užívá též názvu *místotónika*.⁷²
- VII) Nikde v knize nemluví o problematice mediant.

⁶⁶ Tamtéž, s. 40.

⁶⁷ Tamtéž, s. 21.

⁶⁸ Např. pomocí znamének kladu a záporu +, -, pomocí kroužku před značkou akordu, pomocí malých písmen aj.

⁶⁹ Tamtéž, s. 108.

⁷⁰ Tamtéž, s. 108.

⁷¹ Tamtéž, s. 110.

⁷² Tamtéž, s. 111.

Závěr:

Analytické pojetí harmonie z pera Janečkova je rozhodně zajímavé, nicméně má i svoje stinné stránky. Sice zde jsou vysvětleny prakticky všechny důležité jevy klasické harmonie, avšak občas chybí určité didaktické partie, osvětlující striktně a jasně pravidla vymezující dané postupy. S tím úzce souvisí to, že autor na ukázkách mistrů ukazuje různé možnosti, zvláštnosti či výjimky, jenomže i to trochu podrývá pevný a neměnný základ. Na druhou stranu pro toho, kdo se nechce harmonií zabývat prakticky, ale spíše teoreticky (tedy právě analýzou skladeb), je pro něj tato kniha jedinečnou vstupní učebnicí.

4. 8. Josef Schreiber: *Základy (nauky) klasické harmonie*⁷³, 2 svazky

Rok vydání: 1968² (I. díl), 1965¹ (II. díl)

Vydání: II. + I.

Počet stran: 97 + 160

Náklad: 500 ks

Vydavatel: Pedagogická fakulta v Ostravě

Určeno: posluchačům pedagogické fakulty

Díl I.

Přestože má být poměrně útlé dvojdílné skriptum Josefa Schreibera učebním textem vysokých škol, můžeme v něm nalézt řadu rozporupných pouček a také je zde celá řada důležitých věcí částečně či úplně opomenuta.

V předmluvě se autor dost obšírně zaobírá problematikou alikvótních tónů, resp. alikvótní řady, z kteréžto pak často vychází (což není vždy úplně na škodu). Po předmluvě následují kapitoly *Trojzvuky* (čili kvintakordy a jejich obraty), *Závěry*, *Generálbas* a *Sekvence*.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Jednoznačně nejradikálnějším aspektem jeho teorií je „absolutní tolerance“⁷⁴ paralelních kvint, o kterých píše: „Průvodním úkazem paralelních oktáv v chybně provedeném spoji je postup dvou hlasů v souběžných kvintách. Proto platí v klasické harmonii i zákaz paralelních kvint, jsou-li průvodním zjevem postupu dvou hlasů v paralelních oktávách.“⁷⁵ „V příkladech... jsou dva stejné hlasy vedeny v paralelních kvintách. Protože nejsou vázány na postup v paralelních oktávách a nejsou důsledkem paralelních oktáv, jsou v této souvislosti přípustné.“⁷⁶ Z toho vyplývá, že např. takovéto spoje⁷⁷:

⁷³ První díl nemá v názvu vloženo slovo „nauky“, název tohoto dílu tedy zní pouze *Základy klasické harmonie*. V dalším textu se budu držet kratšího názvu dílu prvního.

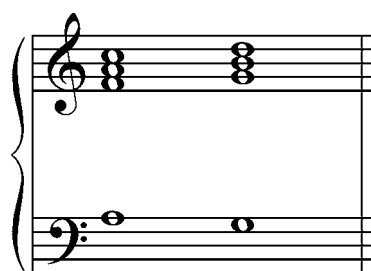
⁷⁴ Absolutní nikoli ve smyslu úplná, spíše ve smyslu jasná, neoddiskutovatelná.

⁷⁵ **Schreiber, Josef:** *Základy klasické harmonie*. Ostrava, 1968, s. 27.

⁷⁶ Tamtéž, s. 54.

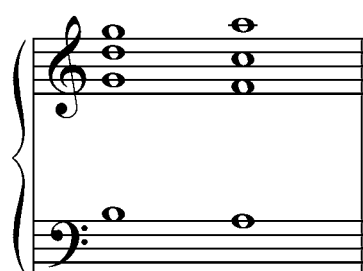
⁷⁷ Tamtéž, s. 54.

Ukázka č. 5



S6 D

Ukázka č. 6



D6 S6

autor nepovažuje za chybné. Je fakt, že i Kofroň píše: „Postup v paralelních kvintách bývá v přísném stylu obyčejně způsoben chybným spojováním akordů. Zákaz paralelních kvint je hlavně tedy pravidlo stylové, konvenční. V moderní hudbě se však paralelních kvint užívá.“⁷⁸, nicméně přinejmenším postup v paralelních kvintakordech vypadá opticky skutečně dosti nepěkně.

- II) Autor zcela opomíjí tak důležité jevy, jakými jsou např. skryté kvinty a oktávy, sluchové kvinty, a dokonce i antiparalelní kvinty a oktávy, ani o těch nepadne v celé knize jediné slovo!
- III) Stejně tak autor vůbec neuvažuje o mísení tón, tzn., že v kapitole o mollových stupnicích důsledně vychází z té, kterou zvolil. To, že se například v harmonické a-moll nezvyšuje tón g při harmonizaci III. popř. VII. stupněm, nebo že dórská sexta v melodické moll má jít přes citlivý tón nahoru do tóniky, to autora nechává zcela chladným. O rozvádění citlivého tónu, např. kdy je možné jej v rozvodu zastoupit, se také mnoho nedozvíme.
- IV) Čemu se naopak autor věnuje dosti do hloubky, jsou příklady stupnicových postupů v různých hlasech. To rozhodně není špatný nápad, jako určitý daný základ je to dobrá pomůcka pro další rozvoj melodizace a harmonizace.⁷⁹

⁷⁸ Kofroň, Jaroslav: *Učebnice harmonie*. Praha, 2002, s. 41.

⁷⁹ Přeci jen je stupnice určitou „alfou a omegou“ každé tóniny.

Díl II.

Druhý díl Schreiberových skript je nejen po stránce formální mnohem bezchybnější (ačkoliv se i zde najdou velmi sporné momenty), nýbrž v sobě skrývá různé zajímavé nápady či teorie, které zde nemůžeme opomenout. Mimo to je také o dost hutnější než díl první⁸⁰, což se týká i uvedených ukázek či příkladů k analýzám, popř. vlastní tvůrčí činnosti.

Ve druhém dílu se autor zabývá těmito problematikami: čtyřzvuky a vícezvuky, melodickými tóny⁸¹, chromatikou a modulací. Na úplný závěr pak řadí praktické pokyny pro harmonizaci lidové písně, což vysvětluje velmi podnětnou myšlenkou: „Vědomě jsem tuto práci posunul až na samou hranici výuky o harmonii v přesvědčení, že používání lidových písňových melodií k prostým cvičením ve strnulých harmonických způsobech je jejich zneužitím a zlehčením.“⁸²

Ještě než přistoupíme k detailnějším rozborům některých částí, neopomenu uvést další velice pěknou ideu z autorova úvodu ke II. dílu: „Cením si totiž více důkladného a promyšleného vyřešení jednoho úkolu nad větší počet různých příkladů povrchně, i když náhodou snad uspokojivě vypracovaných, jejichž vyřešení není do důsledků uvědomělé.“⁸³ To je rozhodně zajímavý námět k zamyšlení.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Bezesporu nejvíc zaujme kapitola o septakordech. Ty autor dělí na *charakteristicky disonující a vedlejší*, přičemž u prvně zmíněných se striktně drží *pravidla o zvětšené kvartě*. Tzn., že u septakordu II. i VII. stupně vůbec ani neuvažuje o tom, že by kvinta resp. septima daných souzvuků (počítaje od základního tónu souzvuku) byly čistá resp. velká!⁸⁴ Tím by totiž zmizela charakteristická disonance zvětšené kvarty resp. v převratu zmenšené kvinty.⁸⁵ „Vedlejší septimové akordy jsou akordy bez tritonového intervalu, bez charakteristické disonance.“⁸⁶ Teoretické zdůvodnění autora je takovéto:

⁸⁰ 160 stran formátu A4 oproti 97 stranám A5 už je poměrně hodně.

⁸¹ V této kapitole se autor bohatě věnuje zejména figuracím, a to jak harmonizování figurované melodie, tak i figuracím akordickým a rytmickým.

⁸² **Schreiber, Josef**: *Základy klasické harmonie*, II. díl. Ostrava, 1968, s. 149.

⁸³ Tamtéž, s. 4.

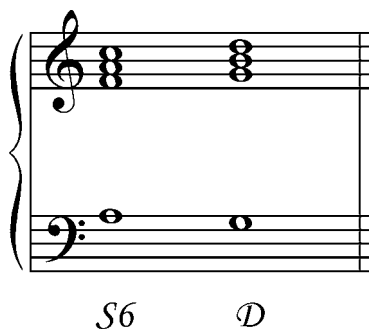
⁸⁴ Čili že např. v C dur u zmíněných akordů „nemůže“ být tón -a-.

⁸⁵ U septakordu by sice stále jedna zůstala, avšak viz dále v textu.

⁸⁶ Tamtéž, s. 6.

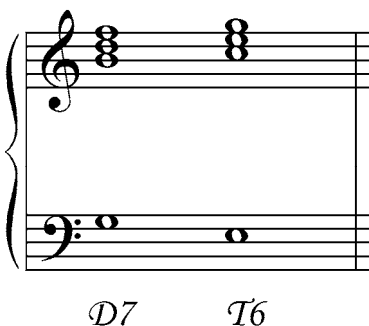
- 1) Posloupnost $D^7-II^7(S^{+7})-DS^7$ tvoří řadu tvrdě malý (dominantní) – zmenšeně malý – zmenšeně zmenšený (zmenšený) septakord.⁸⁷
 - 2) Intervalově je II^7 zrcadlovým obrazem D^7 : v3-m3-m3 vs. m3-m3-v3. Septakord VII. stupně je pak jakožto kombinace těchto dvou akordů složen pouze z malých tercií.⁸⁸
- II) Pozoruhodný je rozkol mezi I. a II. dílem⁸⁹ v otázce souběžných (paralelních) kvint. Jak jsme mohli vidět již výše, v I. dílu tento spoj:

Ukázka č. 5



autor nepovažuje za chybný. Nicméně ve II. dílu píše: „Septima dominantního septakordu však musí stoupat, klesá-li základní tón v basu do tónické tercie – při rozvedení D^7 do T^6 ; této volnosti nepoužijeme, bude-li dominantní septima v sopráně, abychom se vyhnuli souběžnému postupu v kvintách.“⁹⁰ Takovýto spoj:

Ukázka č. 7



je „zničehonic“ považován za nesprávný. O to paradoxněji působí o dalších dvacet sedm stran dále tvrzení: „Kvinty mezi středními hlasy nebo jedním vnějším a

⁸⁷ Tamtéž, s. 7.

⁸⁸ Tamtéž, s. 7.

⁸⁹ A vlastně i v II. dílu samotném.

⁹⁰ Tamtéž, s. 14.

jedním středním nejsou chybné, pokud nesouvisejí s oktávovými paralelami.⁹¹ a hned o osm stran později (v kapitole o nónovém akordu): „Původní kvinta má stoupat, je-li pod nónou, aby nevznikly kvintové paralely.“⁹²

III) Neakordické tóny dělí následujícím způsobem:

- 1) střídavý tón
- 2) průchodný tón
- 3) průtah
- 4) vedlejší tón – volný či nepřipravený průtah popř. těžký průchod
- 5) odskočný a doskočný neakordický tón – de facto volně nastupující resp. opuštěný střídavý tón
- 6) předjímka (anticipace)
- 7) prodleva

IV) Podobně jako např. Kofroň nehovoří o mediantách, nýbrž o terciové příbuznosti *vlastní* (o velké tercii) a *nevlastní* (o malé tercii).⁹³

V) O neapolském sextakordu píše: „Doškálným tónem je basový tón N⁶, který je základním tónem subdominanty; ten je u N⁶ jediným zdvojitelným tónem.“⁹⁴ Zcela tak vylučuje možnost zdvojení základního tónu!

VI) Podobně jako o septakordech uvažuje i o alterovaných akordech, kde konkrétně tvrdí: „Alterovaných trojzvuků není možno užít ve čtyřhlasé harmonické úpravě ani v základní formě, ani v obratech, protože žádný z jejich tónů není zdvojitelným tónem; je buď tónem alterovaným nebo součástí tritonu či zmenšené tercie nebo zvětšené sexty.“⁹⁵ V závěru zmíněné kapitoly pak můžeme nalézt poutavou jejich charakteristiku: „Smyslem užití nedoškálných akordů, smyslem vybočení, je zpestřit tonální průběh harmonické věty, osvěžit jej ‘mžiknutím oka (ucha)’, ‘zakoketováním’ s jinými, původně tónině cizími akordy...“⁹⁶

⁹¹ Tamtéž, s. 41.

⁹² Tamtéž, s. 49.

⁹³ Tamtéž, s. 105.

⁹⁴ Tamtéž, s. 110.

⁹⁵ Tamtéž, s. 117.

⁹⁶ Tamtéž, s. 123-124.

Závěr:

Dvojdílné skriptum Josefa Schreibera asi není možné označit za vhodný studijní materiál. Ačkoliv se zde dá nalézt několik velmi zajímavých momentů (ať už teoretických či didaktických), obsahuje zvláště první díl mnohem více formálních nedostatků či neúplných informací. I přesto však stojí za to i do této učebnice alespoň nahlédnout, mezi řádky se dá vždy vyčíst něco podnětného pro vlastní práci.

4. 9. Josef Pazderka: *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách.*

Rok vydání: 1967

Vydání: I.

Počet stran: 168

Náklad: 1000 ks

Vydavatel: Ústav pro učitelké vzdělání na UK

Určeno: pro posluchače pedagogické fakulty

Knihy Josefa Pazderky je, jak už z názvu vyplývá, určena především posluchačům hudební výchovy na pedagogických fakultách. I proto se v ní autor zabývá nejen naukou o harmonii, ale také s ní úzce souvisejícími disciplínami. To dokládají nejen názvy některých kapitol (*Úpravy lidových písní pro dětský sbor, Sborové věty tříhlasé, Kánon, Stavba vokální hudební věty* apod.), ale také úzké propojení látky harmonie a polyfonie. Autor to v *Metodickém úvodu* popisuje takto: „Netradiční je v těchto skriptech postup v uspořádání a spojení látky. Vyučování harmonie je od počátku spojeno s vyučováním praktické polyfonie: od stavby basové melodie k melodii sopránové, přes nadřazený dvojhlas sopránů a basu s doplňujícím altem a tenorem chce vésti k samostatnému vedení všech hlasů.“⁹⁷ Propojení různých hudebních nauk autor ještě navíc utužuje komplexními cvičeními, nacházejícími se za každou kapitolou. „Aby bylo možno splnit náročné úkoly ve vyučování harmonie a polyfonie... je nutno koordinovat učebnou látku v některých hudebních disciplínách... a probírat v nich uložené úkoly společně. Proto každá kapitola těchto skriptů ukládá cvičení nejen pro vyučovací hodiny harmonie a polyfonie, ale nutně i pro hodiny hry na klavír, intonace i sborového zpěvu.“⁹⁸

Knihy samotná obsahuje 32 kapitol, v nichž lze nalézt prakticky vše důležité z nauky o harmonii. Některé pasáže jsou poměrně stručné, leč přesto dostatečně výstižné. V závěru knihy se nachází 16 stran *Harmonických cvičení* a také *Sborová cvičení pro zpěv z listu* (což autor jmenuje *Sborovou harmonií*).

⁹⁷ Pazderka, Josef: *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách*. Praha, 1967, s. 3.

⁹⁸ Tamtéž, s. 3.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Autor vůbec nehovoří o smíšené harmonii.
- II) Pro značení mollových akordů používá u dané značky kroužek vpravo nahoře, avšak jenom v druhé polovině knihy a také to nikde nevysvětluje či nekomentuje.
- III) Jako vedlejší septakordy označuje všechny kromě D⁷!
- IV) Mimotonální akordy dělí na *přípravné* a *následné*.⁹⁹
- V) Na straně 96 můžeme nalézt velmi pěkně a přehledně udělanou tabulku k výběru septakordů pro diatonickou modulaci přehodnocením.

Závěr:

Skriptum Josefa Pazderky je velmi podnětné především svým propojením harmonie a polyfonie¹⁰⁰, avšak i dalšími hudebně teoretickými disciplínami. Vždyť přestože harmonie a polyfonie jsou dvě různé možnosti vypracování notového materiálu, velmi úzce spolu souvisejí. Úzké propojení s praxí pak dokládá množství cvičení všeho druhu. Josefu Pazderkovi se podařilo napsat zajímavý spis, který rozhodně stojí za hlubší seznámení.

⁹⁹ Tamtéž, s. 69.

¹⁰⁰ Na tomto místě by patřilo spíše slovo kontrapunktu, neboť rozeznáváme jednohlas a polyfonii, resp. harmonii a kontrapunkt. Avšak vzhledem k tomu, že sám Pazderka hovoří o kontrapunktu jako o polyfonii, ponechal jsem jeho členění i v závěru, jinak by to totiž mohlo být matoucí.

4. 10. Bohumil Dušek: *Nauka o harmonii na polaristickém základě*

Rok vydání: 1969

Vydání: I.

Počet stran: 121

Náklad: 200 ks

Vydavatel: neuveden

Určeno: studentům pedagogické fakulty v Plzni

Knihu Bohumila Duška bychom mohli zařadit někam na pomezí mezi učebnicí a teoretickou vědeckou prací, tudíž jsem dlouho váhal, zda ji do svého výběru zařadit či nikoli. Nakonec jsem se rozhodl pro první možnost. Můžeme zde sice nalézt velmi komplikované pasáže, ovšem na druhou stranu i řadu zajímavých didaktických momentů, o kterých je záhodno poreferovat.

Materiál je rozdělen do 38 kapitol. V nich se autor zaobírá jak standardními „klasickými“ kapitolami (včetně nástrojového doprovodu k melodii apod.), tak i problematikou tritonant, chromonant, mnohozvuků, pěti- a vícehlasu, akordy kvartovými, sekundovými, zahuštěnými aj.

V čem vlastně spočívá Duškův *polarismus*? Především v polaritě, tedy dvojicích akordů úzce spolu souvisejících. Vychází přitom z dur-mollové vzájemnosti.¹⁰¹ Představme si durovou stupnici C-dur a s ní paralelní mollovou a-moll. Pokud dur postavíme směrem nahoru od tónu c^1 a mollovou směrem dolů od e^1 , jsou co do rozložení celých tónů a půltónů přísně souměrné, přičemž právě centrální tónická tercie c^1-e^1 tvoří jejich osu souměrnosti. Z toho vyplývá jeho princip polarity, tedy že polární jsou takové akordy, které mají od tónu c^1 směrem nahoru a od tónu e^1 směrem dolů (po „odečtení“ daného intervalu) totožné intervalové složení. *Kontraritou* pak nazývá vztah stejnorodých akordů téže tóniny, které jsou situovány stejně daleko od tóniky, pouze v opačných směrech. Uvedme si příklady: durová dominanta (g-h-d in C) je polárním protějškem mollové subdominanty (d-f-a in a). Interval y c-g i e-a (v moll směrem dolů) tvoří čistou kvintu, stavba akordů g-h-d i a-f-d (opět v moll

¹⁰¹ Autor se zde inspiroval harmonickým systémem Karg-Elerta.

směrem dolů) jsou totožné: v3-m3. Ve vztahu kontrarity jsou naopak (např.) durová dominantanta a subdominantanta. Autor k tomu mimo jiné píše: „V předcházející kapitole jsme narazili na zajímavou skutečnost, že mollový citlivý tón je méně kinetický než jeho polární protějšek – citlivý tón durový. Zde pak lze uvést fakt další: mollová tónina s durovými prvky se vyskytuje mnohem častěji než durová tónina s prvky mollovými. Z toho plyne, že durová tónina je přesvědčivější než tónina mollová. Někteří teoretikové tím argumentují proti polarismu. Avšak neekvivalentnost, o níž je tu řeč, má své kořeny v tom, že tónina dur... v nás vzbuzuje pocit energie, zatímco moll spojujeme s představou samovolného podléhání tíži. Není pochyby, že polárním protějškem aktivity je pasivita, přičemž aktivita je nám bližší a více nás přesvědčuje než pasivita. Docházíme tedy k závěru, že tónina moll je méně přesvědčivá než dur právě proto, že je polárním protějškem dur. Požadovat u polárních hodnot ekvivalentnost ve všech směrech je chybné.“¹⁰²

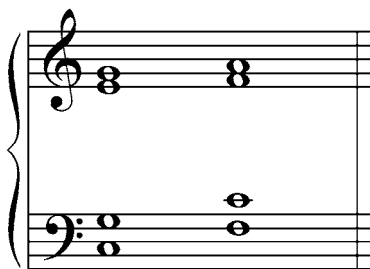
Tato teorie polarity (popř. kontrarity) má bezpochyby význam a smysl, pouze zůstává otázkou, do jaké míry se jí řídili jednotliví autoři, resp. jestli má či může mít silnější praktický dopad. Pokud nikoli, můžeme ji skutečně „zakódovat“ jako zajímavou vědeckou teorii.

Na konci skript se nachází jakoby dodatek s třiceti cvičeními k vlastnímu vypracování a *Věcný rejstřík*. Co naopak v knize chybí, je kapitola o sledech mimotonálních dominant, resp. sledech mimotonálních akordů vůbec.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Při výčtu možných rozloh vůbec nehovoří o *smíšené*, rozeznává pouze *úzkou* a *širokou*.¹⁰³
- II) „Účin kvintových paralel je odstraněn, mění-li se ve spoji, v němž je takových paralel použito, poloha akordu, jako např.“¹⁰⁴

Ukázka č. 8



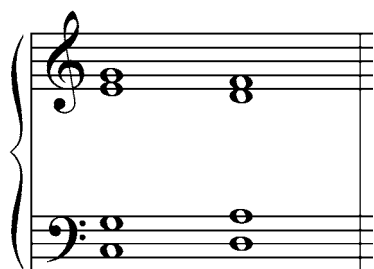
¹⁰² Tamtéž, s. 25.

¹⁰³ Tamtéž, s. 6.

¹⁰⁴ **Dušek, Bohumil:** *Nauka o harmonii na polaristickém základě*. Plzeň, 1969, s. 7.

O tom, že jde o skočné kvinty, autor vůbec nehovoří. Zůstává tedy otázkou, zda by za bezchybný spoj považoval také např. takovýto rozvod:

Ukázka č. 9



- III) V rámci polarity rozlišuje *silné netónické funkce* (durová dominantanta a mollová subdominantanta) a *slabé netónické funkce* (durová subdominantanta a mollová dominantanta).¹⁰⁵
- IV) (Neúplné) závěry dělí na *vlastní* a *nevlastní*. V podstatě synonymní pojmy *autentické* a *plagální* nepoužívá, neboť: „...toto názvosloví je v rozporu s polaritou tónin a polaristickému pojetí naprosto nevyhovuje.“¹⁰⁶
- V) Zmenšený kvintakord (tj. II. stupeň v moll a VII. stupeň v dur) označuje jako *neutrantu* s funkční značkou N¹⁰⁷.
- VI) Oktávové a kvintové paralely mezi sousedícími následnými tóny, oddělené jiným intervalem na těžké době, považuje za nezávadné a označuje je jako *oktávy a kvinty dorazné*.¹⁰⁸
- VII) Zajímavá je autorova nomenklatura septakordů. Ty dělí na *dvourodé* (obsahující současně durový i mollový kvintakord), *durové* (obsahující durový kvintakord), *mollové* (obsahující mollový kvintakord) a *bezrodé* (takové, v nichž se nevyskytuje ani durový ani mollový kvintakord). Z toho vyplývá dělení na septakordy: velký dvourodý-velký durový-velký mollový-malý dvourodý-malý durový-malý mollový-zmenšený bezrodý. Klasické názvosloví sice autor vzápětí uvádí také (a považuje je za přehlednější), nicméně podle něj nevystihuje povahu jednotlivých čtyřzvuků.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 13.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 16.

¹⁰⁷ Z toho vyplývá, že sextakord neutranty označuje funkční značkou N⁶, tedy přesně tak, jak naprostá většina ostatních teoretiků označuje neapolský sextakord!? Viz tamtéž, s. 20.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 31.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 36.

VIII) Kvintové paralely vyskytující se ve spoji dvou disonantních útvarů (resp. pokud je alespoň druhý akord disonantní) jsou v pořádku. Autor to sám dokumentuje na str.

94:

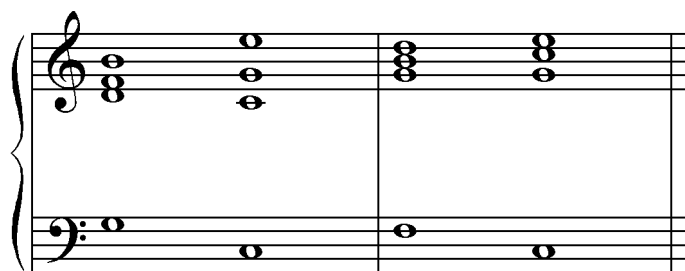
Ukázka č. 10



Kvinty mezi basem a altem považuje za nezávadné.

IX) V kapitole o D⁷ uvádí jako správné i dva skutečně velmi „volné“ rozvody:

Ukázka č. 11



V prvním je citlivý tón v sopránu veden místo do tónické primy do tónické tercie, ve druhém septima v basu volně do tónické primy. První rozvod autor vysvětluje takto: „V melodii může citlivý tón odskočit skokem kvarty ve svém směru k tónické tercii anebo být veden krokem proti svému směru. Kvartový odskok je možný vždy...“¹¹⁰

X) Hlavní nónové akordy dělí na *dominantní* a *subdominantní*.¹¹¹

XI) U neapolského sextakordu přichází se zajímavou myšlenkou, totiž že: „...ten však zřejmě vznikl nezávisle na frygickém akordu jako mollová subdominanta s průtažnou sextou.“¹¹²

XII) Modulaci dělí dvojím způsobem: buď na *prostou* a *enharmonickou* nebo *diatonickou* a *chromatickou*.¹¹³

¹¹⁰ Tamtéž, s. 14.

¹¹¹ Tamtéž, s. 46.

¹¹² Tamtéž, s. 54.

¹¹³ Tamtéž, s. 91.

- XIII) Sekvence rozlišuje dvojího druhu: *translace* (tonální) a *transpozice* (modulující). Paralelní kvinty vzniklé mezi modelem a translací (transpozicí) nepovažuje za chybné.¹¹⁴

Závěr:

Dušková teorie polarismu zavádí do nauky o harmonii velmi zajímavé nové podněty. A přestože by se mohly zdát důležité především z hlediska teoreticky vědeckého, mohou mít silný praktický dopad i v oblasti didaktiky. Díky polaritě si studenti mohou lépe uvědomit vztahy jednotlivých akordů, resp. dur-mollové vzájemnosti vůbec (především to, že kupříkladu tónina a-moll rozhodně není C-dur „posunutá“ o tercii níže!). To jim může pomoci především při praktickém procvičování harmonie. Nicméně Duškův spis obsahuje i jiné zajímavé věci, nesouvisející až tak úzce s jeho polaritou. Nejspíš tuto knihu nelze doporučit jakožto úvodní studijní materiál, ovšem pro hlubší vstup do dané problematiky lze tento nevelký (z hlediska počtu stránek i celkového nákladu) spis určitě doporučit.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 100-101.

4. 11. Jiří Laburda: *Diatonická harmonie*, 3 svazky

Rok vydání: 1980^{I+II}, 1983^{III}

Vydání: I.

Počet stran: 140 + 124 + 170

Náklad: 300 ks + 300 ks + 500 ks

Vydavatel: neuveden

Určeno: pro posluchače pedagogické fakulty

Diatonickou harmonii Jiřího Laburdy můžeme směle nazvat zajímavě napsanou učebnicí. Je rozdělena do tří svazků, přičemž první dva zahrnují látku samotnou a třetí příklady k procvičování všech jednadvaceti kapitol. K tomu jsou také za každou kapitolou shrnující otázky k právě probrané problematice.

Jak už napovídá název knihy, zabývá se autor pouze diatonickou harmonií. Tzn., že do okruhu jeho zájmu se už nedostaly alterované akordy, medianty a dokonce ani frygický a lydický akord, resp. neapolský sextakord atd. Tím hlouběji se však může zabývat diatonikou, což skutečně dělá. Velmi často např. poukazuje na to, které spoje jsou vhodné a které naopak nikoli, které zní dobře, hůře nebo i doslova diletantsky apod. Vše je doplněno přehlednými notovými příklady včetně ukázek z mistrovských děl. A co o svém díle říká sám Laburda? Vybírám několik poznámek ze závěru II. svazku: „Velký důraz je kladen na melodické tóny, jejichž dokonalé ovládnutí budiž považováno za jeden z nejdůležitějších úkolů studenta. Didaktický zájem vedl k maximálně přehlednému rozřídění látky do kapitol a paragrafů a k doplnění každé kapitoly co největším množstvím kontrolních otázek, sledujícím svým pořadím i postup výkladu v kapitole. Hudební příklady jsou vědomě schématické a využívají vždy těch nejjednodušších prostředků, aby byly snadno pochopitelné.“¹¹⁵

Je vidět, že se autor do dané problematiky skutečně velmi dobře ponořil a vytvořil díky tomu kvalitní a poutavě psanou příručku harmonie, i když „pouze“ diatonické.

¹¹⁵ Laburda, Jiří: *Diatonická harmonie*, II. svazek. Praha, 1980, s. 123.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

I. svazek

- I) Spoje akordů dělí na *přísné*, *polopřísné* (de facto protipohybem) a *volné*. Do těch řadí: akordický skok, změnu rozlohy, nepravidelné zdvojování, spoje tercových poloh a spoje bez protipohybu. „...s výjimkou spojů tercových poloh a spojů se změnou rozlohy je třeba volné spoje považovat za prostředek výjimečný.“¹¹⁶
- II) „Za přípustné považujeme antiparalely basu s některým vnitřním hlasem, při nichž zúčastněné hlasy nepostupují o kvartu nebo kvintu.“¹¹⁷
- III) Melodické tóny dělí na *symetrické* (průchod, střídavý tón) a *nesymetrické* (průtah, předjímka).¹¹⁸ Následný akordický tón tvoří zvláštní skupinu.
- IV) V generálbasovém značení doporučuje mezi čísla dělat krátké pomlčky, aby bylo jasné, že je tato čísla třeba chápat vodorovně, tedy za sebou, a nikoli svisle.¹¹⁹
- V) Rozlišuje šest druhů kvartsextakordů: následný, střídavý, průtažný, předjímkový, průchodný a samostatný průchodný¹²⁰.
- VI) Závěr tvoří vždy pouze dva akordy, tři a více akordů už tvoří kadenci.¹²¹
- VII) *Progresí* nazývá takovou sekvenci, kterou v modelu tvoří pouze akordický spoj.¹²²

II. svazek

- I) „Dvojí označování stejného akordu (S^{+7} , II^7) zbytečně komplikovalo situaci, nehledě na to, že i odporovalo systému odvozování dalších souzvuků a proto se od něho postupně upouští.“¹²³
- II) Pro septakord VII. stupně užívá označení *kontratónika* a s tím související značky K^{7b} . Je jednoduše odvozeno z faktu, že: „...se skládá pouze z neopěrných tónů,

¹¹⁶ **Laburda, Jiří:** *Diatonická harmonie*, I. svazek. Praha, 1980, s. 55.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 54.

¹¹⁸ Průchod a střídavý tón jsou oboustranně vyvážené výchozím a rozvodným tónem. Průtah a předjímka tuto vyváženost = symetrii postrádají.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 83.

¹²⁰ Průchodný kvartsextakord je vlastně tvořen dvěma průchodnými tóny, narozdíl od samostatného, který vytváří průchod v basu.

¹²¹ Tamtéž, s. 133.

¹²² Tamtéž, s. 138.

¹²³ **Laburda, Jiří:** *Diatonická harmonie*, II. svazek. Praha, 1980, s. 49.

přesněji ze všech zbývajících tónů, které nejsou obsaženy v tónice. Tím tvoří jakýsi negativ tóniky.¹²⁴

- III) Terckvartakord VII. stupně, tedy K_{3b}^4 , rozvádí pouze do T^6 .¹²⁵
- IV) Do kategorie hlavních nónových akordů řadí D^9 (dominantní funkce) a VII^9 (subdominantní funkce). Undecimové akordy mají pouze jednu hlavní funkci – D^{11} .
- V) Modulaci z vyšší dur do nižší moll a naopak nazývá *modulací mezi tónorody přikloněnými* a z nižší dur do vyšší moll a naopak *modulací mezi tónorody odkloněnými*. „Pro durovou tóninu je přirozenější, je-li v postavení tóniny vyšší a pro mollovou tóninu je přirozenější postavení tóniny nižší. Jde-li proto o modulaci mezi vyšší durovou a nižší mollovou tóninou (bez ohledu na to, která je výchozí a která cílová), říkáme, že jsou tyto tóniny v autentickém (přirozeném) postavení. Jde-li o modulaci mezi nižší durovou a vyšší mollovou tóninou, považujeme jejich postavení za neautentické.“¹²⁶

III. svazek

Závěrečný svazek Laburdovy harmonie tvoří poměrná hutná, nicméně velmi bohatě propracovaná cvičebnice či lépe řečeno sbírka úkolů (poněvadž úlohy jako takové není možné vypracovávat přímo v knize). Kromě řady standardních cvičení je zde velké množství pečlivě zvolených melodií lidových písní sloužících k procvičování melodizace sopránu. Toto své rozhodnutí autor v předmluvě komentuje skutečně pozoruhodným způsobem: „Pokud jde o sopránové melodie, je tato cvičebnice – stejně jako předchozí dva výkladové svazky – zaměřena harmonizačně především na lidovou píseň a umělých melodií používám pouze jako nezbytného doplňku. Snad v souvislosti s tím není třeba polemizovat s eticky vzácným vyznáním Františka Spilky, že: 'nedává harmonizovati národní písně, protože tyto květy národního umění má zpracovati umělec již vyspělý a nikoliv začátečník'. Jsou-li zde tyto květy dány tak široce k dispozici začátečníkům, považuji to za plně slučitelné se svou velkou úctou a láskou k lidové písni. Chci jí především posloužit, neboť mladí muzikanti ji tím lépe poznají, čím detailněji se jí budou zabývat, což se bezesporu děje právě při procesu její

¹²⁴ Tamtéž, s. 53.

¹²⁵ Tamtéž, s. 54.

¹²⁶ Tamtéž, s. 105.

harmonizace.¹²⁷ A že jich v knize nenajdeme málo, dokazuje jejich *Abecední rejstřík*, umístěný v závěru, ve kterém se můžeme dopočítat 382 (!) písní. U každé je navíc uvedeno, z jakého kraje či odkud pochází.

Závěr:

Kdo se chce ponořit skutečně do hloubky diatonické harmonie, tomu lze jen doporučit třísvazkovou učebnici Jiřího Laburdy, která v tomto směru snad i překoná harmonii Zdeňka Hůly. Laburdův spis by proto v žádném případě neměl uniknout pozornosti adeptů nauky o harmonii, a to jak těm začínajícím, tak i pokročilejším, lépe řečeno zkušenějším a „vycvičenějším“.

¹²⁷ **Laburda, Jiří:** *Diatonická harmonie*, III. svazek. Praha, 1980, s. 3-4.

4. 12. Vladimír Tichý: *Harmonicky myslet a slyšet*

Rok vydání: 1996

Vydání: I.

Počet stran: 268

Náklad: neuveden

Vydavatel: Hudební fakulta AMU v Praze

Určeno: neuvedeno

Kniha profesora Vladimíra Tichého je zajímavým příspěvkem do naukové literatury v oblasti nauky o harmonii. Přestože sám autor tvrdí, že: „Tato knížka není klasickou učebnicí harmonie, je míněna spíše jako přehled učiva. ...náš text má sloužit jemu (učiteli – pozn. autora) i žákům jako svého druhu ‘rukojet’.“¹²⁸, podařilo se mu napsat velmi přehlednou příručku (učebnici, chcete-li) jak pro pedagogy, tak i studenty¹²⁹.

Spis je účelně rozdělen do pětadvaceti lekcí (kapitol), prvních devatenáct se věnuje základům klasické harmonie, zbylých šest zabírá jakýsi úvod do zákulisí harmonie moderní, tedy harmonie 20. století. Kapitoly jsou dále děleny na jednotlivé paragrafy, díky čemuž se čtenář může pomocí obsahu snadno a rychle dostat k požadované problematice. Za téměř každým paragrafem se nacházejí úkoly. Ty jsou buď zadané, nebo slouží k samostatnému vypracovávání (tedy „uvažování“).

Instruktivně působí notové ukázky či příklady k analýzám. Autor v nich využívá celé řady úryvků ze skladeb mnoha světových skladatelů i spoustu českých, moravských, příp. slovenských lidových písní.

¹²⁸ Tichý, Vladimír: *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha, 1996, s. 7-8.

¹²⁹ Na tomto místě nemohu neuvést tvrzení autora, který v úvodu v části ‘Čím nechce být tato knížka’ píše: „Učebnicí harmonie pro samouky. Harmonie není oborem, který by bylo možno studovat bez vedení anebo alespoň dohledu učitele, aniž bychom se vystavili riziku osvojení a zautomatizování chybných návyků při práci s materiálem.“ (tamtéž, s. 6). Zdali je tento názor správný či nikoli, to nechám na posouzení zkušenějších a povolanějších.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Dělení septakordů nikoli na hlavní a vedlejší, nýbrž na *charakteristické* a *neutrální*. Autor to vysvětluje takto: „Termín neutrální jsme zvolili po následující úvaze: uvedené septakordy označují praktické učebnice většinou jako septakordy *vedlejší*, zatímco tzv. charakteristické označují jako *hlavní*. Tato skutečnost se jeví jako matoucí vzhledem k faktu podobného značení kvintakordů, při němž jsou jako hlavní a vedlejší označovány zcela jiné stupně.“¹³⁰
- II) Autor vůbec nezavádí značení S^{+7} , resp. jeho dalších obrátů, pro septakord II. stupně rozváděný do tóniky. Značku II^7 tedy užívá bez ohledu na rozvodný akord septakordu.¹³¹
- III) „Základní tón F (frygického – pozn. autora) akordu zdvojujeme jen zcela výjimečně.“¹³² To je poměrně radikální tvrzení, v tomto tvaru totiž nejlépe vyzní charakteristická příčnost při rozvodu N^6 (F^6) do D.
- IV) Pro označení základních septakordových rozvodů užívá autor též názvů shodných se závěry, tedy *autentický* a *plagální*.¹³³
- V) Pro septakord VII. stupně je použito podobně jako u septakordu II. stupně prosté označení VII^7 , nikoli \mathcal{DS}^7 .¹³⁴
- VI) Ani v jedné kapitole o melodických tónech není zmínka o tom, že je vhodnější a též častější užívání průtahů, resp. střídavých tónů zdola půltónových.
- VII) Následné kvinty nejsou podle autora na závalu.
- VIII) V kapitole o mimotonálních akordech užívá autor pro rozvodný akord zajímavého pojmu *místotónika*.¹³⁵
- IX) Pro alterované akordy užívá funkční značky vycházející z výkladu jejich tvoření pomocí kombinací D, S, II aj. s tóny frygického a lydického kvintakordu, tedy např.: F^D (des-f-as-h), S^L (dis-f-a-c), -SL (dis-fis-as-c), DL (g-h-dis), -F-S (fes-as-c), II^7 -F (d-fes-as-c) aj.

¹³⁰ Tamtéž, s. 256. S uvedeným tvrzením lze souhlasit, termíny *charakteristické* a *neutrální* snad ještě lépe vystihují funkcionálnost jednotlivých septakordů.

¹³¹ Jediné místo, na kterém se objeví S^+ , je poznámka o kvintsextakordu II. stupně, tedy o tzv. rameauovské subdominantě. Pod notovým příkladem je zde uvedeno: $II_3^6 = S^{+7}$. Viz tamtéž, s. 106.

¹³² Tamtéž, s. 160.

¹³³ Tamtéž, s. 116.

¹³⁴ Tamtéž, s. 110.

¹³⁵ Tamtéž, s. 146.

Na konci knihy se nachází pět příloh. První tři obsahují notové příklady sekvencí¹³⁶ kvintakordů a septakordů k improvizacionímu procvičování, zbylé dvě použití a možnosti rozvodu zmenšených septakordů a alterovaných čtyřzvuků (v grafické, nikoli notové podobě).

Závěr:

Tichého kniha o harmonii je velmi jednoduše, ale zároveň vhodně sepsanou učebnicí, ačkoliv sám autor ji považuje spíše za jakýsi přehled učiva. Probíraná látka je zde podávána srozumitelnou formou, autor se snaží o maximální zjednodušení a zhuštění dané problematiky. Tichého *Harmonicky myslet a slyšet* zaujalo mezi didakticky zaměřenými spisy o harmonii důstojnou pozici.

¹³⁶ Zde nikoli ve smyslu sekvencí jakožto harmonického prostředku, nýbrž ve smyslu řad, postupů.

4. 13. Jaroslav Kofroň: *Učebnice harmonie*

Rok vydání: 2002

Vydání: X. upravené¹³⁷

I. vydání: 1958

Počet stran: 268

Náklad: neuveden

Vydavatel: Editio Bärenreiter Praha

Určeno: neuvedeno

Knihu Jaroslava Kofroně lze nazvat jakousi „stálící“ mezi učebnicemi harmonie, o čemž mimo jiné svědčí již 10. upravené vydání, poprvé v Editio Bärenreiter.

Pokud budeme hovořit o účelu učebnice, nalezneme diametrální rozdíl např. mezi Kofroněm a Tichým, autor sám v předmluvě píše: „...měl jsem při práci na této příručce na mysli posloužit zvláště samoukům, amatérům, lidovým muzikantům anebo té části hudebního posluchačstva, která si o věci chce udělat ve stručnosti přehled a probrat aspoň základní principy harmonie v době co nejkratší.“¹³⁸ Čili přesně to, co Tichý ve své předmluvě odmítá, tedy že by nauka o harmonii byla něčím, co se člověk může naučit sám, bez pomoci pedagoga či učitele.

V redakční poznámce se pak můžeme dočíst, že: „Oblíbená učebnice harmonie Jaroslava Kofroně zůstává i ve svém 10. vydání zachována bez obsahových a stylistických úprav. Jedinou podstatnější změnou v její koncepci je zařazení původní závěrečné 'Úkolové části' do samostatného Pracovního sešitu.“¹³⁹

Dílo je přehledně rozděleno do 50 kapitol. První tři tvoří jakýsi hudebně naukový úvod, od 4. kapitoly začíná samotná výuka harmonie, v níž se autor dostane až k poslední, 50. kapitole, která pojednává o undecimových a terdecimových akordech. Výplní *Dodatku* jsou některé jevy v novější hudbě, úpravy pro dětský sbor, různé způsoby vyjádření harmonie a harmonizace národních písní na klavíru.

¹³⁷ Pro svou práci jsem v případě této publikace zvolil nejnovější vydání, poněvadž právě z něj jsme nauku o harmonii studovali na katedře muzikologie, tudíž jsem s ním byl velmi dobře obeznámen již před sepsáním své bakalářské práce. Navíc, jak je výše uvedeno, zůstalo i toto vydání bez obsahových a stylistických úprav. I proto jsem analýzu této publikace zařadil až na závěr celé kapitoly.

¹³⁸ **Kofroň, Jaroslav:** *Učebnice harmonie*. Praha, 2002, s. 3.

¹³⁹ Tamtéž, s. 4.

Pracovní sešit, jakožto nedílná součást učebnice, je na příklady a úkoly více než bohatý.

Zajímavosti, resp. zvláštní momenty:

- I) Předjímku (anticipaci) řadí mezi akordické melodické tóny¹⁴⁰.
- II) Následné kvinty považuje za menší chybu než následné oktávy¹⁴¹.
- III) Podrobně autor rozebírá zejména diatonické modulace a alterované akordy.
- IV) V jinak přehledném tabulkovém výčtu možných rozvodných akordů pro septakordy a jejich obraty neuvádí ani u S_5^{+6} ani u DS_3^4 možnost rozvedení do tónického kvartsextakordu. Tyto spoje sice nejsou příliš vhodné, ale teoreticky jsou možné¹⁴².
- V) Pro akordy chromatické terciové příbuznosti ne užívá názvu *medianty*, resp. nikde v knize s tímto pojmem nepracuje.
- VI) Pro frygický a lydický akord užívá též značek F a F .¹⁴³
- VII) O alterovaných akordech říká: „Alterované akordy nemají zvláštní funkční označení, označujeme je stejnými funkčními značkami jako akordy doškálné. Posuvkami a číslicemi pak označíme alteraci jednotlivých intervalů těchto akordů.“¹⁴⁴

Závěr:

Učebnice Jaroslava Kofroně je zřejmě přesně to, co si hudební trh žádá: ačkoliv i jiné knihy zabývající se naukou o harmonii dosahují kvalitativně minimálně stejné úrovně, pouze tato se dočkala již deseti vydání, což rozhodně není náhoda. Kofroňovi se podařilo látku vhodně roztřídit a setřídit, uvést dobré příklady na ukázkou a také nezatěžovat učivo přílišnými detaily, nebo naopak nepotřebnými informacemi.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 98.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 107.

¹⁴² Např. Vladimír Tichý obě tyto možnosti ve svém výčtu uvádí.

¹⁴³ Tamtéž, s. 131-132.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 137.

5. Vybrané problematiky nauky o harmonii

5. 1. Trojzvuky

V otázce trojzvuků není až tolik zajímavostí či odlišností. Většina autorů se v podstatě téměř ve všem shoduje.

A) **Kvintakordy** – u kvintakordů funguje několik dělicích hledisek¹⁴⁵:

- hlavní x vedlejší, resp. základní x vedlejší
- konsonantní x disonantní
- příbuzné x nepříbuzné, resp. souvislé x nesouvislé
- doškálné x nedoškálné, resp. doškálné x alterované
- harmonické funkce (T, S, D) x zástupci harmonických funkcí

Zajímavější dělení kvintakordů (hlavních) uvádí pouze Dušek, který je dělí na:

- tóniku
- silné netónické funkce (durová D + mollová S)
- slabé netónické funkce (durová S + mollová D)

B) **Sextakordy** – v otázce sextakordů je zajímavé zmínit tzv. *zdánlivé sextakordy*, tj. kvintakordy se zastoupenou kvintou, které ve své knize uvádí Modr¹⁴⁶; dělicí kritéria zde fungují prakticky stejně jako u kvintakordů;

C) **Kvartsextakordy** – i zde je dělení de facto úplně jednotné; podle většiny autorů se kvartsextakordy dělí na:

- průchodný
- následný
- průtažný
- střídavý

¹⁴⁵ Tato dělicí hlediska ve své podstatě fungují u trojzvuků obecně, tedy rovněž u sextakordů resp. kvartsextakordů.

¹⁴⁶ Viz s. 23.

Risinger kromě těchto čtyř uvádí ještě pátý, a to *střídavý opuštěný*, který se nevrací zpět k výchozímu kvintakordu.

Zajímavé dělicí hledisko uvádí Hůla, který kvartsextakordy dělí do dvou skupin, a to:

- s postupujícími basy = průchodný
- s ležícími basy = průtažný, následný a střídavý

dále Modr, který jde ještě víc do hloubky, když je dělí na:

- harmonické (obratové) = průchodný a následný (výměnný)
- neharmonické = střídavý a přírazný (průtažný); střídavý dále dělí na návratný a postupný a přírazný na průtažný prostý a průtažný závěrový (kadencový)

a nakonec Laburda, který krom svého dělení přidává do výčtu kvartsextakordů ještě jeden zcela nový:

- nepravé (bez samostatného basu) = střídavý, průtažný, předjímkový a průchodný
- samostatné = střídavý, průtažný, předjímkový a průchodný
- následný

5. 2. Septakordy

- 1) **Josef Bartoš:** Za hlavní septakordy považuje pouze *charakteristické disonance*, které obsahují tercii a septimu tvořící spolu interval zmenšené kvinty, tedy septakordy V., II. a VII. stupně. O několik stran později ovšem toto tvrzení sám popírá, když píše, že: „Subdominanta s přidanou sextou zvanou rameauovskou se skládá z durového nebo mollového subdominantního kvintakordu, k němuž je přidána vrchní velká sexta nebo spodní malá septima.“¹⁴⁷
- 2) **Ludvík Novák:** Septakordy dle tohoto kritéria nijak nedělí, pouze uvádí jako nejužívanější septakordy D^7 a jeho převraty, II^7 , hlavně jakožto S^{+6} , a \mathcal{D}^7 resp. \mathcal{D}^{7b} (tedy septakordy VII. stupně).
- 3) **Jan Vratislavský:** Dělí septakordy na *hlavní*, do kterých řadí D^7 a septakord VII. stupně, a *vedlejší*, tj. všechny ostatní. O charakteristických intervalech se nikde ani slovem nezmiňuje, pouze na jednom místě uvádí, že D^7 také řadí do charakteristických disonancí.
- 4) **Karel Risinger:** Bere jakožto charakteristické čtyřzvuky septakordy V., II. a VII. stupně bez ohledu na jejich durový či mollový charakter, tedy bez ohledu na charakteristickou disonanci zvětšené kvarty, resp. zmenšené kvinty.
- 5) **Zdeněk Hůla:** Řadí do hlavních septakordů pouze čtyřzvuky s charakteristickými disonancemi. Např. septakord d-f-a-c v C dur tudíž řadí do vedlejších septakordů.
- 6) **Antonín Modr:** Kromě toho, že rozebírá vnitřní obsah jednotlivých hlavních septakordů (tzn., jaké obsahují charakteristické disonance), nijak neupřednostňuje (nevyzdvihuje) čtyřzvuky se zmenšenou kvintou (zvětšenou kvartou).
- 7) **Karel Janeček:** Čtyřzvuky vůbec nedělí na hlavní a vedlejší (či podobně). Sice hovoří o tom, které se používají nejčastěji a jsou tudíž těžištěm harmonie, nicméně jeho základní dělení spočívá v kategorizaci podle jejich druhu na malý, zmenšený, zmenšeně malý, dominantní a velký.

¹⁴⁷ **Bartoš, Josef:** *Přehled nauky o harmonii*. Praha, 1953, s. 26.

- 8) **Josef Schreiber:** Mezi charakteristicky disonující čtyřzvuky řadí skutečně pouze ty, které obsahují charakteristický interval zmenšené kvinty, resp. v obratu zvětšené kvarty. O „hlavních“ septakordech vytvořených z netónických funkcí (S, D) neobsahujících tento interval vůbec neuvažuje!
- 9) **Josef Pazderka:** Označuje všechny septakordy kromě D^7 za vedlejší, čímž výše uvedené problémy vlastně neřeší.
- 10) **Bohumil Dušek:** „Hlavními septakordy nazýváme čtyřzvuky vzniklé adekvátním způsobem z hlavních netónických kvintakordů nebo kombinující dvě neúplné hlavní netónické funkce.“¹⁴⁸ Autor tedy do kategorie hlavních septakordů řadí všechny čtyřzvuky vzniklé z durových i mollových dominant, resp. subdominant. Jinými slovy: dominantní septakord durový i mollový, subdominantní septakord mollový i durový (polární protějšky) a septakord sedmého stupně dokonce trojí: např. v C dur h-d-f-as (dur-mollový), h-d-f-a (dur-durový) a jeho polární protějšek b-d-f-as (moll-mollový).
- 11) **Jiří Laburda:** Jako tři základní charakteristické septakordy uvádí D^7 (g-h-d-f), II^7 s mollovou subdominantou (f-as-c-e) a K^{7b} (h-d-f-as). Septakordy bez charakteristické disonance zmenšené kvinty, resp. zvětšené kvarty deklaruje jako určité analogie základních septakordů, které ovšem nemají zdaleka takovou zvukovou účinnost.
- 12) **Vladimír Tichý:** V úvodním výčtu řadí mezi charakteristické septakordy pouze tři „základní“, tedy (v C dur) g-h-d-f, d-f-as-c a h-d-f-as. Podobně jako Kofroň však (i když v menší míře) v dalším textu ne úplně lpí na přítomnosti charakteristické disonance zmenšené kvinty (zvětšené kvarty), a to především u rozvodu II^7 do D, příp. i u VII^7 .
- 13) **Jaroslav Kofroň** píše: „Pro tento charakteristický interval zmenšené kvinty nazýváme hlavní septakordy též *charakteristickými disonancemi*.“¹⁴⁹ Na dalších stránkách ovšem nijak nepreferuje septakordy se zvětšenou kvartou, resp. zmenšenou kvintou, čímž si poněkud protirečí tvrzení: „Kromě toho hlavní septakordy obsahují ještě charakteristický *interval zmenšené kvinty*.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ **Dušek, Bohumil:** *Nauka o harmonii na polaristickém základě*. Plzeň, 1969, s. 40.

¹⁴⁹ **Kofroň, Jaroslav:** *Učebnice harmonie*. Praha, 2002, s. 72.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 72.

Problematika dělení septakordů je, jak můžeme vyčíst výše, skutečně velmi proměnlivá a různorodá. V zásadě můžeme určit tři kategorie, do nichž lze zařadit jednotlivé autory:

- 1) Považují za hlavní (charakteristické) septakordy pouze ty, jenž obsahují interval zmenšené kvinty, resp. v obratu zvětšené kvarty. Sem náleží Hůla, Schreiber a Laburda, částečně pak Bartoš, Tichý a Kofroň.
- 2) Nijak nerozlišují hlavní septakordy vzniklé z D a S podle toho, jaké intervaly v nich utvoříme. Toto stanovisko zastávají Novák, Risinger, Modr a Dušek.
- 3) Uplatňují jiné dělicí řešení (Vratislavský, Janeček, Pazderka).

Dalo by se snad říci, že u každého autora jde určitým způsobem o věc vkusu. Nicméně nějaké konkrétní obecné nad-stanovisko by se přeci jen mělo utvořit, neboť bez něj stále bude v dané problematice několik navzájem protichůdných postojů, což by asi být nemělo. Pokusme se nyní rozebrat všechny zmíněné kategorie.

Nejjednodušší názor zastává Josef Pazderka, který označuje D^7 jako jediný hlavní septakord a všechny ostatní jsou pak vedlejší, dalo by se říci dominantnímu septakordu podřízené. To je zajímavé řešení, avšak myslím si, že ne zcela oprávněné. Dominantní septakord je samozřejmě jednoznačně nejpoužívanějším septakordem, avšak např. S^{+6}_5 (nebo též S^6 , tedy rameauovská subdominanta s přidanou sextou) nebo též VII^{7b} , tj. v C dur akord h-d-f-as, vnáší do tóniny podobně silné napětí jako D^7 a lze je tudíž jen stěží označit vzhledem k D^7 jako vedlejší. Vratislavský k D^7 přidává ještě septakord VII. stupně, i to mi ovšem přijde málo. Oba tyto septakordy mají silně dominantní charakter, tím pádem by všechny septakordy subdominantního charakteru byly brány jako vedlejší. Janečkovu dělení naopak de facto nemůžeme považovat za dělení harmonické, jako spíše za dělení hudebně naukové.

Druhá kategorie by se mohla zdát nejjednodušší a zároveň nejpodloženější, a to že hlavními septakordy jsou všechny čtyřzvuky postavené na II., V. a VII. stupni. To je v podstatě zcela přijatelné řešení, nicméně vůbec nebere v úvahu charakteristický interval zmenšené kvinty, který dodává septakordům jedinečnou „průbojnost“, jak je to vidět na dominantním septakordu, který tento interval jako jediný ze všech čtyřzvuků vlastně obsahuje

ve svém zcela přirozeném tvaru.¹⁵¹

Nicméně ani třetí kategorie není vyloženě účelná. Rozdělení septakordů podle charakteristického intervalu zmenšené kvinty (zvětšené kvarty) je dobrá, problémem je ovšem fakt, že např. akordy d-f-a-c, tedy septakord II. stupně (II^7 , S^{+7}), nebo i h-d-f-a, tedy akord VII. stupně (VII^7 , DS^7 , K^7), jsou považovány za septakordy vedlejší. To také není zcela správné, vždyť jde o čtyřzvuky, které se zcela běžně používají a velmi vhodně zesilují tíhnutí k tonálnímu centru, tedy tónice. Navíc že by jeden „nepatrný rozdíl v bécčku“ měl znamenat přesun z kategorie septakordů hlavních do vedlejších, je také poněkud zarážející.

Z výše uvedených důvodů bych se tudíž pokusil o následující dělení:

- A) **Charakteristické septakordy.** Sem možno zařadit triádu čtyřzvuků obsahující charakteristický interval zmenšené kvinty (resp. v obratu zvětšené kvarty), tedy (bráno in C): D^7 (g-h-d-f), II_{5b}^7 (S_{5b}^{+7} , d-f-as-c) a K^{7b} (DS^{7b} , VII^{7b} , h-d-f-as).
- B) **Hlavní septakordy.** Do této kategorie by spadaly všechny zbylé septakordy postavené na II., V. či VII. stupni, které neobsahují charakteristický interval zmenšené kvinty, příp. dva charakteristické intervaly v případě septakordu VII. stupně.
- C) **Vedlejší septakordy.** Sem by patřily všechny ostatní septakordy, nenáležející do ani jedné ze dvou výše uvedených kategorií.

Tyto tři kategorie by se čistě teoreticky mohly i nadále určitým způsobem dělit, avšak to již nepovažuji za podstatné. Výše nastíněné trojitě dělení postihuje všechny důležité skutečnosti, uplatňující se v oblasti septakordů, proto se domnívám, že je plně akceptovatelné.

¹⁵¹ Zde by se však dalo namítnout, co je to vlastně přirozený tvar septakordu.

5. 3. Vícezvuky

A) Nónové akordy

V otázce nónových akordů je poměrně jasno: až na výjimky se autoři shodují, že hlavním (resp. nejdůležitějším, nejpoužívanějším) nónovým akordem je dominantní nónový akord, ať už velký či malý. Ostatní nónové akordy pokládají za vedlejší (případně neutrální, jak je tomu u Tichého). Od tohoto dělení se odlišují pouze **Risinger**, který krom dominantního nónového akordu pokládá za hlavní, resp. další charakteristickou disonanci nónový akord VII. stupně, **Dušek**, který nónové akordy dělí stejně jako Risinger (dominantní nónový akord bere jako dominantní a nónový akord VII. stupně jako subdominantní), **Laburda**, který bere D⁹ a VII⁹ jako charakteristické, ostatní jako neutrální, a **Hůla**, který podobně jako u septakordů i u nónových akordů řadí do skupiny hlavních tři souzvuky, tedy:

- dominantní nónový akord
- nónový akord VII. stupně
- nónový akord II. stupně

B) Undecimové a terdecimové akordy

Těmto vícezvkům se někteří autoři již vůbec nevěnují, většina ostatních je pouze zmiňuje bez nějakého dělicího hlediska či hlubší analýzy. Pouze Risinger a Laburda i zde uvádí jako hlavní undecimový souzvuk akord dominantní, tedy D¹¹.

5. 4. Melodické tóny

Otázka melodických tónů je zajímavá především z dělicího hlediska, zde už se jednotliví autoři až tolik neshodují. Jde také o to, které obecně melodické tóny řadí do skupiny melodických tónů. Celkově můžeme ze třinácti prací vydělit tyto skupiny:

1) Autoři, kteří bez dalšího dělení uvádí pět či šest melodických tónů, a to:

- průtah
- průchod
- střídavý tón
- předjímka (anticipace)
- následný akordický tón
- (prodleva)

Do této skupiny se řadí **Bartoš**, **Pazderka**, **Dušek**, bez prodlevy **Risinger** a **Hůla**.

2) Autoři, kteří dělí melodické tóny na dvě skupiny, a to:

a) **Tichý**

- *akordické* = průchod, střídavý tón, průtah, předjímka
- *neakordické* = následný akordický tón, prodleva, ostinátní figura

b) **Kofroň**

- *akordické* = následný akordický tón, předjímka
- *neakordické* = průtah, průchod, střídavý tón

3) Individuální dělení melodických tónů:

a) Vratislavský

- *průtažné* = průtah, předjímka
- *následné* = průchod, střídavý tón
- *prodleva*
- *následný akordický tón*

b) Novák – *cizí tóny* (resp. obecně vedlejší tóny)

- průtah
- průchod
- vedlejší tóny = střídavý tón, odskočný tón, opuštěný tón
- předjímka
- prodleva
- následný akordický tón

c) Modr – *mimoakordické tóny* (též melodické disonance, melodické tóny)

- *přízvučné* = průtah, nepravidelný (těžký) průchod, nepravidelný střídavý tón
- *nepřízvučné* = průchod, střídavý tón, předjímka
- následný akordický tón

d) Janeček

- *lehké neakordické tóny* = průchod, střídavý tón, předjímka
- *těžké neakordické tóny* = přísný průtah (retardace), volný průtah (těžký průchod a těžký střídavý tón)
- následný akordický tón

e) **Schreiber**

- střídavý tón
- průchod
- průtah
- vedlejší tón (volný či nepřipravený průtah nebo těžký průchod)
- odskočný a doskočný neakordický tón
- následný akordický tón
- předjímka

f) **Laburda**

- *symetrické* (lehké) = průchod, střídavý tón
- *nesymetrické* (těžké) = průtah, předjímka
- následný akordický tón

Jak je z předchozího výčtu vidět, možných dělení melodických tónů je poměrně značné množství, a to zde samozřejmě nemusejí být uvedeny všechny. I proto se domnívám, že v této otázce není třeba vyvozovat nějaké hlubší závěry, tj. která z výše uvedených dělení jsou vhodnější než ostatní apod. Z didaktického hlediska je mnohem důležitější vědět, jaké melodické tóny existují a jakým způsobem se s nimi dá v hudbě zacházet.

5. 5. Frygický a lydický akord

Problematika frygického a lydického akordu je více méně jednotná, snad pouze v oblasti akordických značek se různí, to je však součástí jiné kapitoly této práce. Ze zajímavostí je nasnadě uvést snad pouze to, že **Vratislavský** uvažuje pouze o neapolském sextakordu (tedy že frygický kvintakord celkem nepřichází v úvahu)¹⁵², **Modr** bere v potaz pouze sextakordy obou těchto funkcí a **Laburda** o nich raději nepíše vůbec. **Janeček** je označuje jakožto *pomocné funkce netónické*, kterýžto pojem po něm v mírně upravené podobě přebírá **Tichý**, který frygický a lydický kvintakord označuje jako *pomocné harmonické funkce*.

Co nás ovšem v této problematice zajímá nejvíce, je pojetí **Risingerovo**, které se od všech ostatních velmi odlišuje. Karel Risinger totiž pokládá za základní frygickou funkci akord **b-des-f** a jako základní lydickou funkci akord **dis-fis-a**. Autor se o tom rozepisuje takto: „„Jinou lydickou formou je mollový kvintakord na citlivém tónu dur i moll tóniny, případně jeho sextakord. Tento sextakord bývá v učebnicích nazýván sextakord lydický. Zde však, jak již bylo řečeno, je primární lydická funkce přenesena na shora zmíněný kvintakord II. stupně. Pro tuto změnu mluví ta okolnost, že tento kvintakord skutečně, např. v písních lydického charakteru, nejčastěji funguje, kdežto naopak odvození mollového kvintakordu na citlivém tónu je nutno chápat spíše jako teoretickou konstrukci (utvoření přesné inverzní formy ke kvintakordu neapolskému).“¹⁵³

¹⁵² O lydickém kvintakordu resp. sextakordu pak nehovoří vůbec.

¹⁵³ **Risinger, Karel**: *Přehledná nauka o harmonii*. Praha, 1955, s. 80.

5. 6. Medianty

Problematika mediant, jinak řečeno akordů terciové příbuznosti, je ve výše uvedených pracích rozebírána ještě méně, než undecimové či terdecimové akordy. Vůbec se jí nezabývají autoři **Vratislavský**, **Janeček**, **Schreiber** a **Laburda**, velmi okrajově pak **Kofroň**, který je označuje jako *akordy chromatické terciové příbuznosti*, a **Risinger**, který je pouze vyčleňuje pod *nedoškálné akordy tonální*. Pouze píše, že: „Akordů fungujících shora uvedeným způsobem je veliké množství a v rozsahu těchto skript je možno se dotknout jen nejhlavnějších.“¹⁵⁴

Podle **Hůly** je můžeme vytvořit na II., III. a VI. stupni, podle **Bartoše** rovněž na VII. stupni. Někteří autoři se pokoušejí rovněž i medianty určitým způsobem roztrdit:

a) **Modr**

- doškálné x cizoškálné
- diatonická terciová příbuznost x chromatická terciová příbuznost
- durové (M) x mollové (m)

b) **Dušek**

- dominantní (převzaté z vyšší terciově příbuzné tóniny) x subdominantní (přejaté z tóniny nižší)
- vrchní (umístěné mezi tónikou a dominantou) x spodní (umístěné mezi subdominantou a tónikou)
- durové x mollové

Ostatní autoři se o mediantách vyjadřují následovně:

a) **Novák**: „Terciová příbuznost záleží v tom, že každému dur nebo moll kvintakordu je příbuzný dur nebo moll kvintakord, který je od něho vzdálen o velkou neb malou tercii dolů nebo nahoru; při tom tyto terciově příbuzné akordy mají společné tóny buď dva neb jeden, anebo žádný.“¹⁵⁵

b) **Pazderka**: „...se základním akordem souvisí medianta společným tónem, přičemž bas postupuje velkou nebo malou tercií nahoru nebo dolů. Každý mimotonální akord

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 72.

¹⁵⁵ **Novák, Ludvík**: *Harmonie*, III. svazek. Praha, 1958, s. 127.

durový nebo mollový, jehož základní tón postupuje dále tercií, může být mimotonální mediantou.¹⁵⁶; krom toho medianty dělí na: přípravné x následné.

c) **Tichý** – akordy chromatické terciové příbuznosti = akordy, jež mají základní tóny vzdálené o tercii, nejméně dva společné tóny, z nichž nejméně jeden je chromaticky posunutý (přestává tedy vlastně být společným tónem).

Problematika mediant je velmi zajímavá, a tudíž je škoda, že není v podstatě ani v jedné ze třinácti výše uvedených prací detailněji analyzována. Jako základní dělení bych uvedl dvojí, a to doškálné x cizoškálné resp. durové x mollové, ostatní dělicí kritéria nemají z praktického a didaktického hlediska až tak velkou důležitost.

¹⁵⁶ **Pazderka, Josef:** *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách.* Praha, 1967, s. 69.

5. 7. Problematika dovolených, či zakázaných kvint

Dá se říct, že pravidla o povolených či zakázaných kvintách jsou určitým způsobem teoretická, neboť v praxi existuje řada výjimek, a také že pohled na ně je u různých autorů dosti subjektivní. Jak např. píše **Risinger**: „Na zákaz kvintových paralel je nutno se dívat ne jako na postulát absolutní, ale jako na poznatek vyplývající z určité relace, formulovatelné asi takto: v hudebním slohu založeném důsledně na plných intervalech jeví se použití intervalů prázdných především v paralelním pohybu jako reálně zvukově rušící element. Za takovýto hudební sloh je nutno považovat celé období od nizozemských škol až do konce XIX. století. Nutno ovšem připomenout, že zákaz kvintových paralel, stejně jako jiná pravidla v hudební teorii se objevující, je pravidlem pravděpodobnostním. To znamená, že zralý umělec s vytříbeným vkusem může samozřejmě kvintových paralel používat. Tyto nejsou špatné nějak samy sebou, ale dá se říci, že ve smyslu shora uvedeného pravidla ve vysokém procentu případů působí rušivě. Protože u začátečníka nelze předpokládat vytříbený vkus při jejich použití, jsou mu tyto paralely zakazovány.“¹⁵⁷ I přesto z toho můžeme vyjít a na základě shody jednotlivých teoretiků odvodit určitá obecná pravidla.

Jednoznačně dovolenými postupy jsou mozartovské, tedy chromatické (půltónové) kvinty, dále je-li druhá z těchto kvint tvořena alespoň v jednom hlase neakordickým tónem a také je-li cílová kvinta zmenšená. Postup do cílové kvinty zvětšené již neuvádí tolik autorů, ti, kdo ho uvádí, se ovšem na jeho poplatnosti shodují, můžeme jej tudíž také zařadit mezi povolené postupy. Tolerovány jsou rovněž skočné kvinty, u kterých však někteří autoři upřesňují možnost jejich použití (pouze v závěru či pouze mezi basem a tenorem). Přiznám se, že tady si skutečně nejsem jistý, zda ponechat povolení skočných kvint bez jakéhokoliv upřesnění, či je nějakým způsobem „usměrnit“. Poněkud rozpolcené stanovisko je ohledně postupu ze zmenšené kvinty do čisté. Někteří autoři jej striktně odmítají, avšak někteří jej ve středních hlasech připouštějí. Z čistě didaktického hlediska bych ovšem postup do čisté kvinty zakázal bez jakýchkoliv upřesnění, neboť i postup ze zmenšené kvinty do čisté může často znamenat nevhodný harmonický postup. Podobně nejednotný názor panuje ohledně

¹⁵⁷ **Risinger, Karel**: *Přehledná nauka o harmonii*. Praha, 1955, s. 121.

dorazných (následných kvint). I zde bych se přidržel faktu, že dorazné kvinty jsou spíše na škodu, i když určitě v mnohem menším měřítku, než je tomu u postupu do čisté kvinty z kvinty zmenšené.

Někteří autoři uznávají jako bezproblémový postup, když je druhá kvinta součástí disonujícího souzvuku. Zvláštní je především u Risingera, který zároveň s touto výjimkou zcela zakazuje postup ze zmenšené kvinty do čisté. Tyto dvě pravidla však spolu velmi úzce souvisí, tzn., zakážeme-li jedno, musíme zakázat i druhé a naopak. Z toho vyplývá, že pokud jsme ve výše uvedeném odstavci zakázali jakýkoliv postup do čisté kvinty, musíme i toto pravidlo uznat jako „nepřiměřené“. Přízvučné kvinty pak většina autorů i přes některé výjimky zakazuje.

Ostatní dovolené postupy jsou více či méně individuální záležitosti (hovoří o nich jeden, maximálně dva teoretici), protože nemají na obecné východisko nějaký podstatnější vliv. Většinou se jedná o výjimky, které jsou sice zajímavé, ale jelikož nejsou nikým dalším podpořeny, můžeme je jen těžko považovat za „reálné“.

Z výše uvedené analýzy tedy vyplývají postupy uvedené níže:

Obecně platné dovolené kvintové postupy:

- mozartovské (chromatické, půltónové) kvinty
- je-li druhá z těchto kvint tvořena alespoň v jednom hlase neakordickým tónem
- je-li cílová kvinta zmenšená či zvětšená
- skočné kvinty

5. 8. Akordické značky

Akordické značky je problematika velmi široká. Existují takové, které jsou obecně platné a používají je prakticky všichni autoři, ale zároveň i takové, které se autor od autora liší. Někdy můžeme pro stejný akord najít i několik různých značek. To potom vede k určité rozmělněnosti. Samozřejmě rozdíly vycházejí především z funkčních systémů jednotlivých autorů. Já se v následujícím textu pokusím o co nejjednodušší postižení systému značení, ve kterém budu částečně čerpat de facto ze všech třinácti knih, o kterých jsem ve své práci pojednával. Uvedené značení je v tabulce níže, některé mé volby resp. výsledky výběru osvětluji dále pod tabulkou.

Akordické značky

<u>Akord</u>	<u>Značka</u>	<u>Akord</u>	<u>Značka</u>	<u>Akord</u>	<u>Značka</u>
I. stupeň (C)	T	c-e-gis (harm. a)	III ^{5#}	f-a-c-e (a)	VI ⁷
II. stupeň (C)	II	h-d-fis (mel. a)	II ^{5#}	g-h-d-f (a)	k ⁷
III. stupeň (C)	III	fis-a-c (mel. a)	VI ^{1#}	des-f-as (C)	+F
IV. stupeň (C)	S	c-e-g-h (C)	T ⁷	h-dis-fis (C)	+L
V. stupeň (C)	D	d-f-a-c (C)	II ⁷ , S ⁺⁷	des-fes-as (a)	-F
VI. stupeň (C)	VI	d-f-as-c (C)	II ⁷ _{5b} , S ⁺⁷ _{5b}	h-d-fis (a)	-L
VII. stupeň (C)	VII	e-g-h-d (C)	III ⁷	f-as-des (C)	N ⁶
I. stupeň (a)	t	f-a-c-e (C)	S ⁷	es-g-b (C)	M _{IIIb}
II. stupeň (a)	II	g-h-d-f (C)	D ⁷	e-gis-h (C)	M _{III}
III. stupeň (a)	III	a-c-e-g (C)	VI ⁷	as-c-es (C)	M _{VIb}
IV. stupeň (a)	s	h-d-f-a (C)	K ⁷	a-cis-e (C)	M _{VI#}
V. stupeň (a)	d	h-d-f-as (C)	K ^{7b}	c-es-g (a)	m _{III}
VI. stupeň (a)	VI	a-c-e-g (a)	t ⁷	cis-e-gis (a)	m _{III#}
VII. stupeň (a)	VII	h-d-f-a (a)	II ⁷	f-as-c (a)	m _{IV}
as-c-e (harm. C)	VI ^{1b}	c-e-g-h (a)	III ⁷	fis-a-cis (a)	m _{VI}
b-d-f (mel. C)	VII ^{1b}	d-f-a-c (a)	s ⁷		
e-g-b (mel. C)	III ^{5b}	e-g-h-d (a)	d ⁷		

V označování durových a mollových akordů vycházím z **Modra**, neboť se domnívám, že značení pomocí velkých a malých písmen je výrazně jednodušší, nežli kroužky, plus a mínus a podobně. Daly by se samozřejmě i mollové akordy označovat velkými písmeny (neboť při označení akordů římskými číslicemi také nepoznáme, jde-li o akord durový či mollový), nicméně právě u tóniky a subdominanty (příp. i u dominanty) se rozlišení charakteru může hodit. Pro septakord II. stupně jsem zachoval obě možná značení, tedy jak pomocí římské číslice, tak i pomocí značky S^+ , tedy subdominanty s přidanou sextou. Tady jsem dlouho váhal, ale zdálo se mi, že rozdíl mezi rozvedením tohoto septakordu buď do tóniky, nebo do dominanty je natolik zásadní, že je ho potřeba odlišit i z hlediska značení. U septakordu VII. stupně vycházím z pojmenování **Laburdy**, ke kterému se přikláním a které považuji za velmi výstižné. Frygickému a lydickému akordu jsem přidělil znaménka + a -, zde mi totiž malá písmena pro mollovou verzi nepřišla vhodná, f je nehledě na jiné problémy znakem pro forte a malé l v tiskové podobě značně připomíná římskou jedničku, což by mohlo být matoucí. V případě mediant jsem rovněž dlouho váhal, zde jsem po přehlédnutí všech možností vytvořil svou vlastní verzi, ve které velké či malé M(m) označuje tónorod akordu a římská číslice v dolním indexu (příp. doplněná znaménky # či b) znamená stupeň, od kterého medianta ve formě kvintakordu začíná.

Jsem si vědom toho, že i tento pokus o znakovou nomenklaturu akordů je do značné míry subjektivní, avšak je dle mého názoru velmi jednoduchý a tím pádem snad i dostatečně výstižný.

6. Závěr

Co tato práce měla přinést užitečného? V první řadě se z ní čtenáři dozví, jakým způsobem jsou psány v letech 1950-2000 nauky o harmonii didaktického charakteru. To znamená, kteří autoři se této oblasti věnovali, na co kladli důraz, čemu věnovali soustavnější pozornost a co naopak nechali tak trochu stranou atd. Díky tomu budou mít lepší přehled o tom, kterou z uvedených knih této studijní literatury si vybrat pro svou vlastní potřebu. S tím úzce souvisí rovněž kapitoly zabývající se kompilací jednotlivých autorských přístupů v daných problematikách, kde se čtenář může zamyslet nad tím, která východiska se mu zdají nejvhodnější, příp. nejpodloženější. I podle toho si může vybrat, kterému autorovi dá tak říkajíc přednost. Navíc se právě nad těmito kapitolami může zamyslet, nedalo-li by se právě zde objevit něco dosud neobjeveného a zároveň zajímavého.

První část práce je zaměřena na stručnou charakteristiku období do roku 1950, samozřejmě se zaměřením na literaturu v oblasti nauky o harmonii. Tato kapitola obsahuje skutečně to nejpotřebnější minimum informací, rozhodně totiž není stěžejní částí celé práce a čtenář si informace o tomto období může najít v další literatuře, uvedené v seznamu použité literatury.

Další fází byl výběr literatury z probíraného období, tedy druhé poloviny 20. století. Z tohoto pátrání vyšlo třináct knih, které se autor dále pokusil co nejpodrobněji proanalyzovat, popsat a najít v nich zajímavosti, kterými se liší od ostatních, což nebylo vůbec snadné. Tímto způsobem se podařilo nalézt spoustu nových cenných informací, které jsou u každého spisu shrnuty do přehledných bodů značených římskými číslicemi.

Po této časově výrazně nejdelší a nejnáročnější části práce přišla na řadu kompilace jednotlivých autorských přístupů v rámci osmi základních kapitol především diatonické harmonie. Z nich autor považuje za nejdůležitější problematiku septakordů a akordických značek. V obou těchto kategoriích totiž mohl značnou měrou přispět svými vlastními invencemi, což je na každé práci bezesporu to nejhezčí a nejpodnětnější. V těchto dvou oblastech se v pravém slova smyslu pokusil o shrnutí veškerých přístupů jednotlivých

teoretiků vytvořením vlastních systémů dělení septakordů, resp. značení akordů pomocí akordických značek. Snad by mohly zaujmout i některé jiné hudební teoretiky, kteří by z nich chtěli vycházet ve své vlastní teorii či praxi.

Do *Přílohy* byly umístěny tabulky související s problematikou akordických značek a dovolených či zakázaných kvint a rovněž stručné medailonky všech třinácti autorů probíraných spisů. To také nebyl vůbec jednoduchý úkol, podrobnější životopisy jednotlivých teoretiků se téměř nikde nenacházejí. Jedinou soubornou encyklopedií je *Československý hudební slovník osob a institucí*, který vyšel roku 1963. Od té doby žádná podobná publikace sepsána nebyla a internetový projekt *Českého hudebního slovníku osob a institucí* je stále ve fázi tvoření, tudíž v něm ještě nejsou zanesena všechna hesla, včetně většiny z autorů analyzovaných prací. V životopisech jednotlivých autorů byl kladen důraz zejména na jejich pedagogické či jiné hudební působení a na jejich hudebně literární odkaz, nikoliv na jejich skladatelskou činnost, resp. výčet jejich opusů.

V čem se přístupy jednotlivých autorů nejvíce liší a v čem se naopak nejvíce shodují? Jak již bylo naznačeno na jiných místech této práce, největší rozdíly mezi autory panují v přístupu k problematice septakordů, akordických značek, dělení melodických tónů a také v rozlišování dovolených, či zakázaných kvint. Určité odlišnosti můžeme nalézt též v uspořádání látky, to znamená, jsou-li například kapitoly o melodických tónech a kvartsextakordech uvedeny v tomto pořadí, či naopak, následují-li bezprostředně za sebou, nebo jsou odděleny dalšími kapitolami apod. To samé platí např. i pro dominantní septakord, který někteří autoři uvádí jako základní látku úvodního oddílu nauky o harmonii spolu s trojzvuky, vedením hlasů apod., a další septakordy rozvádí až později, na rozdíl od jiných autorů, kteří všechny septakordy probírají v rámci jedné kapitoly atd. Samozřejmě se rovněž jednotliví teoretici liší v obsahu a pojetí látky, o čemž je pojednáno v kapitole *Stav bádání*.

Co naopak autory spojuje, je snaha o co nejpřehlednější uspořádání látky, doplněné odpovídajícím množstvím notových ukázek¹⁵⁸, ať už z děl hudebních skladatelů či z oblasti lidové písně. Většina z nich rovněž apeluje na okamžité procvičování probíraného učiva, což dokládá přiloženými úkoly, resp. úlohami k vlastnímu procvičování.

¹⁵⁸ Na notové příklady rezignují vzhledem k pojetí látky systémem otázek a odpovědí pouze Josef Bartoš a Antonín Modr.

7. Seznam použité literatury

A) Tištěné zdroje:

Bartoš, Josef: *Přehled nauky o harmonii*. Praha, 1953, 1. vydání.

Novák, Ludvík: *Harmonie*. Praha, 1954^{I+II}, 1958^{III+IV}, 1. vydání, 4 svazky. Státní pedagogické nakladatelství.

Vratislavský, Jan: *Stručná nauka o harmonii*. Praha, 1955, 1. vydání. Státní pedagogické nakladatelství. 552 – 762.

Risinger, Karel: *Přehledná nauka o harmonii*. Praha, 1955, 1. vydání. Státní pedagogické nakladatelství. 509 – 598.

Hůla, Zdeněk: *Nauka o harmonii. Methodika. Úlohy*. Praha, 1956. 1. vydání, 2 svazky.

Modr, Antonín: *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha, 1960, 1. vydání. Nakladatelství PANTON.

Janeček, Karel: *Harmonie rozborem*. Praha, 1963. 1. vydání. Státní hudební vydavatelství.

Černušák Gracián, Štědroň Bohumír, Nováček Zdenko: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha, 1963, 1. vydání, 2 svazky. Státní hudební vydavatelství.
02 – 228 – 63^I, 02 – 013 – 65^{II}.

Schreiber, Josef: *Základy (nauky) klasické harmonie*. Ostrava 1965^{II}, 1968^I, 1. vydání, 2 svazky.

Pazderka, Josef: *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách*. Praha, 1967. 1. vydání. Státní pedagogické nakladatelství. 1021 – 5595.

Dušek, Bohumil: *Nauka o harmonii na polaristickém základě*. Plzeň, 1969, 1. vydání.

Laburda, Jiří: *Diatonická harmonie*. Praha, 1980^{I+II}, 1983^{III}, 1. vydání, 3 svazky. Univerzita Karlova v Praze. 17 – 219(220) – 79, 17 – 290 – 79.

Tomíček, Josef: *Josef Pazderka*. Ústí nad Labem, 1986, 1. vydání. 45-007-86.

Lébl Vladimír, Poledňák Ivan: *Hudební věda*. Praha, 1988, 1. vydání, 3 svazky.

Tichý, Vladimír: *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha, 1996, 1. vydání. Hudební fakulta AMU

v Praze. 80 – 85883 – 10 – 4.

Fukač Jiří, Vysloužil Jiří: *Slovník české hudební kultury*. Praha, 1997, 1. vydání. Editio Supraphon. 80-7058-462-9.

Sedlatý, Bohuslav: *Hudební pedagog a skladatel PhDr. Ing. Ludvík Novák*. In: *Vlastivědný zpravodaj Polabí*, 2000, ročník XXXIV., s. 233-238.

Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume Twenty-one*. Grove, 2001, 2nd ed. Macmillan Publishers Limited, 0-333-60800-3.

Kofroň, Jaroslav: *Učebnice harmonie*. Praha, 2002, 10. upravené vydání, 2 svazky. Hudební nakladatelství Editio Bärenreiter. 80 – 86385 – 14 – 0.

Smolka, Jaroslav: *Vzpomínky na Karla Risingera: člověka, pedagoga, skladatele*. In: *Svár teorie s praxí? Třetí koncert ze skladeb pedagogů Katedry teorie a dějin hudby HAMU*. Praha, 2006, 1. vydání. Akademie múzických umění v Praze. 80-7331-077-5.

Makaj, Tomáš: *Strašické osobnosti – Antonín Modr*. In: *Barňák (Strašický měsíčník)*, Únor 2008, Ročník XVI.

B) Internetové zdroje:

Bek Mikuláš, Macek Petr: *Český hudební slovník osob a institucí*, <http://www.musicologica.cz/slovník/>.

Internetové stránky Katedry hudební kultury ZČU Plzeň: <http://khk.goo.cz/index.php>

8. Shrnutí

Tato bakalářská práce s názvem *Česká didaktická literatura v oblasti nauky o harmonii v druhé polovině 20. století* se zabývá kompilací jednotlivých autorských přístupů k nauce o harmonii v publikacích sepsaných ve vymezeném časovém období. U každého spisu je podrobná analýza díla spolu s rejstříkem nejzajímavějších bodů, v nichž se konkrétní autorův přístup liší od přístupů ostatních autorů. V další části práce se nacházejí kapitoly věnované konkrétním problematikám nauky o harmonii, resp. srovnání stanovisek všech třinácti probíraných teoretiků. Jedná se o kapitoly *Trojzvuky*, *Septakordy*, *Vícezvuky*, *Melodické tóny*, *Frygický a lydický akord*, *Medianty*, *Problematika dovolených či zakázaných kvint* a *Akordické značky*. Kapitoly *Septakordy* a *Akordické značky* považuje autor za stěžejní část této práce, neboť se v nich pokusil o vlastní invenční ideje. Na začátku práce je rovněž krátké pojednání o nauce o harmonii v českých zemích před rokem 1950. *Závěr* obsahuje krátký popis a shrnutí jednotlivých kapitol a součet pozitivních jevů, které by tato práce měla přinést potenciálním čtenářům.

V *Příloze* se nacházejí tabulky doplňující kapitoly *Akordické značky* a *Problematika dovolených či zakázaných kvint* a životopisy všech třinácti autorů probírané literatury včetně jejich teoretického literárního odkazu.

9. Summary

This undergraduate dissertation with the title *The Czech Didactic Literature in the Field of Harmony in the Second Half of the 20th Century* is a compilation of the approaches of various authors to the harmony in the publications written in the determined period. There is a deep analysis of each book together with an index of the most interesting points in which the approach of the particular author differs from other approaches of the other authors. In the next part of the dissertation there are chapters discussing particular problems of the harmony or comparing the viewpoints of all thirteen theoreticians. These chapters are as follows: *Triads, Seventh chords, Polychords, Melodic tones, The Phrygian and the Lydian chord, Mediants, The dilemma of permitted or forbidden fifths* and *Chord symbols*. The chapters *Seventh chords* and *Chord symbols* are assessed by the author of this work as its pivotal part because he tried to present his own ideas here. At the beginning of the dissertation there is also a short treatise of the harmony in the Czech lands before the year 1950. The *Conclusion* contains a short description and a summary of each chapter and it also sums up the positive contributions of this work for the potential readers.

The *Appendix* contains charts supplementing the chapters *Chord symbols* and *The dilemma of permitted or forbidden fifths*, and biographies of all thirteen authors of the analysed books including their theoretical literary legacy.

10. Zusammenfassung

Diese Bakkalaureatsarbeit mit dem Titel *Die tschechische didaktische Literatur im Bereich der Harmonielehre in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* stellt eine Kompilation der Ansätze einzelner Autoren zur Harmonielehre in Publikationen dar, die im gesetzten Zeitrahmen verfasst wurden. Bei jeder Schrift wird ihre Detailanalyse zusammen mit einem Verzeichnis der interessantesten Punkte geliefert, in denen sich der Ansatz des jeweiligen Autors von den Ansätzen anderer Autoren unterscheidet. Weitere Kapitel der Arbeit sind konkreten Problemen der Harmonielehre bzw. dem Vergleich von Standpunkten aller dreizehn behandelten Theoretiker gewidmet. Es geht um folgende Themen: *Dreiklänge*, *Septakkorde*, *Mehrklänge*, *Melodische Töne*, *Der phrygische und der lydische Akkord*, *Medianten*, *Die Problematik von erlaubten oder verbotenen Quinten* und *Akkordzeichen*. Die Kapitel *Septakkorde* und *Akkordzeichen* hält der Autor für den Schwerpunkt dieser Arbeit, denn er versuchte hier, seine eigenen Gedanken zu präsentieren. Am Anfang der Arbeit findet man auch eine kurze Abhandlung über die Harmonielehre auf dem tschechischen Gebiet vor dem Jahr 1950. *Zum Schluss* wird der Inhalt der einzelnen Kapitel kurz beschrieben und zusammengefasst und das Positive, was diese Arbeit den potentiellen Lesern bringen sollte, wird aufgelistet.

Der *Anhang* enthält Tabellen als Ergänzung zu den Kapiteln *Akkordzeichen* und *Die Problematik von erlaubten oder verbotenen Quinten* und weiter die Lebensläufe von allen dreizehn Autoren der behandelten Literatur einschließlich ihres theoretischen literarischen Nachlasses.

PŘÍLOHY

I. Tabulka akordických značek

Akord	Bartoš	Novák	Vratislavský	Risinger	Hůla
I. stupeň (C)	T	T	T	T	T
II. stupeň (C)	S, ID	Sz	II (Sz), DD	ID, S	S, ID
III. stupeň (C)	ƒD	Dz	III (Dz)	ƒD	ƒD
IV. stupeň (C)	S	S	S	S	S
V. stupeň (C)	D	D	D	D	D
VI. stupeň (C)	ST	Tz	VI (Tz)	ST	ST
VII. stupeň (C)	Đ	Đ	VII	Đ, (ĐS)	Đ
I. stupeň (a)	^o T	^o T	^o T	T ^o	^o T
II. stupeň (a)	^o S, ID	^o Sz	II	S ^o , ID	^o S, ID
III. stupeň (a)	^o ƒD ^o	^o Dz	III	^o ƒD ^o	^o ƒD ^o
IV. stupeň (a)	^o S	^o S	^o S	S ^o	^o S
V. stupeň (a)	^o D	^o D	^o D	D ^o	^o D
VI. stupeň (a)	^o ST ^o	^o Tz	VI	^o ST ^o	^o ST ^o
VII. stupeň (a)	^o Đ	^o Đ	VII	Đ ^o	^o Đ
c-e-gis (harm. a)	^o ƒD ^{5#}	Dz ^{5#}	III ^{5#}	---	^o ƒD ^{5#}
h-d-fis (mel. a)	S ^{5#}	---	---	---	ID ^{5#}
fis-a-c (mel. a)	ST ^o	---	---	---	ST ^o
as-c-e (harm. C)	^o ST	---	---	---	^o ST
b-d-f (mel. C)	---	---	---	Đ	---
e-g-b (mel. C)	---	---	---	---	---
c-e-g-h (C)	T ⁷	T ⁷	---	T ⁷	T ⁷
d-f-a-c (C)	S ⁺⁷ , ID ⁷	S ⁺⁷ (II ⁷)	---	S ⁺⁷ , II ⁷	S ⁺⁷ , ID ⁷
d-f-as-c (C)	S ⁺⁷ , ID ⁷	^o S ⁺⁷ (^o II ⁷)	---	ID ⁷ , S ^{o+7}	^o S ⁺⁷ _{5b}
e-g-h-d (C)	ƒD ⁷	Dz ⁷	---	ƒD ⁷	ƒD ⁷
f-a-c-e (C)	ST ⁷	S ⁷	---	S ⁷	S ⁷

g-h-d-f (C)	D ⁷	D ⁷	D ⁷	D ⁷	D ⁷
a-c-e-g (C)	ST ⁷	Tz ⁷	---	ST ⁷	ST ⁷
h-d-f-a (C)	DS ⁷	D ⁷	VII ⁷	DS ⁷ , VII ⁷	DS ⁷
h-d-f-as (C)	DS ⁷	D ^{7b}	VII ⁷	DS ⁷ , VII ⁷	DS ^{07b}
a-c-e-g (a)	^o T ⁷	^o T ⁷	---	T ⁰⁷	^o T ⁷
h-d-f-a (a)	^o S ⁺⁷	^o S ⁺⁷	---	S ⁰⁺⁷	^o S ⁺⁷
c-e-g-h (a)	^o TD ⁰⁷	^o Dz ⁷	---	^o TD ⁰⁷	^o TD ⁰⁷
d-f-a-c (a)	^o S ⁷	^o S ⁷	---	S ⁰⁷	^o S ⁷
e-g-h-d (a)	^o D ⁷	---	---	D ⁰⁷	^o D ⁷
f-a-c-e (a)	^o ST ⁰⁷	^o Tz ⁷	---	^o ST ⁰⁷	^o ST ⁰⁷
g-h-d-f (a)	^o DS ⁰⁷	---	VII ⁷	---	---
des-f-as (C)	F	N ⁵ , F ⁵	---	F, FS ¹⁵⁹	F ^{5b}
h-dis-fis (C)	F	L	---	---	D _# ^{5#}
des-fes-as (a)	---	---	---	---	F _b ^{5b}
h-d-fis (a)	---	---	---	DL	^o F ^{5#}
f-as-des (C)	N ⁶ , F ⁶	N ⁶	N ⁶	N ⁶ , FS ⁶	F ⁶ , N ⁶
es-g-b (C)	TD _{1b} ^{5b}	Dz _{1b} ^{5b}	---	---	---
e-gis-h (C)	TD [#]	III ^{3#}	---	---	TD [#]
as-c-es (C)	ST _{1b} ^{5b}	Tz _{5b} ^{1b}	---	---	--- ¹⁶⁰
a-cis-e (C)	ST [#]	Tz [#]	---	---	ST [#]
c-es-g (a)	^o TD ^{ob}	^o Dz ^b	---	---	^o TD ^{ob}
cis-e-gis (a)	^o TD _{1#} ^{05#}	^o Dz _{1#} ^{5#}	---	---	---
f-as-c (a)	^o ST ^{ob}	^o Tz ^{3b}	---	---	^o ST ^{ob}
fis-a-cis (a)	^o ST _{1#} ^{05#}	^o Tz _{1#} ^{5#}	---	---	---

¹⁵⁹ Jak již bylo výše řečeno, Risinger považuje za základní frygickou funkci akord b-des-f, který právě značí značkou F. Neapolský sextakord je podle něj první obrat durového kvintakordu durového, ležícího v dur i moll na sníženém (frygickém) II. stupni. Tento akord však nijak nepojmenovává.

¹⁶⁰ Hůla o nich sice hovoří, avšak neuvádí u nich žádné označení.

<u>Akord</u>	Modr	Janeček	Schreiber	Pazderka	Dušek
I. stupeň (C)	T	T	T	T	+T
II. stupeň (C)	Sz	II	Š	II	---
III. stupeň (C)	Dz, (♯)	III	♯D	III	-Tp
IV. stupeň (C)	S	S	S	S	+S
V. stupeň (C)	D	D	D	D	+D
VI. stupeň (C)	Tz	VI	♯T	VI	-Tp
VII. stupeň (C)	♯, (Dz)	VII	♯	VII	N
I. stupeň (a)	t	(-)T	T	T ^o	-T
II. stupeň (a)	Š	II	Š	II ^o	N
III. stupeň (a)	tz	III	♯D	III ^o	+Tp
IV. stupeň (a)	s	(-)S	S	S ^o	-S
V. stupeň (a)	d	(-)D	D	D ^o	-D
VI. stupeň (a)	sz	IV	♯T	VI ^o	+Tp
VII. stupeň (a)	dz	VII	SS	VII ^o	---
as-c-e (harm. C)	Tz, (♯T)	VI	^o ♯T	VI ^{1b}	-♯T+
b-d-f (mel. C)	♯, (dz)	VII	---	---	+SS
e-g-b (mel. C)	dz	III	---	---	+♯D-
c-e-gis (harm. a)	tz, (♯D)	III	♯D ^{5#}	III ^{5#}	-♯D+
h-d-fis (mel. a)	Š	II	DD	II ^{5#}	-DD
fis-a-c (mel. a)	Sz	VI	♯T	VI ^{1#}	+♯T-
c-e-g-h (C)	T ⁷ , I ⁷	T ⁷	T ⁷	T ⁷	$\overline{+T}$
d-f-a-c (C)	S ⁺⁷ , IV ⁺⁷	II ⁷ , S ⁶	Š ⁷	S ⁺⁷ , II ⁷	+ \underline{S}
d-f-as-c (C)	sz ⁷ , II ⁷	II ⁷	Š ^{5b} , ^o S ⁺⁷	II ⁷	- \underline{S}
e-g-h-d (C)	Dz ⁷ , III ⁷	III ⁷	♯D ⁷	III ⁷	+ \underline{D}
f-a-c-e (C)	S ⁷ , IV ⁷	S ⁷	S ⁷	IV ⁷	$\overline{+S}$
g-h-d-f (C)	D ⁷	D ⁷	D ⁷	D ⁷	$\overline{+D}$
a-c-e-g (C)	VI ⁷	VI ⁷	♯T ⁷	VI ⁷	-♯T+
h-d-f-a (C)	♯ ⁷ , VII ⁷	VII ⁷	♯S ⁷	VII ⁷	+♯S+

h-d-f-as (C)	$\text{D}^{7b}, \text{VII}^{7b}$	VII^7	DS^{07}	VII^7	$+\text{DS}-$
a-c-e-g (a)	t^7	T^7	T^7	T^7	$-\text{T}$
h-d-f-a (a)	II^7	II^7	${}^{\circ}\text{S}^{+7}$	II^7	$-\text{S}$
c-e-g-h (a)	$\text{tz}^7, \text{III}^7$	III^7	TD^7	III^7	$-\text{D}$
d-f-a-c (a)	s^7, IV^7	S^7	S^7	IV^7	$-\text{S}$
e-g-h-d (a)	d^7, V^7	D^7	---	D^7	$-\text{D}$
f-a-c-e (a)	sz^7, VI^7	VI^7	ST^7	VI^7	$-\text{T}$
g-h-d-f (a)	$\text{Dz}, (\text{D}^7)$	VII^7	SS^7	VII^7	$-\text{DS}-$
des-f-as (C)	---	F, F	bS	F	$+\text{F}$
h-dis-fis (C)	---	L, F	L	---	$+\text{L}$
des-fes-as (a)	---	$(-)\text{F}, \text{F}$	bS	---	$-\text{F}$
h-d-fis (a)	---	$(-)\text{L}, \text{F}$	L	L	$-\text{L}$
f-as-des (C)	N^6	F	N^6	N^6	---
es-g-b (C)	$(\text{M}>, <\text{M})$	---	TD_{1b}^{5b}	M	$+\text{Ms}$
e-gis-h (C)	$(\text{M}>, <\text{M})$	---	$\text{TD}^{\#}$	M	$+\text{Md}$
as-c-es (C)	$(\text{M}>, <\text{M})$	---	ST_{1b}^{5b}	M	$+\text{Ws}$
a-cis-e (C)	$(\text{M}>, <\text{M})$	---	$\text{ST}^{\#}$	M	$+\text{Wd}$
c-es-g (a)	$(\text{m}>, <\text{m})$	---	TD^b	m	$-\text{Ms}$
cis-e-gis (a)	$(\text{m}>, <\text{m})$	---	$\text{TD}_{1\#}^{5\#}$	m	$-\text{Md}$
f-as-c (a)	$(\text{m}>, <\text{m})$	---	ST^b	m	$-\text{Ws}$
fis-a-cis (a)	$(\text{m}>, <\text{m})$	---	$\text{ST}_{1\#}^{5\#}$	m	$-\text{Wd}$

<u>Akord</u>	Laburda	Tichý	Kofroň
I. stupeň (C)	T	(+)T	T
II. stupeň (C)	II	II	II
III. stupeň (C)	III	III	III
IV. stupeň (C)	S	(+)S	S
V. stupeň (C)	D	(+)D	D
VI. stupeň (C)	VI	VI	VI
VII. stupeň (C)	VII	VII	VII
I. stupeň (a)	t	(-)T	T
II. stupeň (a)	II	II	II
III. stupeň (a)	III	III	III
IV. stupeň (a)	s	(-)S	S
V. stupeň (a)	d	(-)D	D
VI. stupeň (a)	VI	VI	VI
VII. stupeň (a)	VII	VII	VII
as-c-e (harm. C)	VI ^{1b}	---	VI ^{1b}
b-d-f (mel. C)	VII ^{1b}	---	VII ^{1b}
e-g-b (mel. C)	III ^{5b}	---	III ^{5b}
c-e-gis (harm. a)	III ^{5#}	---	III ^{5#}
h-d-fis (mel. a)	II ^{5#}	---	II ^{5#}
fis-a-c (mel. a)	VI ^{1#}	---	VI ^{1#}
c-e-g-h (C)	I ⁷	T ⁷	T ⁷
d-f-a-c (C)	II ⁷	II ⁷	S ⁺⁷ , II ⁷
d-f-as-c (C)	II ⁷	II ⁷	S ⁺⁷ _{5b} , II ⁷ _{5b}
e-g-h-d (C)	III ⁷	III ⁷	III ⁷
f-a-c-e (C)	IV ⁷	IV ⁷	S ⁷
g-h-d-f (C)	D ⁷	D ⁷	D ⁷
a-c-e-g (C)	VI ⁷	VI ⁷	VI ⁷
h-d-f-a (C)	K ⁷	VII ⁷	ĐS ⁷
h-d-f-as (C)	K ^{7b}	VII ⁷	ĐS ^{7b}

a-c-e-g (a)	I ⁷	T ⁷	T ⁷
h-d-f-a (a)	II ⁷	II ⁷	II ⁷
c-e-g-h (a)	III ⁷	III ⁷	III ⁷
d-f-a-c (a)	IV ⁷	IV ⁷	S ⁷
e-g-h-d (a)	d ⁷	---	---
f-a-c-e (a)	VI ⁷	VI ⁷	VI ⁷
g-h-d-f (a)	k ⁷	VII ⁷	DS ⁷
des-f-as (C)	---	F	F, F \sharp
h-d-fis (C)	---	L	L, F \sharp
des-fes-as (a)	---	F	F, F \sharp
h-d-fis (a)	---	L	L, F \sharp
f-as-des (C)	---	N ⁶ , F ⁶	N ⁶
es-g-b (C)	---	m _D	III ^{5b} _{1b}
e-gis-h (C)	---	M _D	III [#]
as-c-es (C)	---	M _S	VI ^{5b} _{1b}
a-cis-e (C)	---	m _S	VI [#]
c-es-g (a)	---	m _D	III ^b
cis-e-gis (a)	---	M _D	T ^{5#} _{1#}
f-as-c (a)	---	m _S	VI ^b
fis-a-cis (a)	---	m _S	VI ^{5#} _{1#}

II. Tabulka dovolených, či zakázaných kvint

<u>Charakteristika kvint</u>	Bartoš	Novák ¹⁶¹	Vratislavský	Risinger	Hůla
je-li druhá z těchto kvint tvořena alespoň v jednom hlase neakordickým tónem	ANO	ANO	---	ANO	ANO ¹⁶² /NE ¹⁶³
je-li cílová kvinta zmenšená	ANO	ANO	ANO	ANO	ANO
je-li cílová kvinta zvětšená	ANO	---	---	ANO	ANO
ze zmenšené do čisté kvinty	NE	NE	---	NE	ANO ¹⁶⁴
dorazné (následné) kvinty ¹⁶⁵	NE	---	---	NE	ANO
mozartovské, chromatické (půltónové) kvinty	ANO	ANO ¹⁶⁶	ANO	ANO	ANO
je-li druhá kvinta součástí disonujícího souzvuku	---	---	---	ANO ¹⁶⁷	---
skočné kvinty	ANO	---	---	---	ANO ¹⁶⁸
výměna polohy téhož akordu	---	---	---	---	ANO
přízvučné kvinty	NE	---	---	NE	?! ¹⁶⁹
je-li druhá z těchto kvint součástí sextakordu	---	---	---	ANO ¹⁷⁰	---

¹⁶¹ „Něco jiného je žakovská úloha a něco jiného je skladba. Ve skladbě pro výraz tvrdosti, neústupnosti (!), síly, rozhodnosti apod. nutno mnohdy užít kvint, aby hudba měla žádaný výraz tvrdosti, neústupnosti atd.“

Novák, Ludvík: *Harmonie*, II. svazek. Praha, 1954, s. 12.

¹⁶² „Postup dvou hlasů v čistých kvintách je možno napravit průtahem v jednom z hlasů, které tvoří druhou kvintu.“ – **Hůla, Zdeněk:** *Nauka o harmonii*. Praha, 1956, s. 261.

¹⁶³ „Hlasy průchodných a střídavých tónů smí tvořit kvintové postupy jen tehdy, je-li každá kvinta složena z jednoho tónu akordického a jednoho tónu melodického.“ Tamtéž, s. 251.

¹⁶⁴ „...který se ve středních hlasech někdy připouští...“ Tamtéž, s. 185.

¹⁶⁵ Kvinty, jež vznikají mezi dvěma melodickými tóny na lehkých dobách a jsou odděleny na těžké době souzvukem jiným.

¹⁶⁶ Novák to upřesňuje tak, že se nedovolují mezi sopránem a altém. **Novák, Ludvík:** *Harmonie*, III. svazek. Praha, 1958, s. 86.

¹⁶⁷ Aplikaci tohoto pravidla však autor zakazuje u dominantního septakordu.

¹⁶⁸ „Dovolují se kvinty, které postupují terciovým, kvartovým nebo kvintovým skokem a jež nazýváme skočnými kvintami.“ – **Hůla, Zdeněk:** *Nauka o harmonii*. Praha, 1956, s. 83-84.

¹⁶⁹ Autor je přímo nezakazuje, ačkoliv píše: „Kvinty a oktávy na těžkých dobách dvou sousedních taktů, tzv. přízvučné kvinty a oktávy, jsou zejména v krajních hlasech nevhodné.“ – Tamtéž, s. 90.

¹⁷⁰ Takovýmto paralelám se dle autora máme vyhnout při postupu do D⁶, kde tyto kvinty zvukově ruší.

<u>Charakteristika kvint</u>	Modr	Janeček	Schreiber	Pazderka	Dušek
je-li druhá z těchto kvint tvořena alespoň v jednom hlase neakordickým tónem	ANO	Problematikou kvint se nezaobírá	Toleruje všechny kvintové postupy	---	ANO
je-li cílová kvinta zmenšená	ANO			ANO	ANO
je-li cílová kvinta zvětšená	ANO			ANO	---
ze zmenšené do čisté kvinty	NE			NE	ANO
dorazné (následné) kvinty	? ¹⁷¹			---	ANO ¹⁷²
mozartovské, chromatické (půltónové) kvinty	ANO			ANO	ANO
je-li druhá kvinta součástí disonujícího souzvuku	---			---	ANO
skočné kvinty	ANO			ANO ¹⁷³	---
výměna polohy téhož akordu	ANO			---	ANO
mění-li se poloha ve spoji různých akordů	---			---	ANO
při spojích na podkladě společného tónu (např. f-a-f ¹ -c ² → f-h-g ¹ -d ²)	ANO			---	---
přízvučné kvinty	---			ANO/NE ¹⁷⁴	NE

¹⁷¹ Modr o nich hovoří, ale neuvádí, zdali jsou přípustné či nikoli.

¹⁷² Zde autor toleruje i dorazné (následné) oktávy.

¹⁷³ Pouze mezi basem a tenorem.

¹⁷⁴ „Pozor na oktávy (kvinty) na těžkých dobách, hlavně v jednoduchých taktech bývají zakazovány.“ – **Pazderka, Josef**: *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách*. Praha, 1967, s. 16.

<u>Charakteristika kvint</u>	Laburda	Tichý	Kofroň
je-li druhá z těchto kvint tvořena alespoň v jednom hlase neakordickým tónem	ANO	ANO	ANO
je-li cílová kvinta zmenšená	ANO	ANO	ANO
ze zmenšené do čisté kvinty	ANO ¹⁷⁵	NE	---
dorazné (následné) kvinty	ANO	ANO	ANO/NE ¹⁷⁶
mozartovské, chromatické (půltónové) kvinty	ANO	ANO	ANO
je-li druhá kvinta součástí disonujícího souzvuku	ANO ¹⁷⁷	---	---
skočné kvinty	ANO ¹⁷⁸	---	ANO
přízvuchné kvinty	---	---	NE

¹⁷⁵ Pouze děje-li se tak ve vnitřních hlasech.

¹⁷⁶ Jsou podle autora menší chybou než následné oktávy.

¹⁷⁷ Tyto paralely však nejsou možné při postupu do D⁷.

¹⁷⁸ Jsou možné pouze v závěru.

III. Medailonky jednotlivých autorů

III. 1. Ludvík Novák

1891 - 1982

Český hudební pedagog a teoretik Ludvík Novák se narodil 21. prosince 1891 v rodině hospodářského správce ve Žlebech u Čáslavi. Maturoval na Reálném gymnáziu v Kutné Hoře a poté studoval techniku v Praze. Inženýrem chemie se stal roku 1914. Hudebě se učil soukromě, ve skladbě byl žákem K. B. Jiráka (1922-1928), mimo to studoval hudební vědu na Karlově univerzitě (titul PhDr. obdržel v roce 1952 díky své disertační práci *O Smetanově kvartetu I.*). Státní zkoušku ze sborového zpěvu vykonal roku 1940.

Působil jako profesor chemie (aprobaci středoškolského profesora získal roku 1921) na středních školách v Táboře, v Roudnici a v Čáslavi. V Nymburku v letech 1923-1942 vyučoval se svou chotí Annou hudební výchově a dosáhl zavedení hudební výchovy jako elektivního předmětu, z něhož se i maturovalo (což byl tehdy jediný ústav v ČSR, který umožňoval maturitu z hudební výchovy!). Roku 1924 zde založil a řídil čtyřicetičlenný studentský symfonický orchestr a rovněž mužský, ženský a smíšený sbor, s nimiž prováděl hodnotné skladby (kupř. scény z oper *Dvě vdovy*, *Debora* aj.). Po návratu z koncentračního tábora v Terezíně (1944) se stal profesorem na Reálných gymnáziích v Turnově a v Nymburku. V letech 1948/49 působil jako vedoucí Ústavu hudební výchovy a pověřený profesor na pobočce Pedagogické fakulty Karlovy univerzity v Plzni a posléze odborný asistent téže fakulty v Praze (1949-58), kde vedl dálkové studium II. a III. stupně. Zemřel 7. května 1982 v Opavě.¹⁷⁹

„Zvážíme-li hodnotu Novákovy práce, ojedinělé především v oblasti hudební výchovy, nelze jeho životní dílo přehlédnout bez úcty.“¹⁸⁰

¹⁷⁹ Do Opavy se přestěhoval ke své dceři, neboť se po dvou úrazech již jen těžko pohyboval o berlích. Z dalších zajímavostí jeho života by se dalo zmínit, že nenáviděl jazz a vše, co s ním souviselo. I proto tvrdě kritizoval návrh hudebních osnov pro základní školy z roku 1970: odmítl Orffovu metodu a to, že by škola měla dětem přiblížit i jazz a populární hudbu (kazuje to hudební vkus).

¹⁸⁰ **Sedlatý, Bohuslav**: *Hudební pedagog a skladatel PhDr. Ing. Ludvík Novák*. In: Vlastivědný zpravodaj Polabí, 2000, ročník XXXIV., s. 233-238.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Jak v hudbě dál* (Nymburk, 1946)
- *Hudební formy* (Praha, 1947^I, 1950^{II}, 1954^{III})
- *Hudební nauka* (Praha, 1951)
- *Stupnice a intervaly* (Praha, 1954)
- *Harmonie* (Praha, 1954^{I+II}, 1958^{III+IV})
- *Dějiny hudby* (Praha, 1955)

III. 2. Antonín Modr

1898 - 1983



Antonín Modr se narodil 17. května 1898 ve Strašicích (okres Rokycany), nějaký čas působil ve svém rodišti jako dělník. Své hudební vlohy získal v poměrně početné rodině (pocházel z pěti sourozenců). V roce 1915 narukoval k hudbě 5. pěšího pluku v Rimavské Sobotě a zúčastnil se celé řady bitev I. světové války. V letech 1919-1923 studoval na konzervatoři skladbu u Jaroslava Křičky a dirigování u Metoda Doležila, ve skladbě pak pokračoval v letech 1923-1925 na mistrovské škole u Josefa Suka. V těch samých letech ještě studoval housle a violu u Rudolfa Reissiga. Od roku 1923 působil jako violista v Československé filharmonii, od roku 1927 v orchestru Národního divadla a v symfonickém orchestru pražského rozhlasu (tamtéž byl v letech 1934-1936 dirigentem). V roce 1928 se stal učitelem na konzervatoři, kde vyučoval hudební teorii a hře na kytaru a staré nástroje, roku 1938 byl tamtéž jmenován profesorem teoretických předmětů. Roku 1949 nastoupil do

invalidního důchodu, přesto ještě v letech 1950-1958 působil jako externí učitel vyšší hudebně pedagogické školy. Přednášel v doškolovacích kurzech, vedl lidové soubory. Vynikal především jako violista a na koncertech měl znamenité úspěchy. Často účinkoval v rozhlase, pro který skládal i hudbu.

Jeho skladební činnost příliš nepronikla do širšího podvědomí, mnohem větší význam mají jeho instruktivní a hudebně teoretické práce, z nichž se dodnes používá zejména jeho spis *Hudební nástroje*, poprvé vydaný roku 1938. V roce 2002 spatřilo světlo světa již 9. vydání této publikace.

Zemřel 22. dubna roku 1983 ve věku 85 let.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Harmonie v otázkách a odpovědích* (Praha, 1960)
- *Všeobecná hudební nauka: Otázky a odpovědi* (Praha, 1970)
- *Hudební nástroje* (Praha 2002, 9. vydání)

III. 3. Josef Schreiber

1900 - 1981



Hudební skladatel a profesor Josef Schreiber

Josef Schreiber, skladatel, pedagog, sbormistr, organizátor a publicista, se narodil 25. prosince 1900 v Hlavnici u Opavy a zemřel 5. listopadu 1981 v Ostravě. V letech 1921-1924 studoval na brněnské konzervatoři skladbu u Viléma Petrželky a dirigování u Františka Neumanna, v letech 1926-1928 pak skladbu u Josefa Bohuslava Foerstra. Poté působil jako pedagog na různých místech a školách, jmenovitě to byly: Hudební a pěvecká škola Matice opavské v Opavě (1924-28), Veřejná odborná škola pro ženská povolání v Moravské Ostravě–Vítkovicích (1936-39), Státní reformní reálné gymnázium v Moravské Ostravě (1936-40), Hudební škola pěveckého spolku Záboj ve Slezské Ostravě – zde rovněž její ředitel (1938-40), Vyšší hudebně-pedagogická škola v Ostravě, od roku 1959 konzervatoř (1953-65), Katedra hudební výchovy Univerzity Palackého v Olomouci (1949-61, od roku 1954 jako odborný asistent, od roku 1959 jako docent), Lidová konzervatoř v Ostravě (1964-

65), Katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty v Ostravě (1961-70, od roku 1965 jako profesor). Po celou dobu svého pedagogického působení vyučoval rovněž skladbu a hudebně teoretické předměty soukromě.

V kompoziční práci navazoval na předválečnou, impresionistickou a pozdně romantickou tvorbu. Silně inklinoval k vokální tvorbě a po II. světové válce v jeho díle zcela převládla sborová tvorba. I proto působil též jako sbormistr několika pěveckých těles, a to především v Opavě, Moravské Ostravě a Slezské Ostravě. Prakticky celý život se staral o organizaci hudebního života v ostravském regionu.

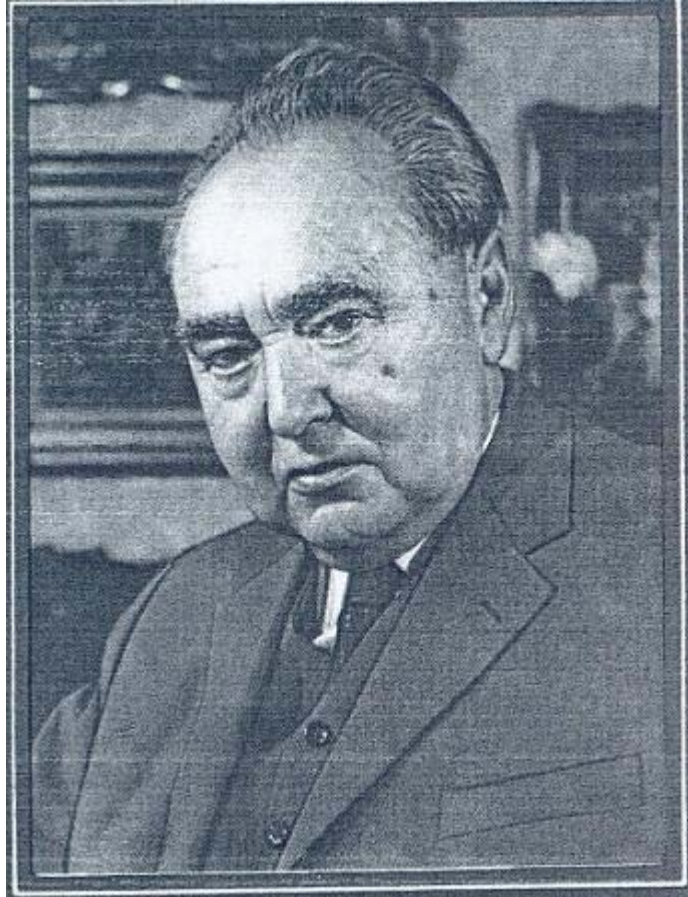
Svou literární činnost zaměřil dvěma směry. Tím prvním byly monografie umělců (zejména Antonína Dvořáka), tou druhou pak pedagogické texty, zabývající se především hudebně teoretickou oblastí. Přispíval rovněž kritikami do časopisů a odborných textů a také studii do sborníků. Získal řadu významných ocenění.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Antonín Dvořák: kronika o jeho životě a díle* (Moravská Ostrava, 1941)
- *Modulace* (Praha, 1953)
- *Nauka o harmonii* (Praha, 1953)
- *Dirigent Jan Šoupal* (Ostrava, 1962)
- *Základy nauky klasické harmonie I* (Ostrava, 1963)
- *Základy nauky klasické harmonie II* (Ostrava, 1965)
- *Základy klasické harmonie* (Ostrava, 1968)

III. 4. Zdeněk Hůla

1901 - 1986



Zdeněk Hůla se narodil 12. května 1901 ve Svatém Antonu (dnešní Tyrolsko). Působil často pod pseudonymem Zdenko Bayer. Maturitu úspěšně složil na Reálném gymnáziu v Praze-Vršovicích roku 1919. V letech 1921-1926 soukromě studoval skladbu u Vítězslava Nováka a klavír u Karla Hoffmeistera, od roku 1923 do 1925 (resp. 1926) zpěv u Bohuslava Krouského a řízení u Františka Stupka, v letech 1934-1938 skladbu u Jaroslava Řídkého a 1940 mistrovskou školu opět u Vítězslava Nováka. Během těchto studií podnikl řadu studijních cest do zahraničí (1922 - Německo, 1926 - Jugoslávie, Itálie, 1934 - Francie, 1937 - Rumunsko, Bulharsko, Turecko). Byl sbormistrem pěveckých spolků v Praze (Škroup, Tovačovský, Lumír, Ženské pěvecké sdružení), přechodně pracoval též jako úředník na Ministerstvu financí. V roce 1945 se stal profesorem Pražské konzervatoře, tamtéž byl examínátorem státních zkoušek (1948-1954) a lektorem semináře metodiky a vyučování

praxe z nauky o harmonii a kontrapunktu. Byl rovněž zkušebním komisařem na AMU.

Skladbou se zabýval již od svých dvaceti let, zprvu se věnoval zejména zábavné hudbě uměleckého rázu (1923 - opereta Gentleman, 1926 - Vojáček, 1934 - suita Na slováckém venkově, 1940 - Passacaglia a fuga). Jako teoretik se zabýval především naukou o harmonii a kontrapunktu, jeho učebnice jsou jen stěží překonatelné, ať už z hlediska kvality či kvantity.

Zemřel 12. ledna 1986.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Nauka o harmonii* (Praha, 1956)
- *Základy hudební nauky, intonace, rytmu, taktovací techniky a pěvecké výchovy pro vedoucí pěveckých souborů* (Praha, 1959)
- *Brána hudby* (Praha, 1982)
- *Nauka o kontrapunktu* (Praha, 1985)

III. 5. Josef Bartoš

1902 - 1966

Český hudební skladatel a teoretik Josef Bartoš se narodil 10. února 1902 v Nové Pace. Studoval Reálné gymnázium ve Dvoře Králové nad Labem (s přerušením v letech 1908-1921), poté Pražskou konzervatoř (skladbu u K. B. Jiráka, abs. 1925, a klavír u R. Veselého, abs. 1926) a své hudební vzdělání dovršil na mistrovské škole u Vítězslava Nováka (1932) a jako stipendista na Schole Cantorum v Paříži (mimo jiné také u V. d'Indyho).

Po absolvování konzervatoře působil na mnoha místech a v mnoha různých funkcích: jako sbormistr a korepetitor opery v Olomouci (1925/26), kapelník Východočeského divadla v Pardubicích (1926/27), člen klavírního tria Slovanského ústavu v Paříži (1927/28), sbormistr zpěváckého spolku Lubor-Ludiše v Novém Bydžově (1928/29), kde rovněž vyučoval soukromě hudbě, ředitel Hudební školy Slezské matice a učitel zpěvu na Gymnáziu a Rodinné škole v Českém Těšíně (1929-38). Po krátkém působení v Novém Bydžově (1938/39) se stal profesorem Pražské konzervatoře, kde působil v letech 1939-1963, tedy téměř až do své smrti; přechodně učil teorii též na Hudební škole v Plzni (1942-44). V Českém Těšíně jako referent osvětové komise řídil koncertní život, v Ostravě učil na lidovému výchovném ústavě. Jako zdatný pianista se uplatnil zvláště v letech 1929-1945 v ostravském a pražském rozhlase, kde provozoval soudobou hudbu.

Ve své tvorbě, v níž se často inspiroval slezskou přírodou a životem lidu v Podkrkonoší, usiloval o zdravý výraz, nesený melodickou linií. Skladby většinou vyšly tiskem, pronikly však málo. Zemřel 14. srpna 1966 v Novém Bydžově.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Prozatímní divadlo a jeho opera* (Praha, 1938)
- *Hudební nástroje* (Praha, 1952)
- *Přehled nauky o harmonii* (Praha, 1953)
- *Přehled všeobecné nauky o hudbě* (Praha, 1954)
- *Přehled nauky o hudebních formách* (Praha, 1955)
- *Přehled nauky o kontrapunktu* (Praha, 1957)

III. 6. Karel Janeček

1903 - 1974



Karel Janeček se narodil 20. února 1903 v Czestochowě (Polsko). Byl synem hudebníka, roku 1921 odmaturoval na Vyšší průmyslové škole v Praze. V letech 1921-1924 studoval skladbu na konzervatoři u Jaroslava Kříčky a 1924-1927 mistrovskou školu u Vítězslava Nováka. Od roku 1929 působil jako učitel hudební teorie na Městské hudební škole v Plzni, od roku 1941 jako profesor skladby na Pražské konzervatoři. Roku 1951 byl jmenován docentem na pražské AMU a 1962 profesorem teorie hudby.

Hlavní svou činnost věnoval oblasti teorii hudby, v níž dosáhl největších úspěchů. Jeho hudebně teoretické názory a texty navíc vznikaly v těsné souvislosti nejen s jeho hudebními zkušenostmi a studiem starší hudebně teoretické literatury, ale také s vývojem jeho skladatelské tvorby. Zabýval se teorií skladby a naukou o harmonii, klasickou i moderní.

Systematicky vypsal všechny možné souzvuky 12-ti tónové soustavy a ohodnotil je charakteristikami. Věnoval se hudební tektonice, hudebním formám, nauce o melodii, analýze hudebních skladeb a také otázkám kompoziční představivosti či talentu. Myšlenky svých předchůdců zobecnil a přesněji formuloval, principy dokládal ukázkami z hudebních děl. Novým způsobem zpracoval nauku o hudebních formách, na které nepohlíží jako na pouhá schémata, nýbrž vykládá jejich vznik a vývoj důsledně z obsahového a kulturně společenského hlediska. V roce 1960 získal za svůj *Analytický úvod do harmonie* zvláštní odměnu v umělecké soutěži.

Ve skladbě se inspiroval dílem Vítězslava Nováka, i proto je základem jeho kompoziční techniky polyfonie.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Otakar Šín* (Praha, 1944)
- *Hudební formy* (1955)
- *Nauka o hudební skladbě* (Praha, 1956)
- *Harmonie rozborem* (Praha, 1963¹, 1982²)
- *Základy moderní harmonie* (Praha, 1965)
- *Tektonika: nauka o stavbě skladeb* (Praha, 1968)
- *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie* (Praha, 1973)
- *Smetanova komorní hudba: kompoziční výklad* (Praha, 1978)

III. 7. Jan Vratislavský

1909 - 1988

Český houslista a pedagog Jan Vratislavský se narodil 26. března 1909 v Humpolci. Studoval Učitelství v Čáslavi (na kterém odmaturoval roku 1928) a zároveň hru na housle u B. Voldana (1925-28). Své hudební vzdělání doplnil na Pražské konzervatoři, kde v letech 1928-1932 studoval na Pedagogickém oddělení housle a sborový zpěv. Roku 1932 vykonal státní zkoušky z houslí, klavíru, sborového zpěvu a varhan a stal se ředitelem Hudební školy v Čáslavi (1933), kde sbormistroval pěveckému spolku Hlahol. Poté ještě v letech 1934-1936 studoval hudební vědu na Karlově univerzitě. Působil jako profesor hudby na mnoha učitelstevských ústavech, mimo jiné v Praze, Chrudimi, Prešově, Lounech, Jičíně a v Brně. Zde se roku 1946 stal lektorem houslové hry na Pedagogické fakultě a od roku 1953 odborným asistentem Vyšší pedagogické školy. Dále vyučoval na Základní hudební škole v Brně-Králově Poli (1959/60) a od roku 1962 do roku 1978 na brněnské konzervatoři komorní hru a teoretické předměty.

Jako houslista u nás účinkoval na více než dvou stovkách vystoupení. Krom toho pořádal rovněž zahraniční turné například ve Švýcarsku, Francii či Belgii. Ve svém literárním odkazu se věnoval zejména českým houslistům a smyčcovým kvartetům. V jeho agilní hudebně publicistické činnosti je třeba ocenit především skutečnost, že vydával hodnotné teoretické práce z oboru hudební interpretace, která byla v té době u nás namnoze přehlížena.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Housle a houslová hra* (Praha, 1953)
- *Stručná nauka o harmonii* (Praha, 1955)
- *Moravské kvarteto* (Praha, 1961)
- *Hudební skladatel Václav Kálík* (Opava, 1966)
- *Váša Příhoda* (Praha, 1970¹, 1974²)
- *Janáčkovo kvarteto* (Praha, 1975)
- *Jan Kubelík* (Praha, 1978)
- *České kvarteto* (Praha, 1984)

III. 8. Josef Pazderka

1916 - 1979



Josef Pazderka se narodil 12. června 1916 v Nové Pace. V letech 1931-1935 navštěvoval Raisův učitelský ústav v Jičíně, posléze působil jako učitel na mnoha místech v Severovýchodních Čechách: stal se praktikantem v Limberku u Poličky a v Lázních Běláhrad (1936), poté výpomocným učitelem v Lázních Běláhrad, Dolní Kalné (1937), v Lišicích u Chlumce nad Cidlinou (1938), v Lužici nad Cidlinou a ve Vysokém Veselí (1939). V letech 1945-47 působil jako odborný učitel na Odborné škole pro ženská povolání v Liberci. Mezi roky 1939-46 byl členem Chlumeckého učitelského vokálního kvarteta, 1939-44 sborníkem pěveckého sboru Dvořák ve Vysokém Veselí, 1946-51 sborníkem dívčího pěveckého sboru OŠŽP v Liberci a 1946-58 byl též členem učitelského smyčcového kvarteta v Liberci. V roce 1947 vykonal státní zkoušku ze sborového zpěvu a o rok později nastoupil

na své „životní“ místo, když se na dalších 31 let stal sbormistrem a uměleckým vedoucím pěveckého sboru Ještěd. Roku 1951 nastoupil jako učitel Pedagogického gymnázia v Liberci a tamtéž v letech 1951-59 působil jako sbormistr Pěveckého souboru pedagogické školy. V padesátých letech se stal vedoucím Krajského poradního sboru pro hudbu a zpěv (1953) a získal absolutorium Vysoké školy pedagogické v Praze (1956). Roku 1960 obdržel titul vzorný učitel a byl jmenován vedoucím Katedry estetické výchovy na Pedagogickém institutu v Liberci.

V letech 1932-1938 studoval soukromě violoncello, 1936-1945 sólový zpěv u Oldřicha Hillera, 1945-1946 řízení u Františka Spilky a 1942-1952 skladbu u Jaroslava Řídkého. Velkou část své hudební činnosti zaměřil k dětským sborům, a to především Libereckému sboru Ještěd, se kterým dokázal získat řadu významných ocenění.

V prosinci roku 1961 se stal docentem Pedagogického institutu v Liberci a o čtyři roky později rovněž Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem. V 60. a 70. letech také obdržel různé tituly, jako např. Cenu města Liberce (1967), čestný titul Vzorný pracovník kultury (1972) nebo státní vyznamenání Za vynikající práci (1978). Zemřel 21. června 1979 v Liberci.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách* (Praha, 1967)
- *Sborová intonace: intervaly; spojení intonačních, pěveckých a sluchových cvičení pro pěvecký sbor* (Praha, 1974)

III. 9. Karel Risinger

1920 - 2008

Karel Risinger se narodil 18. června 1920 v Praze. Roku 1939 odmaturoval na Reálném gymnáziu na Smíchově, poté studoval hudební vědu a estetiku na Karlově univerzitě. Titul PhDr. získal roku 1947 pod vedením Josefa Huttera svou dizertační prací *Hudebně teoretické základy intonace*. Od roku 1937 studoval skladbu u Jaroslava Řídkého, v letech 1941-1943 skladbu na konzervatoři, 1943-1945 mistrovskou školu u Jaroslava Kříčky a 1945-1947 čtvrttónové oddělení Aloise Háby. V letech 1947-1950 byl pedagogickým spolupracovníkem Scholy cantorum, 1948-1950 působil jako lektor a později odborný asistent na AMU, 1952-1955 na Filozoficko-historické fakultě Univerzity Karlovy jako externí učitel hudební teorie, později rovněž jako odborný asistent. Vedle skladatelské činnosti se věnoval rovněž bádání v otázkách hudební teorie. Byl vedoucím teoretické komise při hudebně vědné sekci Společnosti československých skladatelů, roku 1962 se stal členem Ústavu pro hudební vědu (později Ústavu pro teorii a dějiny umění) při Československé akademii věd, kde do roku 1971 řídil teoretické oddělení (resp. teoretickou skupinu, jež založil a v níž se dalších několik desítek let scházela velmi vznešená společnost a proběhlo zde několik set podnětných debat). Tamtéž v letech 1972-1980 vyučoval. Titul CSc. získal roku 1958 díky své práci *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*, svou habilitaci dokončil 1966 studiem vůdčích osobností moderní české hudební teorie a titul DSc. mu byl udělen roku 1970 za jeho disertační práci *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Od 60. let se skladbě věnoval jen zřídka a soustředil svou pozornost mnohem více k otázkám hudební teorie (ačkoliv v 90. letech znovu obrátil ke skladbě trochu více pozornosti).

Zabýval se teorií moderní harmonie a všeobecnou hierarchií hudebních celků. Pokusil se rozšířit Šínův funkční systém o vztahy všech souzvuků k tónice, definoval podmínky pro určení základních tónů souzvuků, vypracoval pojednání o mikrointervalových soustavách. Jeho literární hudebně teoretický odkaz je velmi bohatý.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Hudebně-teoretické základy intonace* (Praha, 1947)
- *Přehledná nauka o harmonii* (Praha, 1955)
- *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality* (Praha, 1957)
- *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě* (Praha, 1958)
- *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie* (Praha, 1963)
- *Harmonické funkce a značky* (Praha, 1966)
- *Hierarchie hudebních celků* (Praha, 1969)
- *Současná hranice tonality* (Praha, 1974)
- *Nauka o harmonii 20. století* (Praha, 1978)
- *Nauka o kontrapunktu 20. století* (Praha, 1984)
- *Nauka o hudební tektonice 20. století* (Praha, 1998)

III. 10. Jaroslav Kofroň

1921 - 1966

Jaroslav Kofroň se narodil 5. února 1921 ve Vleticích (okres Příbram). Roku 1940 maturoval na Učitelském ústavu v Příbrami, kde hrál mimo jiné v místní filharmonii (1936-1940), poté studoval na konzervatoři lesní roh u Emanuela Kauckého, sborový zpěv u V. B. Aima a hudební teorii u Antonína Modra. Soukromě pak dále studoval skladbu u Jaroslava Řídkého, dirigování u Františka Spilky a hudební teorii u Emila Hradeckého. Roku 1947 vykonal státní zkoušky z hudby a o rok později se stal profesorem na Pražské konzervatoři. Jakožto profesionální hornista byl členem mnoha orchestrů a sdružení. V době svých studií na konzervatoři hrál ve Velké operetě a v Pražském velkém orchestru. Řídil pěvecké sdružení Pražská typografia (1950-1953), byl členem Komorního sdružení profesorů pražské konzervatoře. Působil jako sbormistr a druhý kapelník Pražské zpěvohry.

Ve skladbě se orientoval především na menší skladby pro orchestr či pro dechové hudby, psal hodně pochody a rovněž taneční, jazzovou či estrádní hudbu. Jako hornista napsal také řadu skladeb pro lesní roh. Neméně plodná byla jeho sběratelská činnost, ze Středního Slovenska nasbíral přes 300 původních lidových písní. Ve svém literárním odkazu se věnoval zvláště hudebně teoretickým oblastem, bohužel stihl napsat pouze dvě publikace (které se ovšem dočkaly mnoha vydání!).

Zemřel roku 1966 ve věku pouhých 45 let.

Teoretický odkaz (výběr):

- *Učebnice harmonie* (Praha, 1958¹, 2002¹⁰)
- *Učebnice intonace a rytmu* (Praha, 1967¹, 2007⁸)

III. 11. Bohumil Jaromír Dušek

1923 - 1981

Bohumil Dušek se narodil 9. července 1923 v Praze. Roku 1943 odmaturoval na reálném gymnáziu, o čtyři roky později, tedy v roce 1947, na učitelském ústavu. V roce 1947 vykonal státní zkoušky ze sborového zpěvu a roku 1949 z klavíru, v letech 1946-1949 studoval skladbu na konzervatoři a také filozofii na Univerzitě Karlově. Působil jako učitel hudby na několika místech a pak také v Praze, byl rovněž krajským metodikem vokální hudby (od 1957) a instruktorem pro vyučování hudební nauce v Pražském (1954/55) a Jihlavském (1956) kraji. V letech 1964-76 působil na Pedagogické fakultě v Plzni.

Jeho vědecké dílo je možno rozdělit do tří velkých celků. Nejvýrazněji zasáhl do vývoje hudební teorie, kde se jádrem jeho vědeckého bádání stala zejména harmonie a její problematika. Druhým oborem jeho zájmu byly dějiny české hudby: v několika rozsáhlých spisech věnoval pozornost české hudbě 19. a 20. století. Poslední oblastí, již se věnoval, byly problémy hudebně psychologické a filozofické.

Bohumil Dušek se rovněž věnoval aktivně sbormistrovské činnosti, zvláště v Praze (Soubor Zdeňka Nejedlého - 1953, Pěvecký sbor učitelů hudebních škol - 1954) a v Hořicích. Zabýval se též komponováním (přes 50 opusů, zaměřených hlavně vokálním oborům), ale to chápal pouze jako doplněk své všestranné činnosti. Tiskem vyšly jen drobnosti (např. melodram *Červený sen* - 1940, *Probuzení jarního dne* - 1941 atd.).

Teoretický odkaz (výběr):

- *Nauka o harmonii na polaristickém základě* (Plzeň, 1969¹, 1973²)
- *Úvod do hudební psychologie* (Plzeň, 1972)
- *Hudební pedagogika* (Praha, 1973¹, 1985²)
- *Úvod do všeobecné nauky o hudebních slozích* (Plzeň, 1975)
- *Estetika ve vzdělání učitelů hudební výchovy* (Praha, 1976)
- *Psychologie hudby* (Praha, 1982)

III. 12. Jiří Laburda

*1931



Jiří Laburda, skladatel a pedagog, se narodil 3. dubna 1931 v Soběslavi. V letech 1952-1955 studoval Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, tamtéž v letech 1956-1960 Vysokou školu pedagogickou. Krom toho soukromě navštěvoval hodiny skladby u Karla Háby a Zdeňka Hůly a hudební teorii u Eduarda Herzoga. Titul doktora filozofie získal roku 1970, když obhájl svou práci *Symfonie D. D. Šostakoviče*. To, že se silně zajímá o hudební teorii, dokázal svou třísvazkovou učebnicí s názvem *Diatonická harmonie* (1980, 1983).

Učitelsky působil nejprve krátký čas na pedagogických školách v Jablonci nad Nisou a v Chebu (1956-61), roku 1961 se na dlouhou dobu usadil jako odborný asistent pro hudebně teoretické předměty na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Roku 1999 pak přešel na Pražskou konzervatoř, kde dodnes vyučuje hudebně teoretické předměty.

Jiří Laburda v sobě profiluje všestrannou osobnost pedagoga, vědce a hudebního skladatele. Jeho kompoziční práce stylově často navazuje na neoklasicismus, místy pracuje též s novějšími technikami, jako např. dodekafonií či aleatorikou. Za své skladby získal řadu mezinárodních ocenění (Španělsko, Francie, Itálie atd.), je členem řady sdružení a společností (Společnost českých skladatelů, Přítomnost či Collegium 2001, kde je předsedou). Od roku 2004 je prezidentem Festivalu amatérských pěveckých sborů ve Svitavách a čestným členem řady českých a moravských sborů.

Teoretické dílo (výběr):

- *Symfonie D. D. Šostakoviče* (Disertační práce, Praha, 1959, rkp.).
- *Diatonická harmonie* (Praha, 1980^{I+II}, 1983^{III}).

III. 13. Vladimír Tichý

*1946



Muzikolog, skladatel a pedagog Vladimír Tichý se narodil 31. ledna 1946 v Praze. Roku 1964 maturoval na Střední průmyslové škole, obor stavba elektrických strojů a přístrojů. Již od raného mládí se zajímal o hudbu a po maturitě nastoupil na Lidovou konzervatoř v Praze (dnes Konzervatoř Jaroslava Ježka), kde v letech 1964-70 studoval skladbu a hudebně teoretické disciplíny. Ve studiu pak pokračoval na Hudební fakultě Akademie múzických umění ve třídě Jiřího Pauera (1970-75). V letech 1977-79 absolvoval ještě čtyřsemestrální postgraduální studium na HAMU u Karla Risingera a u stejného pedagoga vědeckou aspiranturu, kterou zakončil roku 1989 prací *K systematické kynetice v novodobé evropské hudbě*.

Již během svého studia započal svá pedagogická působení. V letech 1977 a 1978 vyučoval hudebně teoretické předměty na Konzervatoři pro zrakově postiženou mládež v Praze (dnes Deylův ústav), externě zde působil až do roku 1996. Od roku 1978 působí na HAMU: do roku 1986 ve formě externí spolupráce, od 1986 v jako odborný asistent, 1989

docent a od 1997 profesor pro obor hudební teorie. V letech 1992–97 zde řídil Ústav teorie hudby, od 1997 zastává funkci proděkana pro uměleckou a pedagogickou činnost. Vedle toho působil v letech 1995–97 na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého jako pedagog pro obor hudební teorie, od 1994 pedagogicky spolupracuje s Gymnáziem Jana Nerudy v Praze (připravil zde návrh osnov hudební teorie pro hudební větev gymnázia, pedagogicky se podílí na experimentálním ověření zahajovacího běhu studia, zastává funkci metodického poradce pro hudební teorii).

Je členem mnoha hudebních spolků, výběrově např. České společnosti pro hudební vědu, Společnosti skladatelů Asociace hudebních umělců a vědců, Sdružení pro soudobou hudbu, Umělecké rady HAMU, Ústavu teorie hudby HAMU a oborové rady pro doktorské studium oboru hudební teorie na téže fakultě atd. Dlouhodobě spolupracoval s Hudební mládeží, podílel se na přípravě několika ročníků Mladé Smetanovy Litomyšle apod.

Těžištěm jeho práce je vědecký výzkum. V oboru hudební teorie představuje předního představitele mladší generace badatelů. V zaměření (nikoli ovšem výlučném) na hudbu 20. století mu velmi pomáhá jeho hodnotná skladatelská činnost, preferovanými oblastmi zkoumání jsou hudební kinetika, tektonika, zvuková barva, analýza skladeb, vztah teorie a kompoziční resp. pedagogické praxe.

Skladatelsky se Tichý uplatňuje zejména v oblasti tvorby symfonické, komorní a vokální.

Teoretické dílo (výběr):

- *Úvod do studia hudební kinetiky* (Praha, 1994¹, 2002²).
- *Harmonicky myslet a slyšet* (Praha, 1996).

ANOTACE

Příjmení a jméno: Kaňovský David

Katedra a fakulta: Katedra muzikologie, FF UP

Název práce: Česká didaktická literatura v oblasti nauky o harmonii v druhé polovině 20. století

Vedoucí práce: MgA. Marek Keprt, PhD.

Počet stran: 79 + 31

Počet znaků: 139974

Počet příloh: 3

Počet titulů použité literatury: 23

Klíčová slova: nauka, harmonie, akord

Charakteristika práce: Bakalářská práce se skládá ze tří hlavních částí. V první jsou analyzovány všechny české didakticky orientované knihy zabývající se naukou o harmonii sepsané v letech 1950-2000. V druhé části jsou poznatky z předchozího oddílu využity ke kompilaci vybraných problematik nauky o harmonii. Třetí hlavní část vyplňují tabulky doplňující stěžejní kapitoly vybraných problematik nauky o harmonii a medailonky autorů probírané literatury.