

Modulace pomocí mimotonálních dominant z pohledu odborné literatury druhé poloviny dvacátého století

Mgr. Radka Binderová

Modulace pomocí mimotonálních dominant¹ – jak ji zmiňuje odborná literatura druhé poloviny dvacátého století – představuje jeden z pozoruhodných způsobů, jakým je možné v harmonické větě plynule přecházet z jedné tóniny do druhé. Protože se mimotonální dominanty velmi dobře využívají jednak k rychlému přechodu do vzdálenějších tónin, kde by uplatnění klasických modulačních prostředků naráželo na určité obtíže, a jednak k obohacení a zpestření celého modulačního procesu, zabývají se tímto druhem modulace podrobněji nejen učebnice harmonie *Jana Vratislavského*, *Josefa Pazderky*, *Josefa Bartoše*, *Cyrila Gála*, *Juraje Pospíšila* a *Vladimíra Tichého*, ale také harmonické teorie *Emila Hradeckého*, *Zdeňka Hůly*, *Karla Risingera*, *Karla Janečka*, *Teodora Liptáka*, *Eugena Suchoně*, *Miroslava Filipa* a *Josefa Schreiberera*. Po jejich podrobném prozkoumání přitom můžeme zjistit, že mezi těmito teoriemi existuje zásadní rozdíl, a to především ve způsobu provedení uvedené modulace.

V prvním případě je modulace pomocí mimotonálních dominant označována jako „*modulace velmi blízká klasické diatonické modulaci*“, neboť je podobně založena na skutečnosti, že některou z vhodných mimotonálních dominant je možné přehodnotit na doškálný akord cílové tóniny anebo naopak. Přestože se toto pojetí objevuje především v harmonických teoriích *Jana Vratislavského*, *Josefa Pazderky*, *Cyrila Gála*, *Juraje Pospíšila* a *Vladimíra Tichého*, otázkou zde zůstává, zda není problematické považovat společný akord ve výchozí tónině za mimotonální dominantu, zejména pokud si uvědomíme, že posluchač vnímá určitý souzvuk v daných souvislostech jako mimotonální dominantu až v okamžiku jeho rozvedení do příslušné pomyslné tóniky, což zde není dodrženo. Navíc podobné přechody můžeme vždy vysvětlit jiným způsobem, což je možné doložit například na následující ukázce, se kterou se můžeme setkat v učebnici *Jana Vratislavského*.

¹ Pod tímto pojem rozumíme v širokém slova smyslu nejen vlastní dominanty, ale rovněž další mimotonální akordy, jako je mimotonální septakord druhého stupně a mimotonální septakord sedmého stupně.

Ukázka č. 1: Jan Vratislavský, *Stručná nauka o harmonii*,² s. 119.



Jak je patrné, zkoumaný autor zde k modulaci z tóniny *C dur* do vyšší tóniny *H dur* používá jako společný akord souzvuk *E dur*, který chápe v rámci výchozí tóniny ve funkci mimotonální dominanty ke kvintakordu šestého stupně, i přestože zde nenastupuje onen očekávaný mollový souzvuk, nýbrž přímo domianta cílové tóniny. Uvedenou modulaci je přitom možné vysvětlit přesvědčivějším způsobem, a to pomocí zprostředkující subdominantní tóniny *E dur*, neboť zde bude původní mimotonální dominanta doškálným kvintakordem, jenž již snadno můžeme přehodnotit na durovou subdomiantu cílové tóniny *H dur*. Kromě toho mezi zmíněným souzvukem *E dur* a předcházejícím souzvukem *a moll* existuje výrazný vztah, který odpovídá charakteristickému spoji mollové subdominanty a durové toniky z harmonické durové tóniny, a proto můžeme uvedenou modulaci chápat rovněž jako rychlou diatonickou modulaci.

Podobný případ se pak objevuje také v harmonické teorii *Vladimíra Tichého*, kde se moduluje podobně z tóniny *C dur* do vyšší tóniny *E dur*. Zmíněný autor zde chápe akord H^7 jako společný modulační akord mezi výchozí tóninou, kde zastává obdobně funkci mimotonálního dominantního septakordu ke kvintakordu šestého stupně, a mezi cílovou tóninou, kde je chápán jako tonální dominantní septakord. Rozhodujícím okamžikem pro určení modulace je zde však ve skutečnosti nástup uvedeného septakordu, neboť při něm dochází ve vrchních hlasech ke zřetelnému chromatickému postupu *d – dis* a *f – fis*. Vzhledem k uvedené skutečnosti bude tedy mnohem vhodnější, pokud budeme přechod mezi těmito tóninami chápat jako „čistou“ chromatickou modulaci. To zde nakonec potvrzuje také sám autor, který uvádí, že pokud v rozhodující chvíli, jako je například nástup akordu, dojde k chromatickému posunu, je možné ji chápat jako chromatickou modulaci.

² VRATISLAVSKÝ, Jan. *Stručná nauka o harmonii*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1955, s. 119.

Ukázka č. 2: Vladimír Tichý, *Harmonicky myslet a slyšet*,³ s. 156.

The musical score shows a sequence of chords in G major. The chords are: C (C major), F (F major), D⁵ (D5), D⁷ (D7), VI (VI), II⁶ (II6), D⁴ (D4), and 5/3 (5/3). The D7 chord is highlighted with a box.

Naprostu stejným způsobem je pak možné vysvětlit všechny ostatní modulace založené na přehodnocení funkce mimotonálních akordů, které se objevují zejména v učebnicích harmonie *Cyrila Gála, Juraje Pospíšila* a *Josefa Pazderky*. Výjimku zde tvoří pouze následující modulace *Cyrila Gála* a *Juraje Pospíšila*, kterou můžeme stejně jako uvedení autoři chápat jako „prostou diatonickou modulaci“ pouze s tím rozdílem, že společným modulačním akodem zde nebude vyznačený septakord C⁷, nýbrž předchozí souzvuk *C dur*, který se může ve výchozí tónině vyložit jednodušeji jako tónický kvintakord, zatímco v cílové tónině jako kvintakord dominantní.

Ukázka č. 3: Cyril Gál – Juraj Pospíšil, *Harmónia pre kurzy diaľkového školenia*,⁴ 8. sešit, s. 54.

The musical score shows a sequence of chords in C major. The chords are: C (C major), I (I), II⁶ (II6), I^{6/4} (I^{6/4}), V⁷ (V⁷), I (I), (V²) → IV (V² → IV), F (F), V² (V²), I⁶ (I⁶), II⁶ (II6), I^{6/4} (I^{6/4}), V⁷ (V⁷), and I (I).

Na základě těchto skutečností je tak možné se v odborné literatuře přiklonit k názoru ostatních hudebních teoretiků, zejména *Emila Hradeckého, Zdeňka Hůly, Karla Risingera, Teodora Liptáka, Karla Janečka, Eugena Suchoně* a *Miroslava Filipa*, kteří modulaci pomocí mimotonálních akordů provádí tím způsobem, že po doškálném akordu tóniny výchozí nechávají v rámci cílové tóniny nastoupit chromaticky nejprve mimotonální dominantu, která následně směřuje k některému doškálnému akordu tóniny cílové. Na rozdíl od přecházejících harmonických teorií je

³ TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1996, s. 156. ISBN 80-85883-10-4.

⁴ GÁL, Cyril a Juraj POSPÍŠIL. *Náuka o harmónii pre kurzy diaľkového školenia*. 8. zošit, 1. vyd. Bratislava: Slovenský dom EUT, 1956, s. 54.

tak zřejmé, že zde nedochází k přehodnocování funkce, nýbrž se přechází přímo z doškálného akordu tóniny jedné na mimotonální akord tóniny cílové. Uvedenou skutečnost zde také potvrzuje následující ukázka modulace, která se objevuje v harmonické teorii *Teodora Liptáka*.

Ukázka č. 4: Teodor Lipták, *Základy harmonie a polyfonie*,⁵ s. 209.

C: T D⁴ T (VI)⁴ A: s II⁷ D⁴ F⁷ T

Jak je patrné, pohyb ve výchozí tónině *C moll* zde zřetelně končí tónickým kvintakordem a cílová tónina *A dur* zde opravdu nastupuje bez funkční souvislosti přímo, navíc výhodně mimotonálním septakordem sedmého stupně ke svému subdominantnímu akordu *D dur*. Přesto je zde nutné ještě podotknout, že určitým paradoxem zde zůstává zápis harmonického průběhu modulace, v němž je mimotonální útvar zařazován do tóniny výchozí, ačkoliv by měl být jednoznačně uvedený v rámci tóniny cílové. Ostatní harmonické teorie přitom tuto zásadu ve funkčních zápisech důsledně dodržují, což je patrné na příkladu modulace z *Klavírní sonáty c moll Ludwiga van Beethovena*, kterou uvádí ve své učebnici harmonie *Eugen Suchoň a Miroslav Filip*.

Ukázka č. 5: Eugen Suchoň – Miroslav Filip, *Náuka o harmonii*⁶, II. díl, s. 116.

Grave

c: (VI)⁷ V⁶ (VI)⁷ V Es: (V)⁷ I# V⁷

⁵ LIPTÁK, Teodor. *Základy harmonie a polyfonie: (učebné texty pre študentov študujúcich hudobnú výchovu odbor Učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov)*. 2. vyd. Košice: Univerzita P. J. Šafárika, 1991, s. 209. ISBN 80-7097-102-9.

⁶ SUCHOŇ, Eugen a Miroslav FILIP. *Náuka o harmonii*. 4. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 1992, s. 116.

Jen pro úplnost zde můžeme nabídnout ještě jinou variantu harmonického zápisu uvedeného úseku, a to c moll: (DS⁷) – D⁶ – (DS⁷) – D – (D⁷) – [S – Es dur: II] – D⁷. Jedná se zde však již o pouhou diatonickou modulaci, kde je subdominantní sextakord *f moll* na třetí době druhého taktu přehodnocen na sextakord druhého stupně z cílové tóniny *Es dur*.

Kromě uvedeného využití mimotonálních funkcí k modulaci je pak možné na závěr ještě uvést, že zejména *Karel Janeček* a *Vladimír Tichý* zde rovněž upozorňují na modulační vlastnosti sledu mimotonálních dominant podobně jako *Josef Schreiber*, který sem připojuje následující velmi zajímavou ukázkou modulace pomocí progresivních postupů mimotonálních akordů:

Ukázka č. 6: Josef Schreiber, Základy nauky klasické harmonie,⁷ II. díl, s. 143.

Poco allegro, rubato

C: T A:2⁵⁴ a:2^o T 2 /5⁵/ /5^o/ /S 5/ A:5 T

Jako příklad zde však uvádí pasáž založenou na horizontálních sekundových a chromatických vztazích sousedních souzvuků, které jsou těžko vysvětlitelné prostřednictvím funkčních relací s původem v diatonice.

Závěr

Na základě předchozího textu je tedy možné konstatovat, že pro odbornou literaturu druhé poloviny dvacátého století není provedení modulace pomocí mimotonálních dominant zcela jednoznačným problémem. Hudební teoretikové ji totiž realizují povětšinou dvěma rozdílnými způsoby: buď v případě *Jana Vratislavského*, *Josefa Pazderky*, *Cyrila Gála*, *Juraje Pospíšila* a *Vladimíra Tichého* dochází k přehodnocení funkce mimotonální dominanty ve výchozí tónině na tonální v cílové tónině, popřípadě naopak, anebo v případě *Emila Hradeckého*, *Zdeňka Hůly*,

⁷ SCHREIBER, Josef. *Základy nauky klasické harmonie*. 1. vyd. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1966, s. 143.

Karla Risingera, Teodora Liptáka, Karla Janečka, Eugena Suchoně a Miroslava Filipa dochází k chromatické modulaci a mimotonální dominanta je první akordem tóniny cílové. Z uvedených možností bylo přitom zjištěno, že poněkud problematickým se jeví první zmíněný způsob provedení modulace nejen vzhledem k tomu, že je mimotonální dominanta vnímána posluchačem až v okamžiku jejího rozvedení do příslušné pomyslné tóniky, ale rovněž z toho důvodu, že je možné uvedenou modulaci vždy přesvědčivě vyložit i jiným způsobem, a to nejčastěji pomocí rychlé diatonické modulace, modulace pomocí zprostředkující tóniny nebo modulace „čisté“ chromatické. Uvedenou skutečnost zde také dokládají výše uvedené analýzy ukázek.

LITERATURA

- GÁL, Cyril a Juraj POSPÍŠIL. *Nauka o harmónii pre kurzy diaľkového školenia*. 8. zošit, 1. vyd. Bratislava: Slovenský dom EUT, 1956. 45 s.
- HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1972, 300 s.
- HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. 1. vyd. ve SNKLHU. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, 423 s.
- JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, 213 s.
- LIPTÁK, Teodor. *Základy harmónie a polyfónie: (učebné texty pre študentov študujúcich hudobnú výchovu odbor Učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov)*. 2. vyd. Košice: Univerzita P. J. Šafárika, 1991, 369 s. ISBN 80-7097-102-9.
- PAZDERKA, Josef. *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, 168 s.

- RISINGER, Karel. *Přehledná nauka o harmonii*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1955, 126 s.
- SCHREIBER, Josef. *Modulace*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953, 48 s.
- SCHREIBER, Josef. *Základy nauky klasické harmonie*. 1. vyd. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1966, 160 s.
- SUCHOŇ, Eugen a Miroslav FILIP. *Nauka o harmónii*. 4. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 1992, 139 s.
- TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1996, 267 s. ISBN 80-85883-10-4.
- VRATISLAVSKÝ, Jan. *Stručná nauka o harmonii*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1955, 127 s.