

Některé podněty a deziderata z hudebně-teoretického systému Karla Janečka

Jaroslav Smolka

Když bylo před 30 lety prof. Karlu Janečkovi 70 let, pronesl 4. března 1973 na symposiu, uspořádaném k tomuto výročí, referát s neobvyklým názvem *Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení*. (Vyšly v *Živé hudbě* VI/1976, str.21-29; dále jen *Poznámky*). Byl to cyklus pěti stručných kapitol, rozvíjejících a doplňujících zejména autorovy *Základy moderní harmonie*. Zalíbil se mi tehdy nejen jejich obsah, ale i forma, v hudebně teoretické literatuře neobvyklá. Jsem dnes ve stejné chronologické pozici životní dráhy jako byl tehdy on a na jeho počest zvolím podobnou formu několika krátkých kapitol. Budou se ovšem týkat ne tolik mé vlastní práce – k takovému referátu jsem nedávno dostal v našem Semináři hudební teorie jinou příležitost; budou to spíš úvahy nad možnostmi rozvinout podněty, které jsem si z Janečkova díla vzal, a také upozornění na některé věcné okruhy, které Karel Janeček ve své tvorbě pominul. Chtěl jsem takových problematik probrat také pět, jako tehdy on. Chtěl jsem promluvit také o zvláštních aspektech složitějších harmonií se souzvukovými jádry různými způsoby preferovanými a jinými vrstvami méně se prosazujícími, méně zřetelnými apod., dále o Janečkově projektu teorie hudebních slohů jako hudebně teoretické disciplíně a v jejím rámci jeho kvalifikaci hudebních faktur, a chtěl jsem pronést i poznámku životopisnou o tom, jak nelítostný politický mlýn pouťorové epochy otřásl nejen jeho lidskou osobností, ale i jeho kompozičním profilem a hudebně-teoretickými názory. Když jsem však dopsal první dvě kapitoly, věnované speciálním otázkám nauky o harmonii, zjistil jsem, že jejich text bohatě naplnil čas, který tu mám k dispozici. Zůstal jsem tedy jen u nich s tím, že první dvě výše jmenované přednesu příležitostně později v našem Semináři hudební teorie a že ona poslední – hodně osobní a téměř delikátní – se zatím stále ještě spíš hodí do večerní rozpravy se sklenkami v úzkém kroužku, než na oficiální a veřejnou vědeckou konferenci.

1. ŠEST DOMINANT A ŠEST SUBDOMINANT: TŘETÍ A ČTVRTÉ MEDIANTY, ŠESTÉ ANTITÓNKA

Čtvrtou kapitolu ze zmíněných *Poznámek* nazval Karel Janeček *Cestou k antitónice*. Termín *antitónika* zde zavedl a vysvětlil poprvé, *Základy moderní harmonie* ani jiná jeho předchozí práce jej ještě neznají. Mj. tam vysvětluje *specifickou zvláštnost hierarchie netónických harmonií* slovy:

„(..) Funkčně blízké jsou zajisté dominanta a subdominanta. Ty spolehlivě vymezují svou tóniku. Ale každá z těchto harmonií, dominanta i subdominanta, se může sama chopit kormidla a stát se tónikou. Jedním z jejich nejspřízněnějších funkčních soupeřů bude pak dřívější tónika, druhý však bude dále, bude to tzv. druhá dominanta (v C dur d fis a) nebo druhá subdominanta (v C dur b d f). Takovým postupem (= v kvintovém kruhu) se dostaneme ke třetí, čtvrté, páté a nakonec k šesté dominantě či subdominantě. Octneme se tak na odvrácené straně kruhu, nejuzdáleněji od původní tóniky. (V C dur to bude cestou přes dominantu např. akord fis ais cis, cestou přes subdominantu akord ges b des). V dalším postupu bychom se zase k původní tónice přibližovali.“

Karel Janeček tuto konstrukci potřeboval hlavně proto, aby vysvětlil své pojetí lydického a frygického akordu a také nový pojem antitóniky jako šesté dominanty i šesté subdominanty zároveň a funkčně nejuzdálenějšího trojzvuku ve vztahu k tónice. Proto se nepotřeboval zabývat třetí a čtvrtou dominantou ani třetí a čtvrtou subdominantou, tedy akordy ve vztahu chromatické terciové příbuznosti, a přeskočil je. Termínu *medianta* v žádné ze tří knih o harmonii vůbec neužil a jejich věcné rejstříky (všimněte si: v každé jeho knize pečlivě vypracované a pro uživatele velmi potřebné) jej neznají. Teorii *mediant nad rámec*, v jakém toho termínu užil Otakar Šín, rozpracoval až Jaroslav Volek ve studii *Chromatické medianty jako čtvrtá základní funkce v tonální harmonii*, jejíž definitivní text vyšel v jeho knize *Struktura a osobnosti hudby*, Praha 1988. Tato studie je však v pojetí problému, které akordy lze považovat za reprezentanty funkcí, k Janečkovu pětifunkčnímu systému velmi kritická. Neuznává funkční povahu frygického ani lydického akordu a navrhuje, aby vedle T, D a S byly za čtvrtou základní funkci považovány chromatické medianty M. Janeček i Volek se přitom postavili kriticky k návrhu Karla Risingera na dvanáctifunkční systém, publikovaný v brožuře *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality* v Praze 1958 (dále jen *Nástin ... funkčního systému rozšířené tonality*) – oba se základní námitkou, že jako funkce mají smysl jen reprezentanti, k nimž se vztahuje více akordů (pro tónickou funkci např. ^+T , ^-T a do jisté míry i ST, kterou už lze považovat i za kombinaci funkcí S a T); v tom případě je 12 funkcí už mnoho.

Karel Janeček zavedl označení první až šestá dominanta a první až šestá subdominanta nepochybně pro názornou evidenční jednoduchost. Všichni „kandidáti“ na potenciální reprezentanty harmonických funkcí jsou tu přehledně seřazeni a lze je snadno evidovat. U funkcí, jež jako takové označil Karel Janeček, je nepochybné, na kterou stranu kvintového kruhu – zda na dominantně lydickou neboli *autentickou* či subdominantně frygickou čili *plagální* – patří. Lze tak přiřadit i všechny čtyři chromatické medianty: ony na spodní malé a vrchní velké tercii jako třetí a čtvrtou dominantu na autentickou, ony na spodní velké a vrchní malé tercii na plagální (v C dur tedy a cis e jako III.D a e gis b jako IV.D, kdežto es g b jako III.S a as c es jako IV.S).

Při tomto uspořádání však nemusí vše ještě prostou evidencí končit. Lze tu ještě vyznačit několik funkčních sfér, z nichž každá má dvě symetricky protilehlé strany. Jejich rozložení lze graficky znázornit (s *kurzívou* uvedenými trojzvuky ve vztahu k *C dur* a slabšími typy připomenutými dnes běžnými funkčními značkami, jsou-li odlišné od zde užitých na prvním místě) takto:

Sféra tóniky	T C <i>dur</i>	
Sféra dominant a subdominant	S F <i>dur</i> II.S SS B <i>dur</i>	D G <i>dur</i> II.D DD D <i>dur</i>
Sféra mediant	III.S M <i>Es dur</i> IV.S M A s <i>dur</i>	III.D M A <i>dur</i> IV.D M E <i>dur</i>
Sféra frygicko - lydická	V.S F <i>Des dur</i>	V.D L H <i>dur</i>
Sféra antitóniky	VI.D=VI.S A <i>Fis=Ges dur</i>	

Obdobné tabulky bychom mohli sestavit pro aiolskou moll, harmonickou moll a s podvojnými tvary některých funkcí i pro melodickou moll.

Vzhledem k rozmanitým vzájemným vztahům akordů, které jsou příbuzně uvedeným reprezentantům funkcí, je celý systém ještě dále bohatě vnitřně provázán. Víme o sporu mezi profesory Karlem Janečkem a Karlem Risingerem o tom, kteří nositelé lydičnosti (*H dur* či *D dur*, popř. *b moll*) a frygičnosti (*Des dur* či *B dur*, popř. *b moll*) jsou vhodnější pro prestoly jejich funkčních reprezentantů. A jsou tu velmi výrazné přesahy, umožňující prostým okamžitým přehodnocením funkcí do oblastí až o 4 dvanáctiny (tedy celou třetinu) kvintového či kvartového kruhu přejít. Umožňuje to zejména velmi výrazná blízkost mollových subdominat (\bar{S}) a mollových stejnojmenných tónikadominant (TD) tónikám i jiným funkcím na pozicích o tři i čtyři dvanáctiny (tedy o čtvrtinu i třetinu) obou tóninových kruhů vzdálených – zejména jako trojzvuky opačného rodu k nim stejnojmenné a paralelní. Takový společný akord např. *fas c* jako v *C dur* \bar{S} a v *As dur* ST nebo *eg b* v *E dur* jako \bar{T} a v *C dur* TD myslím dostatečně vysvětluje zmíněné vazby. A pro mne je i jedním z vysvětlení, proč zní tak dobře i bezprostřední spojení akordů v mediantních vztazích, užívané ostatně s oblibou manýristickou harmonií na přechodu mezi renesancí a barokem, méně často, ale výrazně i ve vrcholném baroku, vzácněji, ale přece v klasicismu a hojně v romantismu i později.

Proti symetrickému pojetí funkcí, jaké jsem tu nastínil, se vehementně postavil už Jaroslav Volek ve výše zmíněné studii o mediantách (zejména na str. 76-82).

Vím-li, jak důsledným a nekompromisním logikem byl tento hudební teoretik, je mi trochu nepochopitelný skok v jeho argumentaci proti Šínovu a Janečkovu pojetí **lydického a frygického akordu**. Nejdřív konstatuje, jak kvantitativně nerovnoměrné je užívání některých harmonických funkcí v tvorbě různých období, jak i **subdominanty** se nejdřív vyskytují s menší četností, než **dominanty**. Pochopitelně jej přitom ani nenapadne pochybovat o stejném nároku obou navzájem symetricky na kvintovém – kvartovém kruhu umístěných základních funkcí. U podobně symetrických **lydické a frygické** mu však vadí nepoměr mezi od pradávna častým výskytem **neapolského sextakordu** – tedy **frygického akordu** – a teprve mnohem později častějšího výskytu akordu **lydického**. Nechci se tu pouštět do polemiky, na této konferenci nám jde o tvůrčí odkaz Karla Janečka. Konstatuji jen, že mi jeho pojetí **lydické a frygické funkce** vyhovuje zcela v souladu s výše naznačeným konceptem **první až šesté dominanty a první až šesté subdominanty**. Stejně jako **tónika** (viz výše), **dominata** i **subdominata** má široké okruhy různých akordů, mají je také **páté dominanty** (**lydické funkce**, viz výše) a **páté subdominanty** (**frygické**, viz výše), a též **druhé dominanty i subdominanty** a rovněž **třetí a čtvrté dominanty i subdominanty** neboli **medianty**. Snadno bychom sestavili jejich katalog a určili, které z nich stojí ve kterém či na hranicích kterých jejich okruhů.

A k tomuto problému ještě jedna neortodoxní otázka – neopovrhujte mnou za ni příliš:

„Nejsme v těch věkovitých sporech o to, co jsou funkce a kterému vztahu k tónice už takové preferované postavení nepatří, příliš scholastičtí?“

Víme, že Karel Janeček podsunul Otakarovi Šínovi povýšení **lydického a frygického akordu** na funkce, i když Šín psal jen o **lydickém a frygickém akordu**, ne o **lydické a frygické funkci**. Proč asi? Jistě ne z nějakého záměru podvádět. Konečně – co by asi z takového podvodu měl? Spíš proto, že mu označení funkce nepřipadalo tak nezměrně výsadní, za jaké je později prohlásil Jaroslav Volek. Také Karla Risingera zřejmě nenapadlo v čase, kdy chtěl udělat pořádek v akordické změti rozšířené tonality, že by označení některých akordů za funkce bylo tak zásadním povýšením, že dvanáctičlenná „funkční rada“ už by byla až běda nadbytečně četná, že by za její návrh musel být kaceřován tak vehementně, jak se po publikování jeho *Nástinu ... funkčního systému rozšířené tonality* stalo (s tím, že než aby vstupoval do konfliktu s polemikem tak nabroušeným, jakým byl Jaroslav Volek, Risinger svůj knižně publikovaný návrh raději stáhl). Myslím, že vymezení systému, kde by byla zřejmá úloha každého akordu v rámci soustavy a ne jen funkcí jako reprezentantů, ale i funkčních sfér a funkčních souvislostí výše naznačených, by orientaci v rozšířené tonální harmonii posloužilo více, než scholastické zba-
vování **lydičnosti a frygičnosti** statutu funkcí na jedné straně a na druhé vynášení celé početné zdaleka ne homogenní skupiny **mediant** na prestol **čtvrté funkce**, i když má vedle jednoznačné **T, D a S** nepoměrně velké množství rozličných

podob a povahu zásadně odlišnou. Slavnou Prokofjevovu mediantní kadenci z baletu *Romeo a Julie*, začátku čísla *Julie – děvčátko*, *C dur – As dur – E dur – C dur* přece např. nelze chápat jen jako TMMT a neslyšet zásadní funkční změnu mezi první a druhou mediantou: je to přece harmonicky zjemněná obdoba kadence, již by klasik vybavil nejspíš běžným kadenčním průběhem TSDT (nebo možná zjemnil postupy v jeho době obvyklejšími TSTDT, což je např. postup vstupní kadence ze *Smetanova Vyšebrodu*). Jako tam mezi S a D (nebo ST a D), i tady postup mezi 4.S *As dur* a 4.D *E dur* působí funkční kontrast. Zřejmě i proto nelze celé ono množství mediant sesypat do jediného funkčního pytle M a pracovat s nimi jako jednou funkční kvalitou. Patří do jedné funkční sféry, nejsou však všechny jednou funkcí. A jsem přesvědčen, že *mediantnost a lydičnost – frygičnost* se vedle sebe jako kategorie odlišných funkčních kvalit snesou, protože jejich úloha (tj. ve vlastním obecném slova smyslu *funkce*) při přímém vztahu k tónice v rozšířeně tonálním hudebním kontextu je různá a přitom zřetelně komplementární.

V této souvislosti bych ještě rád upozornil na jinou matici dvanácti harmonických funkcí v rámci temperované chromatiky, jakou uveřejnil Vladimír Tichý v § 168 na str. 223 knihy *Harmonicky myslet a slyšet*, Praha 1996. Nevyšel z pořadí dominant a subdominat na kvintovém – kvartovém kruhu jako Karel Janeček, ale zvolil postup od tóniky k antitónice podle intervalů mezi alikvotními tóny, jaké k sobě má tónika (demonstrováno na *C dur*) a základní tóny jednotlivých durových akordů. Výsledkem je pak nejen jiné pořadí, ale i hierarchické uspořádání toho, co jsem výše označil jako sféry funkcí. Janečkova třetí subdominanta (3.S, v rámci *C dur* akord *es g b*) se mu jeví jako funkce autentická a Janečkova třetí dominant (3.D, v rámci *C dur* akord *a cis e*) jako funkce plagální. Srovnání obou matic navzájem i třeba ještě se čtyřmi způsoby třídění funkcí, jaké uvádí v *Nástinu ... funkčního systému rozšíření tonality* Karel Risinger, by jistě bylo zajímavou komparací a mohlo by vést k plodné diskusi, ale zde pro ně není místo. Charakterizují jen konsekvenci, plynoucí z pořádku, jaký zvolil Karel Janeček.

2. MODALITA

Je to zvláštní: Karel Janeček, žák Novákův, znalec tvorby Janáčkovy a dalších skladatelů, kteří s mody původu historického, lidového i ve volných fantazijních souvislostech bohatě pracovali, tento jev reflektoval v prvních dvou spisech o harmonii minimálně. V *Základech moderní harmonie* jedinkrát na str. 203, když píše o jednohlasu gregoriánského chorálu, podotýká v závorce: *Finalis určovala modus, což je předchůdce našeho pojmu „tónina“*. V *Harmonii rozbořem* o modalitě nepojednal vůbec. Když jsem se ho na absenci této kapitoly, pro harmonii v hudbě 20. století velmi důležité, někdy koncem 60. nebo začátkem 70. let ptal, odpověděl mi, že o ní pojedná ve své třetí knize, jež pak vyšla roku 1973 s titulem *Skladatel-*

ská práce v oblasti klasické harmonie (dále jen *Skladatelská práce*). Když jsem ji dostal, byl už Karel Janeček vážně nemocen: v Krčské nemocnici jsem jej mohl navštívit jen několikrát během podzimu 1973. V zimě už to nebylo možné a hned na prahu dalšího roku, 4. ledna 1974, zemřel. Kdybych s ním byl mohl o věci ještě mluvit, byl bych se jej dotázal, proč i tady pojednal jen o historické modalitě – tedy o práci se šesti mody renesanční a v raném baroku ještě hojně užívané modalitě, tzv. církevních stupnicích – a vůbec už ne o novodobých modech, jež jsou kombinacemi oněch historických či jsou vůbec uměle vytvořeny. Neměl jsem už možnost se zeptat. Asi by mi byl odpověděl, že kniha, kde jediné o modální kompozici napsal, se týká jen *skladatelské práce v oblasti klasické harmonie* a ne už v oblasti moderní hudby a proto tady o ní nepojednal stejně jako o jiných aspektech moderní skladatelské práce. De facto však o ní nepojednal nikde.

Zvláštní je Janečkovo vymezení pojmu *modus*. Na str. 193 *Skladatelské práce* jej vysvětluje takto: „*Slovo modus znamená způsob (též druh, odrůda). V hudební teorii se ho užívá ve významu stará (církevní) tónina.*“ Vůbec tedy nereflektuje význam, v jakém se tohoto termínu užívalo už dávno předtím, než psal *Skladatelskou práci*, totiž i jako označení kombinací tradičních modů (jako je např. *lydicko-mixolydická c d e f#s g a b*, známá jako tzv. *podhalanská*) i jiných výběrů tónů do nediatonických sestav třeba i nejen sedmitónových aj.

Příčinou této zvláštnosti po mém soudu není nějaká nechuť k materiálu určitého druhu či opomenutí důležité problematiky. Je jí mnohem spíš zvláštní směřování Janečkovy badatelské práce, jež se časem měnilo a jejíž postupně odhalovaná logika jej vedla určitým směrem. Jen na začátku totiž chtěl být Janečkův text, pojmenovaný po určitých změnách a konfliktech jako *Základy moderní harmonie*, katalogem možností. Autor o tom v předmluvě knihy, vydané 1965, napsal: „*Zprvu jsem se zajímal vlastně jen o harmonickou statiku, tj. o ty partie, jež zkoumají izolované souzvuky. Během práce jsem se však přesvědčil, že musím řešit též otázky kinetické (tonální a funkční). Z původně proponovaného průvodce po novodobém souzvukovém materiálu vznikla tak systematická harmonie, osvětlující harmonické jevy ze všech stran.*“ To je obsah prvních pěti kapitol, sahajících od začátku do strany 184. Už v kapitole V. však rozvíjí některé vlastní objevy, jež budou předpoklady jeho pojetí harmonického pohybu, zejména zevrubný výklad o *imaginárním tónu, kritickém protirušivém tónu* a rozmanitém působení imaginárních tónů v melodickém i harmonickém kontextu. Teprve potom následuje kapitola VI., nazvaná *Harmonický pohyb*. Ten ne náhodou rozeznává harmonický pohyb *dílčí, základní a nadřazený čili tonální*. Především posledně jmenovanému – tonálnímu – se věnuje a jeho zákonitosti zkoumá. Za touto preferencí stojí vědomí o obrovském významu tonality pro vývoj hudby v druhé polovině druhého tisíciletí. Ten byl historicky osvětlen už mnohokrát; Karel Janeček sám se však dopracoval k originálnímu teoretickému vysvětlení tonality a její nadřazenosti. Jde za ním skutečně teoretickou cestou přes stanovení a výklad principu čisté tóniky a principu citlivého tónu.

O jejich významu nakonec píše: „Z principu čisté tóniky a z principu citlivého tónu vzniká sloučením obou princip funkční. Určité rozložení tonálních funkcí je totiž konkrétním výsledkem obou předcházejících principů.“ Následuje pak široký výklad Janečkovy funkční teorie. Tři poslední kapitoly, VII. Problematika, VIII. Kompoziční praxe a IX. Analytická praxe, už nejsou dalšími podrobnými teoretickými výklady, ale obecným shrnutím a návody k aplikaci předchozích zjištění. Ve světle logiky myšlenkového vývoje, který je páteří práce, byla modalita pominuta jako něco, co v dané souvislosti nemá místo, co se odvíjí mimo tonální dění. Obdobná je potom i osa Kapitoly IV *Práce s tóninami* v knize *Skladatelská práce*. Vysvětlí se tu pojem modulace, ale pak autor odbočí obsáhlými §§ 32 *Modální kompozice* a 33 *Uplatnění modů v rozšířené diatonice s posuvným tónem* i stručnějším 34 *Transponované mody* k problematice práce se starými tóninami. Modální kompozici přitom vysloveně označuje jako cosi nižšího, předtonálního.

A přece už tady podrobně vysvětluje základní typy skladatelské práce s mody, jež bychom si mohli označit jako modální harmonii čistou (není to Janečkův termín, mluví jen o *čisté diatonice*) a o tonálně modifikované modální harmonii zejména v závěrech – byť i třeba jen dílčích). (Pojednal jsem o tom podrobněji ve studii *Utajená modalita*, ŽIVÁ HUDBA, IX. sborník prací hudební fakulty AMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1986, str. 97-121). Stačilo by zobecnit tyto závěry na oblast práce s novými mody a věc by byla v zásadě vysvětlena. Navrhoval bych přitom tento postup:

a) Vysvětlení, že povědomí o tzv. staré modalitě z evropského hudebního myšlení nevymizelo, ale uplatňovalo se stále ve zpěvu gregoriánského chorálu a v harmonii jeho doprovodu i v lidové tvorbě okrajových teritorií. Odtud tu a tam pronikalo i do umělé tvorby. Tyto skutečnosti jsem vysvětlil ve výše zmíněné studii *Utajená modalita*.

b) Vysvětlení role novodobé modalit v procesu rozšiřování a ústupu nadvlády jednoznačné tonality v evropské hudbě od 2. poloviny 19. století. Je to proces svým způsobem inverzní k situaci, kdy tonalita vznikala: modalita tehdy byla něčím nižším, předtonálním. V situaci, kdy skladatelé cítili potřebu z tonálních vazeb se vymanit, byla modalita vítanou příležitostí k úniku z ní či aspoň k její modifikaci, oslabení, nalézání alternativních cest. Navrátily se přitom staré mody, byly však k dispozici a vytvářely se i nové.

c) Už u starých modů mohl Karel Janeček konstatovat tři různé způsoby práce s nimi v harmonické větě. Ve *Skladatelské práci* upozornil, jak při čisté diatonice nemuselo být i v dlouhých skladebných úsecích zřetelné centrum, jak připadal úkol řádného vymezení centra až teprve závěru. Tam byla role centra popřípadě zdůrazňována změnou potenciálních mollových závěrečných akordů na durové a jen někdy hrál přitom roli návrat k vstupní harmonii; jindy byla opuštěna a nevracela se. Při rozšířené diatonice pak Karel Janeček zdůraznil význam *posuvných tónů při přeměně akordů, spadajících do čisté diatoniky na akordy, které se z ní vymykají*.

d) Tady si Karel Janeček všiml při práci se starou diatonikou postupů, rozvinutých pak při uplatňování tzv. **flexibilní diatoniky** v souvislosti s novodobým návratem k modalitě. Tu popsal a tímto terminem pojmenoval Jaroslav Volek ve studii *Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartoka*, jejíž definitivní znění je v autorově knize *Struktura a osobnosti hudby* na str. 199-216. V určitém slova smyslu je princip tohoto jevu, v našem Semináři hudební teorie dobře známého a podrobovaného diskusi, v hudbě od sklonku 19. století rozvinutím toho, co při charakteristice práce se starými mody v § 33 *Skladatelské práce* Karel Janeček označil jako **rozšířenou diatoniku s posuvným tónem**.

e) Ve všech těchto souvislostech bychom si měli uvědomit, že modalita je fenomén primárně **melodický**: v gregoriánském chorálu, středověkých písních i folklóru. Modální harmonie se začala uplatňovat až při vícehlasých zpracováních modálních melodií – nejdřív kontrapunktickém a později i doprovázeně monodickém. To má závažné důsledky v dosavadním badatelském uchopení modality. O modech se uvažuje především jako o výběrech tónů, tónových zásobnicích melodických struktur a teprve sekundárně jako o materiálu k jejich harmonizaci. Tak je založena např. i studie Oliviera Messiaena *Mody omezených transpozic* v knize *Technika mého hudebního jazyka*, francouzsky Paříž 1944, i když ve skladbách pak s popsáním materiálem pracuje i harmonicky, v české literatuře studie Vladimíra Tichého *Modalita (Systematika)*, ŽIVÁ HUDBA, VIII. sborník prací hudební fakulty AMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1983, str. 117-191 aj. práce, uvedené v hesle **modalita** ve Slovníku české hudební kultury, Praha 1997. To se týká i většiny prací, zkoumajících písňový folklór: jen Leoš Janáček zejména ve studii *O hudební stránce národních písní moravských* a Jan Trojan v knize *Moravská lidová píseň*, Praha 1980, psali o původních hudebních harmonizacích východomoravských lidových písní a tanců. Ač dané jevy velmi těsně souvisejí, přece může rozdílnost přístupu k modalitě jako jevu melodickému nebo harmonickému vést k různým pojetím. Tak např. z především melodických souvislostí vychází názor, že reprezentantem lydičnosti je druhá dominanta. Naproti tomu Šínův a Janečkův postoj, který vidí reprezentanta lydičnosti v páté dominantě, se opírá především o harmonické východisko (o potřebu vysvětlit akord na kvintovém kruhu protilehlý frygickému, tj. zdola půltónově přiléhající k tónice).

f) Předtonální koncepce vícehlasé práce s mody i ony moderní, jež vycházejí z jejich primárního melodického pojetí, považují za samozřejmou koordinaci harmonizace modální melodie s její tónovou zásobnicí a často mívají i zřetelný vztah k nějaké převládající tónice. Taková čistě modální harmonie není sice ani v nové době vzácná a často se s ní setkáváme, ale vedle toho byly mnohokrát realizovány i jiné koncepty. Opora v tónice – byť oslabené – ovšem končí, vystoupili se z hranic terciové stavby akordů.

g) Zejména v tvorbě z druhé poloviny 19. a začátku 20. století se setkáváme s pouhým ozvláštňujícím vložení nějakého modálního vztahu, např. akordu

s typickým modálním obratem v melodii, do jinak tonálního kontextu. Nejednou tu dochází i k posuvu ve smyslu flexibilní diatoniky. To dělal občas např. Antonín Dvořák. Na začátku mužského sboru *Já jsem huslař*, jehož hudbu zpracoval též jako téma svých *Symfonických variací*, harmonizoval výrazný lydický melodický obrat druhou dominantou a vzápětí ji spojil při „ohnutí“ lydické kvarty *f*is na obvyklou čistou *f*s harmonií \bar{S} , tedy s akordem v mediantním vztahu k předchozí $DD=2.D$, použité v lydické melodické souvislosti, a pokračoval pak obvyklým tonálním kadenčním spádem (notový příklad č. 1).

The image shows a musical score for five string parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a common time signature and features a melodic line that starts with a dynamic marking of *pp* (pianissimo), followed by a *dim.* (diminuendo) section, and then returns to *ppp* (pianissimissimo). A trill (tr) is indicated in the Cello part towards the end of the passage.

NOTOVÝ PŘÍKLAD Č. 1

Tuto povahu má i způsob, jakým Josef Suk vložil v Prologu k *Radúzí a Mahuleně* při houslovém sóle do kontextu *E dur* septakord VII. stupně s přidanou sextou ze stejnojmenné *frygické d f a b* (notový příklad č. 2).

Adagio ma non troppo
VI. solo

p espress.
Clar.
espress.
pp
rit.
(ad.)

NOTOVÝ PŘÍKLAD č. 2

h) Někdy zase vstupují výrazně tonální vztahy do převažujícího modálního kontextu. Za příklad pro to jsem zvolil začátek klavírní skladby Bély Bartóka *Allegro barbaro* (notový příklad č. 3).

Tónovým materiálem začátku skladby (takty 1-15, první 3 systémy) je šest tónů *fis g a his cis e*. I když chybí neužitý šestý tón *d* nebo *dis*, lze jej charakterizovat jako kombinaci frygického a lydického modu se společnou primou *fis* a kvintou *cis*, frygickou sekundou *g* (a dalšími tóny *a*, *e*) a lydickou kvartou *his*. V harmonickém kontextu převládají terciové akordické stavby, především obvyklý tónický kvintakord *fis* a *cis* a neobvyklé akordy v roli modálně ozvláštňených dominant: zmenšený trojzvuk *cis e g* a alterovaný zmenšeně velký akord na 5. stupni *cis e g his*. Souhra těchto čistě modálních harmonických struktur zajišťuje spolu s kinetickou strukturou živého tempa dojem barbarské divokosti. Teprve v t. 16 se hudební proud odchýlí od dosavadního šestitónového výběru: v hlubších hla-

ALLEGRO BARBARO

Tempo giusto $\text{♩} = 84-96$

NOTOVÝ PŘÍKLAD Č. 3

sech místo *g* zazní *gis* a s ním *bis*. Tyto tóny navodí dominantní kontext ve vztahu k následující *cis moll*, respektive k *cis* jako základnímu tónu téhož modu v transpozici do horní kvinty. Kontext předchozího modu výrazně naruší také tón *fisis* ve vrchním hlase, vedený dolů jako průtah na *eis*. To spolu se zmíněnými *gis* a *bis*, zaznívajícími pod nimi, vytváří sextakord *eis moll*. Ten je v lydickém vztahu

k předcházející *fis moll*, zároveň však má svým dominantním nábojem *gis bis* kadenční spád k následujícímu *in cis*. Při spojení tohoto vlastně mediantního akordu (sextakord čtvrté mollové dominanty) s následující *cis moll* utvrdí chromatický sestup *eis – e* jako spojení horního umělého citlivého tónu s jeho mollovou tercií v tónické pozici; modální hudba pak pokračuje utvrzena *in cis*, tj. v kvintové transpozici.

i) Další možností harmonického kontextu, v němž se může uplatnit modální melodie, je struktura **bimodální** nebo kombinace **modality a tonality**. O tomto jevu jsem pojednal ve studii *Bitonalita*, ŽIVÁ HUDBA, VII. sborník prací hudební fakulty AMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1980, str. 289-313. K témuž musím na tomto místě pro nedostatek času na podrobný výklad odkázat.

j) Modální vrstva se ovšem může uplatnit i v širším kontextu atonální hudby podobně, jako je to možné při takovém začlenění výrazně tonální melodie. V takovém případě ovšem vystupuje do popředí zvláště výrazně strukturní kontrast mezi oběma současně zaznívajícemi vrstvami.

k) Krajně nápadný strukturní kontrast ovšem bude poskytovat takové spojení modální vrstvy v kontextu mikrointervalové hudby nebo vůbec práce s jinými tónovými systémy.

l) Jen jako výrazný kontrast by měla smysl i kompaktní a výrazná modální vrstva na aleatorně utvářeném pozadí z jiného materiálu.

Jak jsem již konstatoval, možnosti modální harmonie v novodobých kontextech ani začlenění modálních struktur do složitějších harmonických souvislostí Karel Janeček nezpracoval. V nějakém soustavném přehledu ale zatím ani nikdo jiný, a to ani v rámci české hudební teorie, ani v rámci širším, do kterého jsem měl možnost nahlédnout. Prostor pro hudebně teoretický výzkum tu zatím zůstává otevřený.