

Pojem dominantní septakord z pohledu odborné literatury druhé poloviny dvacátého století

Mgr. Radka Binderová

Hudební teoretikové druhé poloviny dvacátého století věnují v odborné literatuře jednotlivým harmonickým útvarům velkou pozornost. Uvedenou skutečnost je možné doložit v mnohých rozsáhlejších spisech i drobnějších studiích, ve kterých se zabývají jednak vysvětlením podstaty zmíněných jevů, a jednak jejich postavením v systému funkční harmonie. Protože však každý hudební teoretik chápe jednotlivé harmonické jevy v jiných souvislostech, objevují se mezi nimi v některých případech názorové odlišnosti, které je možné zpozorovat nejen u komplikovaných vztahů v oblasti chromatiky, ale rovněž v rámci diatoniky, a to především v případě dominantního septakordu.

Dominantní septakord je mezi čtyřzvuky považován za nejčastější harmonický útvar, neboť představuje nejen nejvýraznější akord tóniny, ale patří také přes svou „*disonantnost k nejlíbezvučnějším souzvukům*.“¹ Přestože je možné vznik dominantního septakordu vysvětlit z durového dominantního kvintakordu přidáním vrchní malé tercie, jež vytváří s jeho základním tónem malou septimu, v rámci funkčního pojetí se vychází zpravidla ze skutečnosti, že dominantní septakord je sloučením úplné dominanty se subdominantní primou; „*nerovnoměrnost zastoupení jednotlivých harmonických složek*“² zde přitom podle *Emila Hradeckého* způsobuje, že výrazně „*převažuje funkce dominantní, a následkem toho se jeví subdominantní prima disonantním prvkem*“,³ jenž ještě více zesiluje jeho dominantní harmonii. Podle *Karla Janečka* by tedy bylo možné uvedenou funkční povahu dominantního septakordu vystihnout zároveň označením D^S , kde by připojený index upozorňoval na subdominantní příměs septakordu; nutno ovšem podotknout, že většina hudebních teoretiků dává ve svých teoretických spisech přednost vžitému označení D^7 , což platí například pro *Zdeňka Hůlu, Jiřího Laburdy, Antonína Modra, Teodora Liptáka, Vladimíra Tichého, Josefa Pazderku, Jaroslava Kofroně, Františka Píchu, Pavla Ziku, Miloslava Kořínka, Karla Risingera, Miroslava Filipa a Eugena Suchoně*. Výjimku zde tvoří pouze učebnice *Bohumila Duška*, v níž se můžeme setkat v souladu s polaristickou teorií ještě se značkou $+D$.

Ve čtyřhlasé harmonii dominantního septakordu uvedení hudební teoretikové zpravidla používají úplnou úpravu tohoto čtyřzvuku s jednoduchým obsazením každého tónu.

¹ HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. 2. dopl. vyd. Praha: Supraphon, 1972, s. 265.

² Tamtéž, s. 264.

³ Tamtéž, s. 265.

Pokud však přece některý tón vynechávají, jednoznačně doporučují vypustit dominantní kvintu: je totiž předem zřejmé, že vynecháním dominantní septimy nebo primy by se čtyřzvuk změnil na pouhý kvintakord, a podobně problematické by bylo vynechání citlivého tónu; rozdílný názor zde zastávají pouze *Jan Vratislavský*, *Antonín Modr*, *Josef Pazderka*, *Jiří Laburda* a *Teodor Lipták*, pro něž je vynechání dominantního citlivého tónu přijatelné, byť povětšinou mluví spíše o výjimečných případech. V rámci obou možností se pak hudební teoretikové shodují na tom, že namísto vynechaného tónu se má zdvojit vždy dominantní prima, což je u základního tónu septakordu žádoucí.

Rozvod dominantního septakordu probíhá v souvislosti s vedením disonantních tónů, jenž zmírňuje napětí dominantního septakordu vyvolané nejen septimovým intervalem, ale také charakteristickým intervalem zmenšené kvinty, objevující se mezi jeho septimou a citlivým tónem. Protože hudební praxe vybavila postup těchto tónů řadou závazných pravidel, hudební teoretikové zde povětšinou uvádí totožné způsoby rozvodů. Za nejpřirozenější se přitom považuje rozvod do tónického kvintakordu: při něm se interval zmenšené kvinty rozvádí tak, že septima klesne k tónické tercii a citlivý tón vystoupí k tónické primě, přičemž základní tón dominantního septakordu stoupne nebo klesne k základnímu tónu tóniky a dominantní kvinta postoupí buď k tónické primě, anebo tercii. Jedná se vlastně o přísný rozvod a jeho výsledkem je, že použije-li se úplného dominantního septakordu, dostane se rozvedením neúplná tónika a naopak z neúplného dominantního septakordu se dostane tónika úplná.

Zajímavější jsou však v odborné literatuře názory na volnosti v rozvodu, jež se týkají především citlivého tónu, který ve středních hlasech může klesat k tónické kvintě a dominantní septimy, která může naopak stoupat k témuž intervalu. Nutnou podmínkou je přitom umístění septimy pod citlivým tónem, neboť v opačném případě vzniká postup zmenšené kvinty do čisté kvinty, který je považován za chybný. Septima musí stoupat rovněž v případě, že se dominantní septakord rozvádí místo do tónického kvintakordu do sextakordu, neboť se tak zabraňuje nepřipustným skrytým oktávám. Přestože by zde měla být podle *Jaroslava Kofroně*, *Miroslava Filipa*, *Eugena Suchoně* a *Františka Píchy* septima rovněž umístěna pod citlivým tónem kvůli vznikajícím paralelním postupům, v učebnici *Vladimíra Tichého* a *Zdeňka Hůly* se vyskytuje stoupající septima i nad citlivým tónem: zatímco podle obou zmíněných hudebních teoretiků je možné zabránit v takovém případě nepřipustným postupům vedením citlivého tónu dolů, zvláště pro *Františka Píchy* je tento postup vzhledem

k tomu, že obě součásti zmenšené kvinty musí postoupit nepravidelně, poněkud „*násilný*“⁴, a proto také nepřipustný.

Ukázka č. 1: Zdeněk Hůla: *Nauka o harmonii*,⁵

s. 154.



Popisovaný rozvod dominantního septakordu do tónického sextakordu však hudební teoretikové obecně nepovažují za tolik výrazný, a proto se vyskytuje v menším rozsahu nejen v hudební praxi, ale nezabývá jím ve své teorii například ani *Jan Vratislavský*, *Bohumil Dušek*, *Teodor Lipták*, *Josef Pazderka*, *Karel Risinger*, *Jiří Laburda* nebo *Pavel Zika* a *Miloslav Kořínek*.

Dominantní septakord je možné dále rozvést podobně jako každou jinou dominantu do kvintakordu šestého stupně. Hudební teoretikové zde dodržují stejná pravidla jako v případě klamného rozvodu: citlivý tón stoupá, ostatní hlasy klesají a v rámci kvintakordu šestého stupně dochází ke zdvojení tercie. Přestože zde doporučují použít přednostně úplného dominantního septakordu, ve zvláštních případech uplatňují rovněž septakord neúplný: pro zabránění chybných postupů zde však zdvojený dominantní tón nechávají postupovat buď kvartovým skokem vzhůru, nebo kvintovým skokem dolů. Zajímavé však je, že uvedenou možnost postupu zde nepřipouští *Josef Pazderka* a *Josef Schreiber*, a proto považují následující příklad za zcela chybný.

Ukázka č. 2: *Josef Pazderka: Nauka o harmonii ve spojení s naukou*

o polyfonii a s ostatními hudebními disciplinami

na pedagogických fakultách,⁶ s. 44.



⁴ PÍCHA, František. *Stručná a přehledná harmonie: příklady ke stručné a přehledné harmonii*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1949, s. 24.

⁵ HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. 1. vyd. ve SNKLHU. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 154.

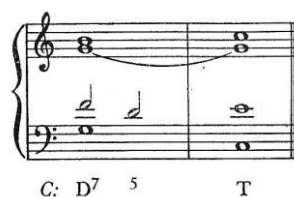
⁶ PAZDERKA, Josef. *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplinami na pedagogických fakultách*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967, s. 44.

Další způsoby spojování dominantního septakordu s ostatními akordy souvisí s nepravidelným vedením intervalu zmenšené kvinty. V rámci první možnosti rozvodu, který hudební teoretikové označují *částečným* neboli *polovičním dominantním rozvodem*, se napětí vyvolané charakteristickou disonancí uvolňuje tím způsobem, že se rozvede v dominantním septakordu pouze septima, která neklesá do tónické tercie, nýbrž do primy kvintakordu třetího stupně, zatímco tercie zůstane nerozvedená. Přestože většina hudebních teoretiků provádí uvedený rozvod přísně do sextakordu třetího stupně, je možné se setkat v učebnici *Antonína Modra, Jiřího Laburdy* a *Zdeňka Hůly* rovněž s volným rozvedením do příslušného kvintakordu, avšak pouze při stoupající septimě, neboť by jinak došlo ke vzniku chybných skrytých oktáv.

Pokud se dominantní septakord vystřídá s jiným příbuzným akordem, přičemž vázané tóny septakordu zůstanou nerozvedeny a napětí tritonu se převede do následujícího akordu, je uvedený způsob spojování označován termínem *převod*. Za nejčastější jsou zde považovány převody dominantního septakordu do svých obrátů nebo převody obrátů septakordu mezi sebou, které se provádí buď zadržením vázaných tónů, anebo odvedením jednoho z nich od druhého tónu stranným pohybem. Hudební teoretikové se přitom vyhýbají sledu dominantního septakordu se svým sekundakordem vzhledem k nevhodně znějícímu postupu septimy do nóny; *Zdeněk Hůla* doporučuje v takovém případě použít místo dominantního septakordu pouhý dominantní kvintakord, jehož zdvojený základní tón může postoupit k průchodné septimě, přičemž zazní nejen dominantní septakord nebo sekundakord, ale především dojde k žádoucímu výrazovému zesílení akordu. Je tedy zřejmé, že opačný sled dominantního septakordu nebo sekundakordu s dominantním kvintakordem považují hudební teoretikové podobně za nevhodný; nicméně například *Zdeněk Hůla* tento převod ve své teorii umožňuje provést za podmínky, že by následovalo rozvedení septimy septakordu dodatečně do tónické tercie.

Ukázka č. 3: Zdeněk Hůla: *Nauka o harmonii*,⁷

s. 156.



⁷ HŮLA, Zdeněk. *Nauka o harmonii*. 1. vyd. ve SNKLHU. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 156.

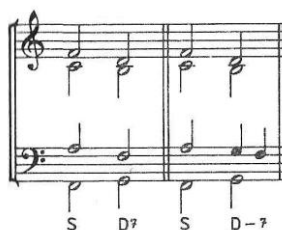
Po dominantním septakordu mohou následovat také vzdálenější akordy. S takovou situací se v odborné literatuře setkáváme například při spoji dominantního septakordu s akordem střídavé dominanty, anebo při spoji dominantního septakordu se subdominantním sextakordem. Podle *Zdeňka Hůly* a *Antonína Modra* vyznívá druhý uvedený spoj nejlépe, pokud se váže jejich společný tón a pokud se vede dominantní citlivý tón k původní subdominantní kvintě. Tomuto spoji dávají hudební teoretikové také přednost před nepřipustným spojením dominantního kvintakordu se subdominantním kvintakordem.

Příprava dominantního septakordu se pak provádí v odborné literatuře několika způsoby. V prvním případě se hudební teoretikové shodují na skutečnosti, že je nejlépe dominantní septakord připravit dominantním kvintakordem, přičemž jeho zdvojený základní tón může mít povahu průchodného tónu a postupovat stupňovitě k dominantní septimě, anebo kvintový tón tohoto kvintakordu může odskakovat k septimě dominantního septakordu. Podobně jednoznačné názory se objevují také při přípravě septakordu pomocí střídavé dominanty, kde dva společné tóny leží a třetí postupuje nejkratší cestou. Rozdílnost tak nacházíme až v rámci přípravy pomocí subdominantního kvintakordu. Zatímco *Jiří Laburda* oba akordy spojuje rovněž volně protipohybem, bez zadržení subdominantní primy, *Zdeněk Hůla*, *Pavel Zika* a *Miloslav Kořínek* jejímu zadržení dávají přednost při stupňovitém klesání subdominantní kvinty a tercie a uvedenou skutečnost zdůvodňují poslední dva zmínění hudební teoretikové nevhodností postupu septimy terciovým skokem, který vzniká v rámci nepřipraveného nástupu a představuje „zvukově tvrdší“⁸ nástup. Z tohoto důvodu také *Pavel Zika* a *Miloslav Kořínek* považují za vhodnější nechat nastoupit nejprve dominantní kvintakord a až dodatečně přejít na septimu.

Ukázka č. 4: Pavel Zika – Miloslav Kořínek: Tonálna harmónia

pre 1. – 3. ročník inštrumentálnych a speváckych

oddelení konzervatória,⁹ s. 59.



⁸ ZIKA, Pavel – KOŘÍNEK, Miroslav. *Tonálna harmónia pre 1.-3. ročník inštrumentálnych a speváckych oddelení konzervatória*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986, s. 59.

⁹ Tamtéž, s. 59.

V případě spoje tónického kvintakordu a dominantního septakordu se pak používá opačného postupu hlasů, než je tomu při obráceném sledu akordů: zadrží se společný tón, k citlivému tónu se postoupí shora od tónické oktávy a k dominantní septimě zdola od tónické tercie, přičemž vznikne neúplný dominantní septakord. Po tónickém kvintakordu je však výhodný také nástup bez přípravy na základě protipohybu. Podle *Jiřího Laburdy*, *Pavla Ziky* a *Miloslava Kořínka* se pak ve vrchních hlasech nesmí vyskytnout souzvuk kvinty, neboť hrozí nebezpečí nevhodného postupu z čisté kvinty do zmenšené – ten je však v harmonických teoriích *Zdeňka Hůly*, *Ludvíka Nováka*, *Josefa Pazderky*, *Jaroslava Kofroně*, *Antonína Modra*, *Karla Risingera* nebo *Vladimíra Tichého* považován za nezávadný.¹⁰

Ukázka č. 5: Jiří Laburda: Diatonická harmonie,¹¹

s. 67.



T D⁷
chybně

Obraty dominantního septakordu vznikají postupným přenášením jednotlivých jeho tónů do basu a jejich názvy je možné odvodit podle intervalového poměru basového tónu k původní septakordové primě a septimě. První obrat se tak nazývá kvintsextakord a jeho basovým tónem je tercie původního septakordu, druhý obrat je terckvartakord s původní kvintou v basu a třetí obrat představuje sekundakord s původní septimou v basu. Způsob značení odvozených tvarů je pak ve všech harmonických teoriích jednotný D^6_5 , D^4_3 , D^2 ; pouze *Karel Janeček* užívá zvlášť v řádku nad uvedenými značkami ještě označení pro základní tvar dominantního septakordu pro zdůraznění přidané septimy oproti dominantnímu kvintakordu.

Samotné používání odvozených tvarů rovněž nepřináší mnoho nových problémů. Ve čtyřhlasé harmonické úpravě se doporučuje používat úplný akord, případně je možné podle *Jaroslava Kofroně*, *Františka Píchy*, *Karla Risingera* a *Zdeňka Hůly* zdvojit s výjimkou terckvartakordu základní tón a vynechat kvintu původního septakordu. Podobně také rozvod

¹⁰ Zajímavé rovněž je, že *Jiří Laburda* v průběhu svého výkladu respektuje naprostý zákaz kvintových paralel, avšak na závěr své učebnice připouští výjimky, mezi něž uvádí i postupy z čisté do zmenšené kvinty.

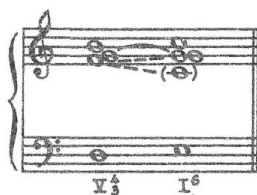
¹¹ LABURDA, Jiří. *Diatonická harmonie*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980, s. 67.

obratů probíhá většinou podle zásad jako u prvotvaru: citlivý tón stoupá, septima klesá, kvinta je v rozvodu volná (*zpravidla však klesá*) a základní tón se na rozdíl od rozvodu základního tvaru zdržuje. Z uvedené skutečnosti tedy vyplývá, že se dominantní kvintsextakord bude nejpřirozeněji rozvádět do tónického kvintakordu, terckvartakord do tónického kvintakordu a sekundakord do tónického sextakordu; na tom se také shodují všichni hudební teoretikové.

Rozdílnost v názorech se v odborné literatuře objevuje v případě rozvedení dominantního terckvartakordu do tónického sextakordu. Při tomto rozvodu musí totiž kvintový tón stoupat do tercie tóniky, což zpravidla vede ke zdvojení basového tónu rozvodného sextakordu. Zatímco většina hudebních teoretiků uvedenou úpravu nepovažuje v rámci rozvodu dominantního septakordu za chybnou, v harmonických teoriích *Pavla Ziky*, *Miloslava Kořínka*, *Eugena Suchoně*, *Miroslava Filipa* a *Jiřího Laburdy* se pokládá za nevhodnou a umožňuje se používat pouze ve výjimečných případech. Někteří autoři proto upřednostňují zdvojení tercie nebo sexty tónického sextakordu.

Ukázka č. 6: Eugen Suchoň, Miroslav Filip: *Náuka o harmónii*,¹²

I. diel, s. 35.



Z předcházející ukázky je však zřejmé, že dominantní septima je nucena za těchto okolností ve středních hlasech buď nepravidelně stoupat ke kvintě tóniky, anebo klesat kvartovým skokem do tónické primy, což nepovažuje za výhodné především *Miroslav Kořínek*. Doporučuje proto se na rozdíl od ostatních rozvodu terckvartakordu do tónického sextakordu vyhýbat.

Kromě rozvodu obrátů dominantního septakordu do tónické harmonie se odborná literatura zabývá ještě otázkou jejich rozvodu do akordu šestého stupně. Podle schématu klamného závěru probíhá uvedený rozvod tím způsobem, že základní dominantní tón a citlivý tón stoupá a ostatní dva tóny klesají, přičemž dochází v cílovém akordu ke zdvojení tercie. Protože zde však v žádném případě nelze počítat s překvapivým efektem klamného závěru, nedoporučuje se používat v učebnicích *Jaroslava Kofroně*, *Teodora Liptáka*, *Vladimíra Tichého* a *Jiřího Laburdy*; *Karel Risinger* a *Antonín Modr* však tento způsob rozvodu přesto

¹² SUCHOŇ, Eugen – FILIP, Miroslav. *Náuka o harmónii*. 4., nezm. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 1992, s. 35.

považují za výhodný, byť při něm vycházejí pouze obraty šestého stupně, což zní zvláště podle *Jaroslava Kofroně* příliš „mdle.“¹³ Ostatní teoretikové se pak tímto rozvodem nezabývají vůbec.

Závěr

Na základě předchozího příspěvku je možné konstatovat, že pro odbornou literaturu druhé poloviny dvacátého století není problematika dominantního septakordu zcela jednoznačným problémem. Zatímco všichni hudební teoretikové pouze s výjimkou *Bohumila Duška* se shodují na funkčním označení dominantního septakordu a jeho čtyřhlasé harmonické úpravě, nejvíce autorů se různí v názorech na způsob rozvedení a nástup tohoto čtyřzvuku.

V případě rozvodu septakordu do tónického akordu se jedná především o nepravidelné vedení dominantní septimy, která může v harmonické teorii *Vladimíra Tichého* a *Zdeňka Hůly* stoupat i nad citlivým tónem, byť se jedná podle *Jaroslava Kofroně*, *Miroslava Filipa*, *Eugena Suchoně* a *Františka Píchy* o nepřipustný postup. Podobně rozdílné názory se objevují také v případě rozvodu do kvintakordu šestého stupně, kde uplatnění neúplného dominantního septakordu nepřipouští na rozdíl od ostatních hudebních teoretiků *Josef Pazderka* a *Josef Schreiber*.

Ve způsobu nástupu se pak projevuje zásadní rozdílnost v harmonických učebnicích *Jiřího Laburdy*, *Pavla Ziky* a *Miloslava Kořínka*, kde je za chybný považován nejen postup v paralelních čistých kvintách, ale také postup z čisté kvinty do zmenšené, který je naopak v teoriích *Zdeňka Hůly*, *Ludvíka Nováka*, *Josefa Pazderky*, *Jaroslava Kofroně*, *Antonína Modra*, *Karla Risingera* nebo *Vladimíra Tichého* pokládán za nezávadný.

Co se týče obratů dominantního septakordu, jejich samotné používání již nepřináší mnoho nových problémů. Kromě zdvojování basového tónu u rozvodného tónického sextakordu dominantního terckvartakordu, které se považuje za nevhodné v harmonické teorii *Pavla Ziky*, *Miloslava Kořínka*, *Eugena Suchoně*, *Miroslava Filipa* a *Jiřího Laburdy*, se nedoporučuje používat pouze rozvod do kvintakordu šestého stupně, a to především v učebnicích *Jaroslava Kofroně*, *Teodora Liptáka*, *Vladimíra Tichého* a *Jiřího Laburdy*.

¹³ KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 10. upr. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2002, s. 79. ISBN 80-86385-14-0.

LITERATURA

- DUŠEK, Bohumil. *Nauka o harmonii na polaristickém základě*. Plzeň: Pedagogická fakulta, 1973. 121 s.
- HRADECKÝ, Emil. *Úvod do studia tonální harmonie*. 2. dopl. 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*. 2. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1982. 213 s.
- KLAPIL, Pavel. *Napříč tonální harmonií*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, 88 s. ISBN 978-80-244-1853-7.
- KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 10. upr. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2002, 178 s. ISBN 80-86385-14-0.
- LABURDA, Jiří. *Diatonická harmonie*. Praha: SPN, 1980. 86 s.
- LIPTÁK, Teodor. *Základy harmónie a polyfónie: (učebné texty pre študentov študujúcich hudobnú výchovu odbor Učiteľstvo všeobecnovzdelávacích predmetov)*. 2. preprac. vyd. Košice: Univerzita P.J. Šafárika, 1991. 369 s. ISBN 80-7097-102-9.
- MODR, Antonín. *Harmonie v otázkách a odpovědích*. Praha: Panton, 1960. 335 s.
- PAZDERKA, Josef. *Nauka o harmonii ve spojení s naukou o polyfonii a s ostatními hudebními disciplínami na pedagogických fakultách*. Praha: SPN, 1967. 168 s.
- PÍCHA, František. *Stručná a přehledná harmonie: příklady ke stručné a přehledné harmonii*. Praha: Melantrich, 1949, 98 s.
- RISINGER, Karel. *Přehledná nauka o harmonii*. Praha: SPN, 1955. s. 126.
- SUCHOŇ, Eugen – FILIP, Miroslav. *Náuka o harmónii*. 4., nezm. vyd. Bratislava: Univerzita Komenského, 1992. 66 s.
- TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha: AMU, 1996. 267 s. ISBN 80-85883-10-4.
- VRATISLAVSKÝ, Jan. *Stručná nauka o harmonii: pro posluchače [Vyš. pedagog. školy v Brně]*. Praha: SPN, 1955. 127 s.
- ZIKA, Pavel – KOŘÍNEK, Miloslav. *Tonálna harmónia pre 1.-3. ročník inštrumentálnych a speváckych oddelení konzervatória*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1986. 233 s.